

Splitter David Schnell

KUNST
SAMMLUNGEN
CHEMNITZ



Lichtsplitter
David Schnell's Glasmalerei
im Kontext moderner und
zeitgenössischer Glaskunst
Frédéric Bußmann

Splinters of Light
David Schnell's Stained Glass
in the Context of Modern
and Contemporary Glass Art
Frédéric Bußmann

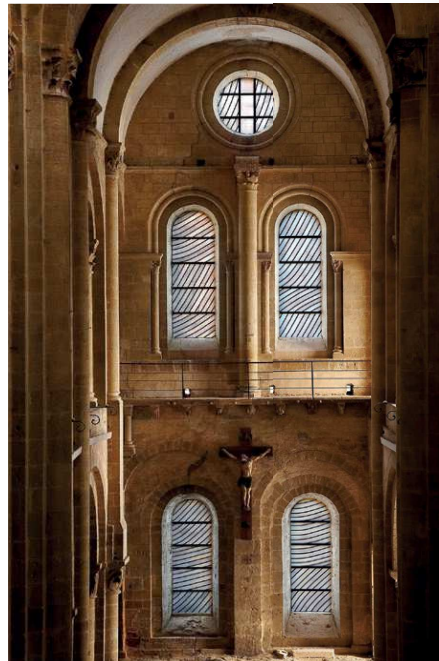
Licht wurde in der europäischen Kultur seit jeher religiös und metaphysisch überhöht. Die biblische Schöpfungsgeschichte beginnt sogar damit: mit der Erschaffung des Lichts. Zugleich wurde es stets als Voraussetzung für Erkenntnis verstanden, nicht zuletzt im Zeitalter der Aufklärung, als die zentrale Metapher für geistige Erleuchtung durch die Vernunft. Schon seit dem frühen Mittelalter gelten gestaltete Glasfenster daher als wichtiges Medium für die materielle und künstlerische Umsetzung dieser Auffassungen. In Kathedralen, Kirchen, Synagogen, Moscheen oder anderen sakralen Gebäuden verbindet es architektonische Erfordernisse mit spirituellem Gehalt. Frühe und bekannte Beispiele sind die Pariser Sainte-Chapelle oder die Kathedrale von Chartres, wo bis heute eines der wichtigsten Zentren für Glasmalerei beheimatet ist.

Light in European culture has always been seen as sublime in religious and metaphysical terms. The biblical story of Genesis even starts with the creation of light. At the same time light has always been understood as the precondition of knowledge, not least in the era of the Enlightenment, being the central metaphor for spiritual illumination through reason. And thus illuminated stained glass windows have been regarded since the early Middle Ages as a suitable medium for expressing these perceptions in material and artistic form, capable of combining architectural requirements with spiritual content in cathedrals, churches, synagogues, mosques and other sacred buildings. Early well-known examples are Sainte-Chapelle in Paris or the cathedral in Chartres, where one of the most important centres of stained glass is still located today.

Zur Kontextualisierung der von David Schnell für die Kunstsammlungen Chemnitz entworfenen Glasfenster soll ein cursorischer, keineswegs erschöpfender Überblick zur Glasmalerei in Deutschland und Europa geboten werden. Nach dem Mittelalter und dem Wiederaufleben der Glasmalerei im Zuge historistischer Kunstströmungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Europa, etwa der Neugotik und der Arts-and-Crafts-Bewegung, dann auch des Jugendstils, spielte farbiges Licht durch Glasfenster auch in der Moderne eine bedeutende Rolle. Dabei handelte es sich häufig nicht wie im Mittelalter um Glasmalerei mit bisweilen heilsgeschichtlichem Inhalt,¹ sondern um architektonische Gestaltung in Glas, die bei Sezession und Werkbund ebenso Beachtung fand wie beim Bauhaus. Als gleichsam ikonisches Exempel sei etwa Bruno Tauts Glaspavillon auf der *Werkbund-Ausstellung* von 1914 in Köln genannt, über dessen Eingang stand: »Das bunte Glas zerstört den Hass.«² Im Jahr des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs verband sich mit der farbigen Glasarchitektur der explizite Wunsch nach Frieden und Licht – Glas wurde einmal mehr Träger utopischer Ideen.

