

## Holger Brülls, “Wozu “Künstlerfenster”?”

Über das prekäre Verhältnis von Malerei und Glasmalerei in der Gegenwart.

In: *Das Münster* 2007 nr. 3, p186-200.

*“Es gibt das moderne Kirchenfenster eigentlich gar nicht mehr.” Gerhard Richter.*

*(Eigenlijk bestaat het moderne kerkraam helemaal niet meer.)*

Een schrikbeeld laat sinds geruime tijd de zo contemplatieve, debatarme glasscène opschrikken:

Het zg. “kunstenarsraam”. Dus ramen niet door glasschilders ontworpen, maar door kunstenaars van allerlei rang. Het raam in het zuidtransept van de dom van Keulen naar ontwerp van Gerhard Richter is daarvan een voorbeeld. Daarnaast ramen naar ontwerp van Markus Lüpertz en Sigmar Polke.

Behoeftte aan publiciteit en het verwerven van fondsen met bekende namen spelen hierin ook een belangrijke rol. Monumentenzorgers en museummensen spelen ook mee om een rol te hebben in het forum van kunstexperimenten.

Bij kleine glasschilders ontstaat afgunst, maar daarmee is de kritiek niet ontkracht. Het fenomeen “kunstenarsraam” roept de idee op dat glasschilders geen echte kunstenaars zijn, of tenminste geen grote. Hierbij komt dat de functie en status van de glasschilderkunst onduidelijk is. Altijd al draagt de plaats van de glasschilderkunst als eigen kunstsoort en met eigen esthetische mogelijkheden in verhouding tot de zg. vrije schilderkunst (dus niet in opdracht, of gericht doel) bij tot onzekerheid, die crisisgevoel met zich meebrengt. Daartoe een samenspel van factoren:

1. Een notoir gebrek aan tegenwoordigheid en reputatie in het concert van eigentijdse kunst, plaatst de glasschilderkunst, ten dele terecht, ten dele onterecht aan de rand van het kunstleven. Slechts enkele glasschilders zijn daaraan ontkomen, b.v. Jan Thorn Prikker en Georg Meistermann. Oorzaak de verdenking conventioneel en triviaal te zijn, omdat glasschilderkunst in de aard meestal (vooral kerkelijke) kunst in opdracht is. Ook voor tentoonstellingverzoorgers en voor de kunsthandel is deze kunst niet aantrekkelijk

en krijgt daarom het stempel “toegepast” mee , waar voor die partijen autonomie als “het” kwaliteitskenmerk van “esthetisch gekwalificeerde” kunst wordt gepropageerd. Het is een vooroordeel, maar zoals bij vele vooroordelen soms halfwaar. De massaproductie in glasschilderkunst in het verleden en heden is daar mede debet aan. Het verhindert daarmee zonder vooroordeel deze kunst, ook de topstukken daarin, tegemoet te treden.

2. De glasschilderkunst in Duitsland is na de oorlog glansrijk en internationaal als schoolvoorbeeld ervaren. Daardoor brengt het met zich mee de verdenking van epigonalisme. (N.b. denk na over de begrippen school en epigonendom!) Sterke voorbeelden als b,v, Thorn Prikker, Wendling, Meistermann, Schaffrath, Schreiter, leiden in de glasschilderkunst, als in alle kunsten tot na-aperij. Maar bij het begrip “Glas” schijn dit nog een te meer te leiden tot gezichtsvernaauwing, ook al is de kunsthistorische waarneming een andere. Vaak werken de topglasschilders ook in andere onderdelen van de beeldende kunst.
3. Naarmate glasschilderkunst meer schilderen op glas dan schilderen met glas wordt, verliest de glasschilderkunst aan specifieke eigenheid. Overstap naar mogelijkheden in de vrije schilderkunst geeft meer openingen, maar ook meer begrenzingen. Het laten vervallen van het specifieke net van loodlijnen doet afbreuk aan het constructieve en compositorisch stabiliserende, grafisch-lineair ((188)) ordeningssysteem, ten gunste van schilderstructuren in grote vlakken van informeel karakter. Hierdoor ontstaan van achteren verlichte schilderpanelen en maken de verbinding met de architectuur losser.
4. De ignorantie van architecten en de grote concurrentie verenigen de kunstzinnige uiting. Ook het sacrale imago doet de glasschilderkunst geen goed. Glasschilderkunst moet zich meer richten op het profane. Het loslaten echter van dat karakter leidt tot vervlakking en beperking van de esthetische mogelijkheden en vergroot de kitschmogelijkheden. Kwantitatieve begrenzing bemoeilijkt bovendien de opleiding van hoge kwaliteit.

### **Vrije toegang voor zij-instromers .**

In dit opzicht is het fenomeen “kunstenaarsramen” iets positiefs. Glasschilderkunst krijgt erdoor meer publiciteit en komt onder de aandacht van galerieën, musea, actualiteitsmedia, e.d., die tot nu toe gewend zijn glasschilderkunst te ignoreren. Als mensen als Richter, Polke en Lüpertz zich voor deze kunstvorm interesseren moet men die serieus nemen. Niet fraai, maar noodzakelijk; het zijn gecanoniseerde moderneren. Sinds de 50-er jaren zijn de Fransen erin voorgegaan: Rouault, Matisse, Léger, Manessier, Bazaine, Braque en Chagall. De geestelijkheid vond daarbij hun confessionele betrouwbaarheid bijkomstig. Men verwachtte van hun esthetische mogelijkheden religieuze impulsen. Voor de glasschilderkunst werden zij stijlvormend, zoals in Audincourt. Het handschrift van deze kunstenaars hadden een structurele affiniteit met de glasschilderkunst, ook in glas in beton.

Vandaag is dat vaak anders: niemand zou aan Richter denken i.v.m. glasschilderkunst. Bij Polke en Lüpertz ligt dat anders. Heinz Mack heeft een grote affiniteit tot glas en licht. Hun werken zullen tot de topstukken gerekend gaan worden in de moderne glasschilderkunst. ((189)) Deze "indringers" moeten niet alleen esthetisch veel kunnen, maar ook kunsttechnisch in glas. In XIX leidde zoiets (Adolph von Menzel) tot omzetting van paneelschilderkunst in glas, wat leidde tot de omwenteling in de glasschilderkunst in het begin van XX, m.n. door stimulering van Heinersdorff in Berlijn en Derix in Kevelaer, zoals bij JTP, die tot dan toe nog niet met glas had gewerkt.

### **Glasschilderkunst, schilderkunst en tekening in hun verhouding tot elkaar.**

In de tijd dat kunstgenres elkaar overlappen ontstaan er genre-theoretische probleemstellingen van verouderde en illegitieme aard. Wat kan en moet een kunstgenre, waar liggen haar grenzen. Die grenzen moeten worden gezocht in het fysische materiaal en de voorwaarden van het ruimtelijk kader. Daarom niet afhankelijk van een traditionalistisch waardensysteem, b.v. schilderen met glas versus schilderen op glas. Men moet niet de concurrentie met schilderkunst uit de weg gaan. Waar alles meer gelijk wordt aan alles, schijnt een esthetica van het onderscheid geboden, die analytisch naar verschillen zoekt i.p.v. slechts grensoverschrijding te propageren.

3

Glasschilderkunst schijnt enige tekorten te hebben in de vergelijking met de andere schilderkunst, zowel bij het publiek maar ook bij kunstenaars en glasbedrijven. Van bekende kunstenaars zijn hun werken in glas vaak veel bekender dan hun schilderwerk. De toeschouwer gaat kritischer staan tegenover hun ander werk en ziet beter de gebreken daarin.

De tekenkunst staat de glasschilder veel meer na dan de schilderkunst. Het lijkt vaak zo dat de glasschilder de fijnheid en vrijheid van de tekening meer aandacht geeft in zijn glaswerk, om zo aan het loodnet te ontkomen. Die netstructuur past meer bij mozaïek dan bij schilderkunst. De artistieke willekeur, het ongebondene en het resultaatrijke van de tekenlijn wordt zo voor de glasschilderkunst ontgonnen. De voor de tekenkunst belangrijke balans tussen constructie en het toeval-afhankelijke, precisie en afwijking, krijgt meer ingang in de glasschilderkunst. De arceringsachtige verdichting van het loodnet bij Meistermann, de dwingende beweegkracht van de cirkels bij Schaffrath, de verspringende en vibrerende loodlijn bij Spierling, het bliksemachtige opkomen en verdwijnen in de leegte van de lijn bij Schreier – allemaal stilistische elementen van de moderne tekening drukken veel meer en blijvender hun stempel op werken van de klassieke modernisten in de glasschilderkunst, dan de kleur. Het kleurbeeld staat niet meer voorop zoals bij de na-oorlogse. Het schijnt dat de grote experimentelen in de moderne glasschilderkunst erkend hebben, dat weliswaar een onvergelykelijke lichtintensiteit en variatie in kleuren hen ter beschikking stond, maar nagenoeg alle stoffelijk voelbare kwaliteiten van het opbrengen van kleur en penseelvoering wegvallen. Gebrek aan persoonlijke uitdrukingskracht compenseerden zij met lineaire

sensatie, uitgaande van de erkenning, dat een glaskunstwerk zonder lijn-sensatie – die in geen geval afhankelijk is van lood of contourverf - zonder waarde is.