To put the glass windows designed by David Schnell for Kunstsammlungen Chemnitz in context, a brief and by no means comprehensive overview of stained glass in Germany and Europe follows. After the Middle Ages there was a revival of stained glass within the historical art movements of the 19th and early 20th centuries in Europe, especially in the Gothic Revival and the Arts and Crafts Movement and then also in Art Nouveau. Stained glass windows that coloured the light shining through them came to play a significant role in Modernism. However, instead of the redemptory subject matter of medieval stained glass,¹ there was often a move towards architectural design using glass, which became popular in the Secession and Werkbund as well as the Bauhaus. To cite a quasi-iconic example: over the entrance to Bruno Taut's glass pavilion at the *Werkbund-Ausstellung* (German Association of Craftsmen Exhibition) in Cologne in 1914 was written, »Das bunte Glas zerstört den Hass« (The brightly coloured glass extinguishes hatred).² In the year that the First World War broke out there was an explicit longing for peace and light associated with stained glass in architecture – and so glass became a bearer of utopian ideals once again.

Pierre Soulages
Buntglasfenster im
Nordquerhaus und
Chorumgang der
Klosterkirche Sainte-
Foy de Conques,
Frankreich
Stained glass windows
in the northern transept
and the ambulatory
of the Abbey Church
of Saint Foy de Conques,
France
1987–1994



Sakrale Glasmalerei im 20. Jahrhundert

Aufgrund der immateriellen Qualitäten ihrer Wirkung, die im Sinne einer reinen Vergeistigung verstanden wurde, bleibt die Glasmalerei im 20. Jahrhundert, insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg,³ aber auch noch im 21. Jahrhundert vor allem mit dem sakralen Raum verbunden. Immersiv und transzendent, mit einer hohen atmosphärischen Präsenz, zog und zieht sie seit der Moderne bis in die Gegenwart viele bildende Künstlerinnen und Künstler in ihren Bann, deren Schaffen sonst nicht übermäßig auf Arbeiten im sakralen Kontext fokussiert ist. Als zu den bekanntesten Beispielen zählend seien hier die Glasfenster der Chapelle du Rosaire de Vence von Henri Matisse (1949) erwähnt, die jener mit Wandmalereien kombinierte und damit »eine Renaissance der Glasmalerei« einleitete.⁴ Genannt seien hier zugleich die Beton-glasfenster von Fernand Léger für die Kirche Sacré-Cœur in Audincourt (um 1950), die Glasfenster Marc Chagalls für verschiedene Synagogen, Kirchen und Kapellen, etwa für die Kathedralen von Metz (1968) und Reims (1974), die Chapelle des Cordeliers in Sarrebourg (1976) oder die Kirche St. Stephan in Mainz (1978–1985). Als herausragende Beispiele für jüngere, abstrakter gestaltete Glasmalereien gelten Pierre Soulages' Fenster für die Abteikirche von Conques (1987–1994; **Abb. 1, 2**), Sigmar Polkes Isaak-Fenster für das Zürcher Grossmünster (2006–2009), Gerhard Richters Fenster für den Kölner Dom (2006–2007) oder auch jene Imi Knoebels für die Kathedrale von Reims (2008–2011; **Abb. 3, 4**). Vor allem aufgrund der höheren Bekanntheit der nun zumeist vereinzelt auch in Glas arbeitenden Künstler wie Soulages, Polke, Richter oder Knoebel erhielt die Glasmalerei in den letzten Jahren durch ebendiese Künstlerfenster eine erhöhte Aufmerksamkeit und stellte einmal mehr die gemeinhin angenommene Trennung von freier und angewandter Kunst infrage.

Pierre Soulages, Fenster für die Abteikirche Sainte-Foy de Conques, 1987–1994

Pierre Soulages' Fenster der Abteikirche Sainte-Foy de Conques, die er von 1987 bis 1994 schuf, gelten aufgrund ihrer reduzierten und die Architektur respektierenden Farbigkeit, die zu einer hoch kontemplativen Atmosphäre im

Sacred Stained Glass in the 20th Century

The immaterial qualities inherent in the impact of stained glass, which are thought to reflect the truly ethereal, have generally been exploited in sacred interiors, especially since the Second World War,³ but also on into the 21st century. In appreciation of this immersive and transcendent character and a highly charged atmospheric presence, many fine artists up to the present day have been captivated by stained glass in the wake of the Modernist period, even those who do not mainly focus on making pieces for sacred sites. One of the most famous examples is the stained glass window by Henri Matisse in the Vence Chapel, 1949, an innovative combination of stained glass windows and murals which ushered in »a stained glass renaissance«.⁴ Also worthy of note are the concrete stained glass windows by Fernand Léger for the Church of the Sacred Heart in Audincourt (ca. 1950), and Marc Chagall's stained glass windows in a number of synagogues, churches and chapels, such as the Cathedrals of Metz (1968) and Reims (1974), the Chapel of the Cordeliers in Sarrebourg (1976) and the Church of Saint Stephan in Mainz (1978–1985). Exceptional examples of recent abstract stained glass windows are the designs by Pierre Soulages for the Abbey Church of Saint Foy in Conques (1987–1994; **figs. 1, 2**), Sigmar Polke's stained glass windows on the theme of Isaac for the Grossmünster in Zurich (2007–2009), Gerhard Richter's windows for Cologne Cathedral (2006–2007) and also Imi Knoebel's windows for Reims Cathedral (2008–2011; **figs. 3, 4**). The fame of such artists as Soulages, Polke, Richter or Knoebel, who have worked with glass, albeit mainly as occasional pieces, has increased awareness of stained glass in recent years as a result of the aforementioned artist-designed windows. Once again the generally accepted distinction between fine and applied art is thrown into question.

Pierre Soulages, Windows for the Abbey Church of Saint Foy in Conques, 1987–1994

Pierre Soulages' windows for the Abbey Church of Saint Foy in Conques, which he created between 1987 and 1994, are regarded as a milestone in contemporary stained glass. Their reduced colour scheme responds sensitively to

Imi Knoebel
Buntglasfenster in der
südlichen Apsis der
Kathedrale von Reims,
Frankreich
Stained glass window
in the southern apse
of Reims Cathedral, France
2008–2011



Kirchenraum führt, als ein Meilenstein der zeitgenössischen Glasmalerei. Pierre Soulages hatte eine ganz persönliche Beziehung zu der im 19. Jahrhundert wiederaufgebauten Kirche, da er in der Nähe, in Rodez, geboren und aufgewachsen war und in Conques sein künstlerisches Erweckerlebnis hatte.⁵ Anders als in seinen Werken in Öl auf Leinwand fokussierte Soulages bei seinen Glasmalereien für Conques auf helle, opale, alabasterartige Flächen mit horizontalen und geschwungenen Streifen, rhythmisiert durch die Bleiruten und Windeisen. Seit 1987 arbeitete er an den Entwürfen und anschließend mit dem Glasmeister Jean-Dominique Fleury an der Entwicklung des erwünschten Materials, das unregelmäßig, farblos, transluzid, aber nicht transparent sein sollte. Im Ergebnis fügten sich seine 104 minimal gestalteten Fenster ein in die romanische Architektur, halten sich zurück und verhelfen dem diffus von außen herein-scheinenden natürlichen Licht im Kirchenraum zu harmonischer Entfaltung. »Dieses Licht, das man »umgewandelt« nennen könnte«, so Pierre Soulages 1994, »hat einen emotionalen Wert, eine Innerlichkeit, eine metaphysische Qualität in Übereinstimmung mit der Poesie dieser Architektur und Funktion: Ort der Kontemplation, Ort der Meditation.«⁶

the architectural conditions, lending a highly contemplative atmosphere to the church interior. Pierre Soulages had a very personal connection to the Abbey Church, which was restored in the 19th century, as he was born near Rodez and grew up there. It was in Conques that he first experienced an artistic epiphany.⁵ In contrast to Soulages' works in oil on canvas, his stained glass for Conques focuses on light opalescent alabaster-like planes with horizontal and curving bands, while the lead comes and steel strips serve to add rhythmic dynamics. He started working on the designs in 1987 and was aided by the glass master Jean-Dominique Fleury in considering which materials to use so as to achieve an irregular, colourless, translucent but not translucent effect. The result was 104 windows in a minimalist mode integrated into the Romanesque architecture in a reserved manner, encouraging the diffuse natural light entering from without to spread harmoniously throughout the interior of the church. »This light, that one could call »transmuted,« according to Pierre Soulages in 1994, »has an emotional value, an inwardness, a metaphysical quality in keeping with the poetry of this architecture and its function: a place of contemplation, a place of meditation.«⁶