De directe inzet van het element tekenen in de moderne glasschilderkunst ((190)) is bijna steeds gefingeerd. Als ze niet komt van de kunstenaar, komt ze van de hand van meester-glazenier. De toverkracht van kleur en de gemakkelijke verteerbaarheid van kleur is de vloek van de glasschilderkunst. Bij de meeste vooraanstaande moderne glasschilders heeft de tekening de voorrang.

Schilderkunst levert meer mogelijkheden om een tastbaar reliëf te creëren dan glasschilderkunst, die dus meer aangewezen is op de lijn en daardoor minder vrij. Net als in de architectuur is de glasschilderkunst een kunst die zich moet schikken naar verdeling van de werkprocessen. Subjectiviteit van de kunstenaar versus de objectiviteit van het materiaal. Gedwongen gebrek aan vrijheid en begrensdheid van de artistieke daad, wat niet negatief hoeft te zijn, is eigen aan alle kunsten. Kleine kunstenaars kunnen daar slecht mee omgaan, omdat de ego-afdruk in de maatstaf een op een het hen moeilijk maakt; grote kunstenaars nemen die situatie op de koop toe.

## **Het kunstenaarsraam en het traditionele begrip werk in de moderne glasschilderkunst.**

4

Het traditionele begrip van het artistieke werk in de glasschilderkunst ligt op de proefbank. Het kunstenaarsraam, ((191)) in feite steeds een schildersraam,, niet op basis van ontwerp van de niet-glasschilder, maar wegens het feit dat de schilder vrijwel steeds zijn eigen werk uitvoert. Moderne mogelijkheden, b.v. met glaspoeder (Schmelzfarbe) op grote floatglasvlakken geeft de kunstenaar een groter aandeel in het werk en minimaliseert het tot nu toe bestaande tekort aan directheid in de glasschilderkunst. De glaswand van Hella Santarossa in de St.-Florian-kerk in München is daar een goed voorbeeld van (Das Münster, 2006-1, 44-49) (zie ook Internet). Bij in abstract expressionisme werkende kunstenaars gaan de nieuwe mogelijkheden van eigen inbreng ver uit boven die van contourverf-virtuosen van de figuurlijke glasschilders in XX (b.v. Chagall, Crodel, Stockhausen), die overigens meer vanuit de tekening dan vanuit de schildering werkten. De moderne glasschilderkunst heeft derhalve meer gemeen met de schilderkunst van JTP tot Schreiter.

Er zijn kunstenaars die er veel waarde aan hechten eigenhandig mee te werken aan het tot stand komen van hun werk (genie-esthetica en authenticiteit). In de glasschilderkunst is die authenticiteit steeds belangrijk geweest, maar heeft die ook ondergraven door de uitvoering naar ontwerp uit handen te geven. Glasschilders willen ook als schilder erkend worden. Meestal stonden ontwerp en uitvoering los van elkaar; kunstenaarsramen zijn zo vooral “werkplaatsramen”. Daarom gruwen vrije kunstenaars meestal ervan betrokken te worden bij glaswanden. Monumentale kunstenaars hebben steeds te kampen met het probleem van eigen regie en eigen handwerk, tegenover het fenomeen werkplaats. In deze zijn er talloze voorwaarden, waaraan voldaan moet worden, die het proces van ontstaan van

het werk ((192)) mee bepalen. Voor monumentale kunstenaars is zo'n kunstopdracht een alledaagse ervaring, waarmee zij soeverein kunnen omgaan.

Het ontwerp van Richter voor Keulen heeft vanwege deze situatie bij sommigen het af te wijzen tot gevolg gehad, omdat dit het nog steeds onaangevochten werkprincipe in de glasschilderkunst in twijfel trekt. Het raster van 11.000 elektronisch gegenereerde gekleurde glasvierkantjes is een directe aanval op precies dat, wat in de actuele glasschilderkunst als hergeboorte van het schilderachtige wordt ervaren. Een gevoellozer herstel van de overwonnen geachte mozaïekachtige, toegevoegde (= de met de haren erbij gesleepte?), volledig onschilderachtige principe, zoals Richter die hier uitvoert, lijkt nauwelijks denkbaar. De verwondering daarover is wellicht nog groter dan de ontzetting over de van het toeval afhankelijke ordening van het materiaal, die fantasieloos is, door de kunstenaar aan een machine toevertrouwd werd en ontzettend eenvoudig aandoet.