**Imi Knoebel,
Fenster für die Kathedrale von Reims,
2008–2011/2015**

Neben Soulages' Fenstern für Conques sind auch jene, die Gerhard Richter für Köln geschaffen hat, und die von Imi Knoebel für die Kathedrale von Reims wichtige Referenzen der zeitgenössischen Glasmalerei. Gerhard Richter war etwa zeitgleich zu seinen Fenstern in Köln eingeladen worden, jene der beiden Apsiden seitlich des Hauptschiffs der Kathedrale von Reims zu gestalten, in Nachbarschaft zu den von Marc Chagall entworfenen mit Motiven der Passionsgeschichte. Da der Auftrag zeitlich und inhaltlich zu nah an dem in Köln war, kam er für Richter nicht infrage. Die Kommission in Frankreich wählte daraufhin Imi Knoebel aus, die Fenster zu gestalten. Dass die Entscheidung explizit für einen deutschen Künstler fiel, ist gleichsam relevant und vor dem politisch-historischen Hintergrund zu sehen, dass die Kathedrale von Reims seit dem 4. Jahrhundert die Krönungsstätte der fränkischen und dann französischen Könige war, im Ersten Weltkrieg massiv von deutschen Verbänden beschädigt wurde und in

**Imi Knoebel,
Windows for Reims Cathedral,
2008–2011/2015**

Significant landmarks in contemporary stained glass, alongside Soulages' windows for Conques, are those made for Cologne by Gerhard Richter and the windows for Reims Cathedral designed by Imi Knoebel. Gerhard Richter was invited to make the windows for Cologne Cathedral at about the same time as he was also asked to design some for the two aisles to either side of the main nave of Reims Cathedral, near the windows by Marc Chagall showing motifs from the Passion. Since the commissions coincided and were too similar in content, Richter could not take on the one for Reims. The Commission in France then asked Imi Knoebel to design the windows. This choice of a German artist is not without significance and to be understood against a political-historical backdrop, for from the fourth century Reims Cathedral was the place of coronation first of the Frankish and then the French kings. It was very seriously damaged in the First World War by German troops and caught fire. The commission entailed a political



Brand geriet. Dem Auftrag immanent war eine politische Geste der Versöhnung. Imi Knoebels Entwürfe für diese Fenster – die auch in den Kunstsammlungen Chemnitz gezeigt wurden, wo David Schnell sie kennenlernte⁷ – sind ebenso abstrakt gehalten wie jene Gerhard Richters für den Kölner Dom. Auch er verneint jede Bedeutung etwa in Form einer Erzählung oder Figuration – bei Richter durch den Gebrauch eines computerbasierten Algorithmus zur Festlegung der Farbfelder noch auf die Spitze getrieben. Grundlage der Knoebel'schen Entwürfe hingegen ist die Serie *Messerschnitte / Rot Gelb Blau* von 1978/1979, die in ihrer Anmutung an Scherben erinnern. Die Übertragung dieser Collagen in Glasmalerei ist nicht nur in der Verweigerung einer narrativen oder gar heilsgeschichtlichen Botschaft schlüssig, sondern kann zugleich als Verweis auf die vorindustrielle Produktion von Glasfenstern verstanden werden, die aus einzelnen kleineren Teilen, manchmal Scherben, zusammengesetzt wurden. Die einzelnen Formen erinnern an solche Fragmente oder auch Splitter, die als geschwungene Formen in den Primärfarben, verbunden durch strukturierende Bleiruten, die Bildfelder beherrschen und in alle Richtungen dynamisieren.

Über die Form- und Farbgebung bettet Knoebel seine Arbeiten ein in eine lange Tradition der abstrakten Malerei des 20. Jahrhunderts von Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* über Piet Mondrians neoplastisches Spätwerk bis zum abstrakten Expressionismus. Die in den Fenstern von 2011 verwendeten Farben Rot, Gelb und Blau erinnern zugleich an eine der Inkunabeln der US-amerikanischen Farbfeldmalerei, Barnett Newmans Variationen *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* aus den Jahren 1966 bis 1970 – von dem Knoebel sich stets abgrenzte, ohne auf den Bezug ganz zu verzichten.⁸ Das Transzendente dieser Malerei ist Knoebels Fenstern dennoch nicht fremd, unterstützt durch die sakrale Funktion ihres Ortes. Entscheidend ist hierbei, dass Knoebel seine Fenster jeder ikonografischen Bedeutung entzog und damit »Freiheitsbilder«⁹ erschuf,⁹ die sich in die Architektur einfügen,¹⁰ zugleich sich selbst in ihrer Bildhaftigkeit behaupten und zum Hinschauen, Wahrnehmen führen. Im Jahr 2015 erweiterte Knoebel seine Arbeit in Reims um weitere drei Fenster für die Jeanned'Arc-Kapelle als Schenkung, die eine größere Spannweite an Farbönen umfassen als die bereits bestehenden Fenster.¹¹