Vanzelfsprekend is in een werkproces, waarin de hand van de kunstenaar vrijwel geheel afwezig is, de aanwezigheid van de persoonlijkheid van de kunstenaar present. In het geval van Richter zorgt de digitale daad van ontwerpen, die het publiek met mediale ijver getoond is, voor een gevoel van on- en overpersoonlijkheid, dat het werk van meet af aan een hoog esthetisch en religieus schrikpotentiaal verleent. CAD is ook in de glasschilderkunst volledig ingeburgerd. Het ontwerp van Richter is de enige, dat zo drastisch de traditionele maakaard ter discussie stelt en dit ter discussie stellen tot conceptueel bestanddeel van het kunstwerk in wording maakt.

5

### **Het beeld als bouw. Glasschilderkunst als monumentale kunst.**

Een artistiek overtuigend beeld in glas of als raam heeft andere impulsen nodig dan die, waaruit een werk in de vrije schilderkunst ontstaat. Het wordt planmatig gebouwd. Ook daarin is het raam van Richter, in vierkant raster, welhaast niet te overtreffen in radicaliteit. De architectuur is slechts lijst voor de lineaire tekening in glas en is deel van de ruimte.

In de opbouw van het beeld is de lineariteit in samenhang met de architectuur minimaal. Haar aanwezigheid kan op de achtergrond of onderhuids zijn. Het lineaire is noodzakelijk als stabiliserende factor in het beeld en als garantie voor het architectonische karakter.

Of gemikt word op coherentie of contrast is van ondergeschikt belang. Hoe dan ook de doelstelling voor de glasschilder moet van nature passen in de architectuur. In de (monumentale) glasschilderkunst gaat het om meer dan om licht en architectuur. Het vaststaande is de openbare ruimte; vastbeslotenheid in vorm en kleur. Functionaliteit en esthetica in de glasschilderkunst is het best te karakteriseren in het begrip monumentaliteit. De vraag wat monumentaliteit is, of er nu of later nog een monumentale stijl zal bestaan, zal mogen bestaan of moet bestaan moet opnieuw bezien worden om de mogelijkheden en ((193)) grenzen van de glasschilderkunst in het heden helder voor ogen te krijgen.

Kunstenaarsramen bieden kansen en risico's. De "beeldende kunstmiddelen" beloven innovatieve import van vormen. Bij kunstenaarsramen moet vooral gerekend

worden met ongevoelendheid van de kunstenaar t.a.v. de architectonische opdracht; ook bij niet-topschilders. Hun terrein is het vlak, bij uitzondering ook nog ruimte. Die tekortkomingen, als zij bezig gaan met glasschilderkunst, worden niet opgeheven door genialiteit, maar alleen door ervaring in de omgang met materiaal en ruimte onder begeleiding van werkplaats/atelier.

Men moet oppassen dat kunstenaarsramen niet het document worden van een autistisch begrip van autonomie, terwijl dat in de vrije schilderkunst vanzelfsprekend en zonder risico kan worden gedaan. Architectuur wordt vlug gedegradeerd tot beelddrager of lijst, die weliswaar rekening houden met de beschouwer maar niet met de ruimte buiten het beeld die integrerend deel is van de glasschilderkunst.

De gestegen interesse voor kunstenaarsramen kan leiden tot verkeerd begrip van deze kunstsoort en tot een onderschatting van de er aan gestelde eisen. Glasschilderkunst is nl. , als totaal begrip, geen toegepaste kunst, niet alleen maar aanvullend bij architectuur, maar een derde kunst in de kunstfamilie naast de schilderkunst en de bouwkunst. Zij heeft van beide iets, maar niet alles en is dus iets heel anders en eigen. Zij is meer dan dienst aan de architectuur en meer dan schilderkunst.

6 Kunstenaarsramen schuiven het vooroordeel naar voren, dat het geen specifieke esthetische en technische competentie behoeft om de uitdaging van deze monumentale soort in de architectonische context de baas te worden. Bewijs daarvoor zijn – wellicht de jammerlijkste variant: de “architectuurramen”. Huiveringwekkende voorbeelden uit de laatste decennia zijn te vinden in Duitse dom- en parochiekerken. Het schijnt zo te zijn dat men meer vertrouwen heeft in de glasschilderkunst van object- en conceptkunstenaars, zelfs van textiel- en designvormgevers. Niet iedere opdrachtgever schijnt het duidelijk te zijn dat hét medium van de glasschilderkunst niet een paar kleurrijke lichten is, maar het licht te leiden. Als opdrachtgevers daar wel instappen is ontgoocheling en radeloosheid het gevolg.

### **De angst van bouwkunstenaars voor de glaskunstenaars.**

Architecten blinken in het algemeen uit in gebrek aan kennis van kunst in betrekking tot architectuur. Men is bang storende elementen in huis te halen met de monumentale kunstenaar. ((194)) In de huidige bouwkunst-opleiding speelt de kunst geen rol meer. Er zijn nog maar weinig architecten die samenwerking zoeken met monumentale kunstenaars en als ze het wel doen zijn ze meestal niet in staat de geëigende kunstenaars aan te trekken.

Een volgend obstakel de (kwaadwillige) onwetendheid en slapheid van de opdrachtgever in de publieke sector, die de toepassing van deze kunst in het profane bereik uit het zicht verloren heeft. In de klassieke fase van JTP tot Meistermann was de glasschilderkunst altijd vertegenwoordigd en kreeg fraaie opdrachten, zoals bij nieuwbouw van musea, scholen, hogescholen en overheidsgebouwen. Architecten laten hun grote glazen wanden wel bekleden met seriële motieven (Gi: één negatief van een “natuur”foto (24x36 mm) volstaat als ontwerp voor honderden vierkant meters glas), maar vrijwel nooit zijn deze architecten geïnteresseerd in de mogelijkheden van de glasschilderkunst. Cf. de

wanden met lettermotieven in de universiteitsbibliotheek, Cottbus of het spijkerraster in het portaal v.d. Herz-Jesu-Kirche in München (Gi. 6x6 mm volstaat ook, maar dan zonder “natuur”), voorbeelden van glastoepassing die niets te maken hebben met autonome glasschilderkunst. Waarom de teruggang van de toepassing van glasschilderkunst, naarmate veel meer glas gebruikt wordt in de architectuur. Allereerst de afkeer van decoratie, maar wezenlijker het ongebreideld toelaten van licht in deze (gestapelde) glasdozen. Autonome glasschilderkunst tempert juist gecalculeerd het licht. Hooguit wordt wat design toegelaten, als oplicht verdragende meubelstukken. Niet alleen in foyers en lokethallen, maar ook in cultusruimten, waar juist de meeste werken van onarchitectonische wijze van maken gevonden worden.

In alle duidelijkheid: (monumentale) glasschilderkunst is afhankelijk van architectuur. Goede architectuur heeft ondersteuning nodig van kunsten die van nature gehoorzamen aan architectonische criteria. Egoïsme bij schilders en glasschilders leidt tot vergroting van de afstand tot architectuur tot men ze kan missen.

Anderzijds worden glasschilders vaak te hulp geroepen om na dato mislukkingen in de bouwkunst toe te dekken, door Schreiter “ruimte-lijken” genoemd. En zo wordt de glasschilder tot architectonische noodhulp. Toch een eervolle opdracht om architectonische misgeboorten levensvatbaar te maken. Echter geeft moderne architectuur weinig mogelijkheden voor de glasschilder. Licht en tegenlicht, te veel licht, bovenlicht, etc. (Gi: Zo wordt de kunstenaar niet uitgenodigd te werken met licht, maar tegen licht, wat tegen de natuur van de glasschilderkunst is).

7

### **Grensoverschrijding en neerstortingsgevaar.**

Het schijnt dat de glasschilderkunst de aloude naam vergeten is, als zij zich “glasvormgeving” of “glaskunst” noemt. De glasschilderkunst heeft zich in het recente verleden naar een zekere degradatie toegewerkt, van een architecuurgebonden vlakglaskunst in het spoor van de moderne monumentale schilderkunst en wordt zo van Kunst, met hoofdletter, tot decoratieve kunst, maakt disfunctionele objecten al of niet in glas.

Door deze houding heeft de glasschilderkunst, in tegenstelling tot andere kunsten, het niet gebracht tot een autonome opstelling. ((195)) Het is zeer de vraag of deze kunst door de opschuiving naar object- en installatiekunst winst boekt. Begin XX maakt de glasschilderkunst zich los uit het hok van de (Gi: in XVII tot XIX) alleen maar toegepaste kunst. Schitterende glasobjecten in hallen en foyers. Kerken en cultuurcentra werden van glasschilderkunst voorzien. Ze stond hoog in aanzien en er werd goed geld mee verdiend.