gesture of reconciliation. Imi Knoebel's designs for these windows – which were also exhibited at Kunstsammlungen Chemnitz, where David Schnell encountered them⁷ – are rendered in an equally abstract manner to Gerhard Richter's for Cologne Cathedral. Knoebel also negates any meaning, for example in the form of a narrative or figuration – an approach which Richter carried to an extreme by using a computer-based algorithm to determine the positioning of the patches of colour in his windows. In contrast, Knoebel's designs are based on the cycle *Messerschnitte / Rot Gelb Blau* (Knife cuts / red yellow blue) dated 1978/1979, that suggest shards. The transposition of these collages into stained glass is convincing as a rejection of a narrative or indeed any redemptory message and can instead be interpreted as a reference to the pre-industrial manufacture of stained glass windows that were assembled from small separate pieces, sometimes glass splinters. The individual shapes are reminiscent of such fragments or shards. They dominate the pictorial planes as curvaceous shapes in primary colours and are connected by the structure-giving lead comes producing dynamic vectors in all directions.

With this formal idiom and colour palette Knoebel positions his work in a long-standing tradition of abstract painting in the 20th century, from Kazimir Malevich's *Black Square* to Piet Mondrian's Neoplastic late work through to Abstract Expressionism. The colours red yellow and blue used in the windows of 2011 suggest at the same time a connection to one of the incunabula of US-American colour-field painting, Barnett Newman's variations on *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* from the years 1966 to 1970 – from which Knoebel always tried to distance himself, but without completely denying the connection.⁸ The transcendental aspects of this painting are not foreign to Knoebel's windows, underscored by the sacred function of the site. The decisive factor here is that Knoebel avoided any kind of iconographic meaning being attached to his windows, thus creating »freedom pictures«⁹ that blend in with the architecture,¹⁰ while at the same time asserting their own pictoriality and demanding to be seen and appreciated. In 2015 Knoebel made a gift of an additional three more windows for the chapel of Saint Joan of Arc in Reims. These contain a greater breadth of colour hues than the windows that had already been made.¹¹

David Schnells Glasmalereien in sakralen Räumen, 2008–2018

Seit dem Fall der Mauer kommt es auch in Sachsen-Anhalt und Sachsen, wo der im Rheinland aufgewachsene David Schnell seit Mitte der 1990er-Jahre lebt, vermehrt zu Aufträgen an zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler zur Gestaltung von Fenstern in sakralen Räumen.¹² Das Wiederaufleben der Glasmalerei vor allem in Sachsen-Anhalt ist maßgeblich auf das Engagement des dortigen Landeskonservators Holger Brülls zurückzuführen: Unter anderem gestaltete Max Uhlig Glasfenster für den Dom von Merseburg und für die St.-Johannis-Kirche in Magdeburg; drei Fenster für den Naumburger Dom wurden von Neo Rauch geschaffen (2014). Rauchs Glaswerke mit den narrativen Titeln *Abschied – Kleiderspende – Krankenpflege* erweisen sich dabei als eine malerische Intervention auf den Spuren der Heiligen Elisabeth, ästhetisch angelehnt an Druckgrafiken auf transluzidem rotem Grund. Neben Rauch haben Günter Grohs und David Schnell neue Fenster für Naumburg gestaltet. Auch eine Vielzahl kleinerer Kirchen und Kapellen wurde in diesem Zusammenhang mit neuen Fenstern ausgestattet, etwa 2013 die Dorfkirche von Gütz durch Markus Lüpertz, der bereits Glasfenster für Nevers, Köln, Koblenz und Lübeck schuf und 2018 für die Marktkirche in Hannover ein Reformationsfenster entworfen hat. Für 2019 ist die Realisierung weiterer Projekte in Sachsen-Anhalt geplant, für die unter anderem Sebastian Muhr (Altjeßnitz) und David Schnell (Priorau) eingeladen wurden.

Friedensfenster, Thomaskirche Leipzig, 2008–2009

Parallel zu den sachsen-anhaltinischen Projekten konnten auch in Leipzig Künstler Konzepte entwerfen und umsetzen, etwa Falk Haberkorn, der 2012 für das 22 Meter lange Fenster der neuen Propsteikirche St. Trinitatis eine rein textliche Gestaltung (*Am Anfang war das Wort*) entwickelte, und wiederum David Schnell, der das *Friedensfenster* der Thomaskirche realisierte. Die Kirchen entdeckten in Leipzig, wo Schnell an der Hochschule für Grafik und Buchkunst bei Arno Rink studiert hatte, die Glasmalerei wieder, auch um an historische Ereignisse zu erinnern. Zum Gedenken an die Friedliche Revolution von 1989 wurde 2008 ein Wettbewerb ausgelobt, der jedoch nicht von der Nikolaikirche, dem

David Schnell's Stained Glass for Sacred Spaces, 2008–2018

Since the fall of the Berlin wall there have been more commissions given to contemporary artists to design windows for sacred spaces in Saxony-Anhalt and Saxony,¹² where David Schnell, who grew up in Rhineland, has lived since the 1990s. The revival of stained glass especially in Saxony-Anhalt is mainly due to the efforts of Holger Brülls, the Head of Conservation for that German state. Some examples are: the stained glass windows designed by Max Uhlig for Merseburg Cathedral and for Saint John's Church Magdeburg; three windows created for Naumburg Cathedral by Neo Rauch (2014). Rauch's stained glass with the narrative titles *Abschied – Kleiderspende – Krankenpflege* (Farewell – Clothing Donation – Nursing) turn out to be a painterly intervention following the trail of Saint Elisabeth and aesthetically close to prints on a translucent red ground. Like Neo Rauch, Günter Grohs and David Schnell have also designed windows for Naumburg. And a number of smaller churches and chapels have been supplied with new windows in this connection, including the village church of Gütz by Markus Lüpertz, who had already made stained glass windows for Nevers, Cologne, Koblenz and Lübeck and also designed a Reformation window for the Marktkirche in Hannover in 2018. More projects are planned for Saxony-Anhalt with a realisation date in 2019, and Sebastian Muhr (Altjeßnitz) and David Schnell (Priorau) have been commissioned, among others.

Friedensfenster, Saint Thomas Church Leipzig, 2008–2009

In parallel to the Saxony-Anhalt projects, artists have also been able to develop and realize concepts in Leipzig, such as Falk Haberkorn, who created a purely textual design for a 22 meter-long window in the new provost church Saint Trinitatis in 2012 (*Am Anfang war das Wort* – In the Beginning Was the Word) and also David Schnell, who realized the *Friedensfenster* in the Church of Saint Thomas. The churches in Leipzig, where David Schnell had studied at the Hochschule für Grafik und Buchkunst with Arno Rink as his tutor, rediscovered stained glass, partly in order to look back at historical events. To commemorate the peaceful revolution of 1989 a competition was initiated, not by the

Ausgangspunkt der Ereignisse, sondern vom Kirchenvorstand der Thomaskirche initiiert worden war.¹³ Als Bedingungen für die Beiträge war neben dem Bezug zu den Ereignissen des Herbstes 1989 auch eine Orientierung am Motto der Friedensbewegung »Schwerter zu Pflugscharen« (aus dem Zwölfprophetenbuch des Tanach, Micha 4,3) und an der Bergpredigt des Matthäusevangeliums vorgegeben. Letztere hatte eine wichtige spirituelle Grundlage für die Friedensgebete und den passiven, gewaltlosen und schließlich erfolgreichen Widerstand vieler Demonstranten von 1989 durch das Wort Jesu geliefert.¹⁴