Sinds geruime tijd is er in de glasschilderkunst een tendens tot ont/verbinding. Opheffing van grenzen en grensoverschrijding tussen kunstsoorten is ijlings begroet, maar kan leiden tot onherkenbaarheid van de glasschilderkunst als eigen kunstsoort. In het begin van XX gold het nog als topos: Voor de glasschilderkunst is de imitatie van de principes van de paneelschildering een groot gevaar, leidend tot verval. Het eigene van kunstsoorten komt

in de gecalculerde begrenzing van de middelen tot pregnante esthetica. Door het samenmengen van diverse kunstsoorten komt het niet tot “Gesamtkunst” maar tot opulente collages, waarin besluiteloosheid in de artistieke houding door overvloed aan materiaal en middelen openbaar wordt. De euforie is van korte duur.

Het binnendringen van expressieve abstractie en informele tendensen in de glasschilderkunst vanaf de 50er jaren is zonder twijfel het belangrijkste en de nog nawerkende innovatieduw, ook al komen die uit de schilder- en niet uit de glasschilderkunst. Esthetisch interessant werden de inmengingen van de glasschilderkunst in de schilderkunst juist door confrontatie met de grenzen in het materiaal van de kunstsoort, de architectonische verbondenheid en het oorspronkelijk constructivistische karakter van de glasschilderkunst. Glas-in-beton van Schreiter, ook van Helmut Landers spelen hier een belangrijke rol, maar helaas is deze aard van werk niet ver doorgedrongen.

Kleur en kleurloosheid, licht en donker, lijn en vlak treden in deze werken als het ware als oerkrachten van het schilderachtige tegen elkaar in het strijdperk, terwijl grote gesloten en dus lichtloze vlakken met dramatische licht- en kleuropeenhopingen geconfronteerd worden. In de beste van deze werken is er, constructie- en materiaalbepaald, een hevige weerstand tegen de vrij bewegende omgang met kleur en lijn. ((196)) Tegenstand ook tegen de alleenheerschappij van de kleur en de tapijtachtige grafische rasters. Tot betonbalken geworden loodlijnen, donkere delen tussen de lichte is een brutalisering, te vergelijken met het geforceerde tegenlichteffect maar in tegenstelling daarmee leidde het tot een verruiming van de mogelijkheden en zo glasschilderkunst eigen. Deze uitdaging heeft ook het “tegenlicht” m.n. voor de glasschilder. De beperking van het kleurenspectrum hoort tot de radicalisering. De kleinschalige opbouw van kleine glasbrokjes, als een soort mozaïek met edelsteenachtige effecten droeg bij tot de idee van moderne sacrale kitsch.

8

### **Week worden van moderne en nieuwe pracht.**

Van de hevige drang tot het experimentele en de daarmee samenhangende esthetische hardheid van de 60er jaren heeft de glasschilderkunst zich ver verwijderd. Veel moderne glasschilderkunst is uiterst subtiel, met alle denkbare materiaaleffecten. Veel is geraffineerd tot smakeloosheid toe. Grond is de assimilatie van glasschilderkunst aan de gewone schilderkunst.

Het verdwijnen van het loodnet en daarmee de draag- en grafische functie is het meest in het oog springende symptoom van deze ontwikkeling. Hierdoor komt deze kunst dicht in de buurt van een retrospectieve, decoratieve en kunstnijvere, zelfs achterhaalde opvatting van glasschilderkunst. Breed opgezette glaspoederschildering op zo groot mogelijk vlak, print-, grisaille en spuittechnieken, fusen en plakken, gebruik van etsen en zandstralen laten in geraffineerd technische technieken het schilderachtige op een wijze triomferen, die men tot dan toe niet kende. Het iriserend aanbod aan gekleurd glas, het inzetten van



gestructureerd glas, thermische oppervlaktevorming, het aanwenden van fotografische en digitale vormgevingsmiddelen laten de oude grenzen overstijgen.

Nieuwe wegen, ingenieuze prestaties op beeldgebied, een hogere kunst van overgangen. Daarbij behorende namen: Amber Hiscott, Hella Santarossa, Tobias Kammerer, Gabi Quaschinski, Thomas Kuzio, e.a.. Tegelijk heeft zich binnen deze stroming in de breedte een goede laag gevormd, die de nieuwe mogelijkheden alleen maar conventioneel toepast. Wat een als bevrijding van het mozaïekarakter van de glas-in-loodkunst begroet werd, bedreigt nu de glasschilderkunst ((197)) met het verlies van de compositorische betekenis. De schilderachtige lijnvoering is meestal beweeglijk en expressief, zelden constructief, de verhouding tot kleur aquarelachtig, spontaan zonder remmingen in de charmante aanpak van het populaire palet van bonte kleuren. Genoemde stijlelementen roepen op tot een dilettantistisch loslaten van de vormtaal. Hoe vrijer de glasschilderkunst, des te groter is de behoefte aan constructieve betugeling van de beeldende middelen.

Er komen steeds dieptepunten voor in een artistieke ontwikkeling. Vandaag de dag zijn er echter kunstenaars met uitzonderlijke begaafdheid die zich overleveren aan welgevallige pracht. Glasschilders zoeken bij voorkeur het lieflijke en triviale om bij het publiek in de smaak te vallen met smakeloosheden.

9

De nieuwe intimiteit tussen schilderkunst en glasschilderkunst versterkt deze beroerde tendens om het spectaculaire op de voorgrond te plaatsen. Het gevolg is kitsch, consumptiegoed en het-zich-lekker-voelen-esthetica, die men steeds al zo graag zag in de glasschilderkunst, versterkt door het gebruik van elementen uit de gebruiksgrafiek, reclametechniek en fotorealistische vormgeving (Gi: zie Hella Santarossa, Lichtblicke 1997,121) is slechts een hulpeloze tegenbeweging. Werken die op deze semantische krukken bij de beschouwer proberen aan te komen, hebben een zo voor de hand liggende inhoud en intellectuele vleierij, die niet op kunnen tegen echte beelden. En dan hebben wij het nog niet over de figuurlijk aangezette glaswerken die vademdiep gescheiden zijn van stromingen in de hedendaagse kunst.

Een ander op crisis duidende ontwikkeling is die van applicaties die geen raam meer willen zijn, zonder affiniteit met de architectuur, als deelstuk opgeplakt als autonoom stuk kunst op een glasdrager. ((198)) Menig grootformatig werk, vaak van kwaliteit, wordt door de situering tot Kabinettscheibe gedegradeerd. Vooral bij wandschermen en glasretabels, die vergelijking met schilderkunst provoceren. Het glaswerk wordt verplaatsbaar en mist daardoor een wezenlijk kenmerk van deze kunst.

Het grootste probleem in de moderne glasschilderkunst is de kleur. Zo bont was het nog nooit, zo dicht naar de vraag van het publiek. Sowieso een basiskwaad, want er zijn maar weinig kunstenaars in staat een glasbeeld te ontwerpen in primaire kleuren, dat niet de grenzen van goede smaak heeft overschreden; vooral daar waar het grafische en constructivistische nagenoeg ontbreekt. Glasschilderkunst verliest de spanning van het contrapunt tussen tekening en kleur. De bekwaamheid tot het statische, architectonische, strenge en monumentale. Het kitschprobleem dringt zich op.

## Nieuwe ruimte voor kritiek.

Glasschilderkunst wordt geconfronteerd met bepaalde gewoontes van zien bij delen van het publiek dus niet vanuit artistiek standpunt, maar of hiërarchisch of democratisch, zodat kunstenaars en ateliers gemakkelijker goede zaken kunnen doen dan goede kunst maken.

Helaas is er geen openbare kritiek voor prestaties en tekortkomingen in de glasschilderkunst. Zij zou nl., door de bank genomen, opgewassen zijn tegen strenge kritiek. Daartegenover bestaat er de bekende kunstenaarslof. Een klimaat van normen, waarden en kwaliteit ontbreekt. In de kunstgeschiedenis heerst een positivistische tendens m.b.t. beschrijving van eigentijdse kunst. De kunstkritische en kunsttheoretische bijdrage in veel onderzoeken is gering, om maar helemaal te zwijgen over het autoriteitenproza van tentoonstellingscatalogi. Onderzoek naar glasschilderkunst bestaat nauwelijks. ((199)) Kunst in openbare gebouwen verdient openbare kritiek. Juist bij heel goede kunstenaars is analyse van hun werk noodzakelijk. Men moet kritiek uitoefenen juist bij heel recente werken van hoge kwaliteit. Als werken van een onaanvaardbaar laag niveau zijn, moet men niet bij de maker zijn maar bij de opdrachtgever.

Een moderne vergelijking tussen schilderkunst en glasschilderkunst, die de schilderkundige prestaties van de glasschilder duidelijk maken en hoe de interactie tussen schilder en glasschilder in het kunnen neerslaat .