Obwohl David Schnell bis dahin noch nie in und mit Glas gearbeitet hatte,¹⁵ gewann er den Wettbewerb und wurde eingeladen, seinen Entwurf zusammen mit der Firma Derix Glasstudios in Taunusstein umzusetzen [Kat. 64; Abb. 5]. Allein die Platzierung seiner Arbeit oberhalb der Empore in einer Reihe von älteren Fenstern stellte durch die eingeschränkte Sicht eine Herausforderung dar. Hinzu traten die technischen Spezifika des Materials und die inhaltlichen Vorgaben der Ausschreibung. Schnells Vater war Religionslehrer, sodass der Künstler mit religiösen Themen durchaus vertraut ist. Im Vordergrund stand für ihn aber nicht eine – letzten Endes unzeitgemäße – bildliche Übersetzung der erwähnten Bibelstellen als vielmehr das Visualisieren einer heutigen Erinnerung an die Rolle der Kirchen in ihrer Opposition zum einstigen SED-Regime. Zugleich kann Schnells *Friedensfenster* als zeitgenössischer Kommentar zum gesamten Bildprogramm ebenjener protestantischen Hallenkirche, in der Johann Sebastian Bach als Thomaskantor wirkte, verstanden werden. Ihre Glasfenster auf der Südseite stammen aus dem 19. und 20. Jahrhundert und umfassen Personenfenster zu Ehren Martin Luthers (zusammen mit Kurfürst Friedrich dem Weisen und dem Humanisten Philipp Melanchthon), der Komponisten Johann Sebastian Bach und Felix Mendelssohn Bartholdy, je ein Fenster zu Ehren des schwedischen Königs Gustav Adolf und des deutschen Kaisers Wilhelm I. sowie ein Kriegergedächtnisfenster, das nach dem Ersten Weltkrieg eingesetzt wurde. Letztgenanntes »feierte« den Heldentod gefallener Soldaten, wie es in dieser Zeit üblich war. Die schwierige Aufgabe bestand also darin, eine aktualisierte Form des Historienbildes in Glas zu erfinden, das kommensorativ, dem Gedenken angemessen, aber nicht plakativ oder narrativ sein sollte.

Nikolaikirche where the events began, but by the church council of the Church of Saint Thomas.¹³ A condition of the submissions was, in addition to a connection to the events of Autumn 1989, an orientation to the slogan of the peace movement, »swords to ploughshares« (from the 12th Book of the Prophets, the Hebrew Bible-Tanakh, Micah 4,3), and to the Sermon on the Mount in the Gospel of Saint Matthew. The latter had been an important spiritual foundation – provided by the Word of God¹⁴ – for the peace prayers and the passive, non-violent and ultimately successful resistance of many demonstrators in 1989.

Although up to that time David Schnell had never worked with glass,¹⁵ he won the competition and was invited to realize his design with the help of the firm Derix Glasstudios in Taunusstein [Cat. 64; fig. 5]. The first challenge, given the restricted view, was to position his work above the gallery in a row of older windows. Furthermore there were the technical specifications of the material and the subject matter of the commission to be considered. Schnell's father was a religious instruction teacher, which meant that the artist was quite familiar with religious themes. His main focus however was on the visualization of today's remembrance of the role of the Church in opposing the SED regime of the past, rather than on a pictorial rendering of the biblical passages – which would ultimately have been behind the times. At the same time Schnell's *Friedensfenster* can be read as a contemporary comment on the whole visual programme of precisely that Protestant hall church in which Johann Sebastian Bach was active as cantor at the Church of Saint Thomas. The stained glass windows on the south side date from the 19th and 20th centuries and include windows with figures honouring Martin Luther (together with Frederick III Elector of Saxony and the Humanist Philipp Melanchthon), the composers Johann Sebastian Bach and Felix Mendelssohn Bartholdy, one window each for the Swedish king Gustav Adolf and German emperor William I, as well as a memorial window that was put in after the First World War. This last »celebrated« the heroic death of fallen soldiers, as was usual at that time. The tricky task was thus to find a contemporary kind of historical picture in glass that would be commemorative and suitable for remembrance, but neither trite nor narrative. At the same time it should relate to the architecture and the existing ornamentation and harmonize with the art works present without being overwhelmed by them.



David Schnell
Friedensfenster
Kirchenfenster für die
Thomaskirche Leipzig
Church window design
for Saint Thomas Church
Leipzig
2008–2009

Zugleich sollte es Bezug auf die Architektur nehmen sowie mit der bereits bestehenden Dekoration und den vorhandenen Kunstwerken harmonieren, ohne daneben unterzugehen.