10

## Uitkomst.

Er kan geen twijfel aan zijn, dat elke substantiële kunstzinnige prestatie in de glasschilderkunst een oorspronkelijk schilderkunstige is. De complementaire interactie is in het langere productieproces en vervolgens in zijn totale productie te zien. Het is gekomen tot een vertekening van de perspectieven in de publieke en wetenschappelijke ervaring die de afzonderlijke oeuvres bekijken. Meistermann mocht zich nog totaal als schilder presenteren, die schilderijen, fresco's en zelfs ramen maakte. De volgende generatie, zoals Schaffrath, Schreiter, Spierling hadden er al mee te kampen dat de aandacht van het schilderen verschoof naar het materiaal en de aandacht extra uitging naar het glas in tunnelzicht.

Er past een herziening en rectificatie in de beoordeling van de klassieken en tegelijkertijd een nieuwe wijze van beoordelen van hedendaagse en toekomstige kunst. Men moet zich afvragen hoe kunstenaars het artistieke vormenreservoir, samengesteld in de tijd ervoor, souverain benutten en of zij de grenzen genoegzaam opzoeken om werkelijk vrije kunstenaar te zijn. Esthetische innovatie en artistieke verrassing ontstaan niet uit pronkvul materiaal en hoogtechnische vervaardiging van kabinetstukke, maar door gerichte reductie en gewilde concentratie. Nu de glasschilderkunst steeds meer aanschurkt tegen de vrije schilderkunst is er opnieuw de ((200)) kritische vraag, wat zij daar te zoeken heeft.

Als het gaat om de vrijheid van de schilderkunst en eigenlijk om de vrijheid van de kunst brengen de zg. kunstenaarsramen een ding smartelijk onder ogen: ze ontstaan, wat

vandaag de dag veel te weinig gebeurt in de glasschilderkunst, als opdracht in de klassieke betekenis. Zij danken hun ontstaan aan een opdrachtgever met heldere voorstellingen. Hij wil een bepaalde kunstenaar, niet via mededingingsrituelen en conceptloze uitnodigingen. De kunstenaarsramen ontstaan op dezelfde manier als een vrije kunstenaar zijn schilderij maakt. De werkelijkheid in de glasschilderkunst van nu is dat zelfs voor nietige opdrachten wedstrijden worden georganiseerd, omdat de opdrachtgever een onzekere patroon is.

Niet in het kunstenaarsraam, maar in de behoefte daaraan maakt de crisis in de huidige glasschilderkunst manifest. Men kiest veiliger voor schilderkunst. Het raam van Richter komt op de juiste tijd. Zijn heilzame provocatie ligt in het proceskarakter van een computer gegenereerd werk, waaruit de kunstenaar zich teruggetrokken heeft (cf. Karl Martin Hartmann in Kalkar). Toevalgestuurd brengt het ons onder ogen wat niemand wil zien: dat het schone onder bepaalde voorwaarden geen ingenieus plan en geen persoonlijke stijl nodig heeft maar met een druk op de knop kan laten ontstaan. (cf 4096 uit 1974). Een verschrikkelijke en een aan de grootte van de opdracht passende gedachte! Als de machinaal verwekte toevalssymfonie van de 11.000 gekleurde vierkantjes lukt, zal waarschijnlijk bij het brede publiek het welbehagen in een “mooi bont raam”, welks kleurtrillingen niet ongelijkend is aan die van de welbekende middeleeuwse glasschilderingen, bij de nadenkende beschouwer wellicht de indruk van het verhevene, eindigen. Terwijl het de glasschilderkunst terugbrengt op een, esthetisch gezien, nulpunt, is het al vóór de realisering, als artistiek nummer belangrijk. Of het op het eind lukt is een andere zaak.

(Gi: het artikel is geschreven vóór de feitelijke plaatsing van het raam in de dom van Keulen).

=====

Theodor W. Adorno (1903-1969): “Das Nachleben der Werke, ihre Rezeption als Aspekt ihrer eigenen Geschichte findet statt zwischen dem “Nicht-sich-verstehen-lassen” und dem “Verstanden-werden-wollen”; diese Spannung ist das Klima der Kunst .”

Voorzichtige poging tot vertaling: “Het voortleven van kunstwerken, hun acceptatie als aspect van hun eigen geschiedenis vindt plaats tussen “zich-niet-laten-begrijpen” en “begrepen-willen-worden”; deze spanning is het klimaat van de kunst.”

=====