David Schnell entwickelte für sein Fenster, das aus Denkmalschutzgründen den äußeren Butzenfenstern innen vorgeblendet ist, einen Entwurf, der nicht von einem Bildgegenstand, sondern von einer formalen Bildfindung ausging: Die Fotos von Demonstranten und hochgehaltenen Transparenten im Hinterkopf rückte für ihn die große Anspannung hinsichtlich der Frage, ob die Staatsmacht mit Gewalt gegen die Protestierenden vorgehen würde, ins Zentrum. Dieser Anspannung versuchte er in der Komposition eine Form zu geben: in der Kombination von ihm in seiner künstlerischen Arbeit bis dahin genutzter Elemente – des tektonischen Bildaufbaus, der starken Betonung von Perspektive, von abstrahierten Landschaften, Bäumen und Brettern. Schnell verschmolz Ruhe und Dynamik; der Eindruck des Schwankens entsteht. Wird alles in sich zusammenbrechen oder stützen sich die einzelnen Elemente gegenseitig? Der Ausgang ist offen, Unsicherheit bestimmt die Lage – symbolisch zu verstehen als Hinweis auf die zugespitzte und im Vorfeld nicht einzuschätzende Gefahrensituation von 1989. Die Fluchtpunkte in Schnells Komposition sind so angelegt, als würden die einzelnen Elemente explosionsartig aus dem Inneren in den Außenraum herauschießen. Die Kenntnis kubistischer Bildauffassungen ist hier erkennbar, die Idee einer dekonstruktivistischen Formfindung wird evoziert. Bei längerer Betrachtung verfestigt sich der Eindruck des Fensters im Hinblick auf den Kerngedanken des Herbsts 1989: raus aus den Innenräumen – hier Kirchen –, rein in die Stadt und auf die Straße, um für Selbstbestimmung und Freiheit einzustehen! Anstelle die Reihe von Personalfenstern fortzusetzen, die den Raum einschließen und die im Kern die Idee von Kirche als Schutzmantel vor dem Außen verstärken, setzte Schnell eine abstrakte Komposition, die Gedanken von Spannung, Aufbruch und Öffnung transportiert, ins Bild. Ein Freiheitsfenster!

In Technik, Form und Farbe bezog sich Schnell ebenfalls auf den spezifischen Kontext der Thomaskirche: Er verwendete für die Konstruktion des Fensters zum einen die traditionelle Bleiverglasung, wie sie schon bei den älteren Fenstern zu finden ist; zum anderen greift die Komposition mit ihren lang gezogenen, nach oben wegkippenden Flächen die schmalen,

For his window, which is mounted in front of the outer crown-glass windows for reasons of historical preservation, David Schnell developed a design that is not based on a visual object, but on a formal visual creation. With photos of demonstrators and placards held on high in mind, the burning question of whether the state power would exercise violence against the protestors became central. He worked to give this tension a shape, by using a combination of the elements he had already employed in his practice – the tectonic picture composition, the strong emphasis on perspective, landscapes, trees and leaves tending towards the abstract. The artist merged calm and dynamism to create an impression of ›teetering on the brink‹: would everything implode or could the individual elements support each other? The outcome is open-ended and the situation marked by uncertainty – to be understood symbolically as a reference to the state of unpredictable and incalculable risk at the time, as the crisis reached its zenith in 1989. The vanishing points in Schnell's composition are positioned in such a way as to make it appear as if the individual elements were shooting out explosively from within into the surrounding space. Knowledge of cubistic picture concepts is evident here, and the idea evokes a deconstructivist discovery of form. On further inspection, the sense that the window relates to the key concepts of autumn 1989 is reinforced – out of the interior space (here the church) and into the city and onto the street, to advocate self-determination and freedom! Instead of prolonging the series of windows with figures serving to enclose the space and strengthen the idea of a church at its core offering protection against the outer world, Schnell bases his picture on an abstract composition rendering ideas of tension, a new start and openness. A freedom window!

The technique, shape and colour selected by Schnell also pick up on the specific context of the Church of Saint Thomas. On the one hand, he used the traditional lead glass, which can also be found in the older windows, for the construction of his window; on the other, his composition, with its prolonged planes veering away in rising vectors, echoes the narrow vertical architectural elements of the columns and arches of the late Gothic church interior. This pictorial construction brings to mind formal associations with the pacifist leitmotif of ›swords to ploughshares‹. The strong presence of pink

vertikalen Architekturelemente der spätgotischen Pfeilerkirche auf. Diese wecken formal zugleich Assoziationen an die pazifistische Leitidee von ›Schwertern zu Pflugscharen‹. Die starke Präsenz von Rosa- und Purpurtönen verweist farblich auf den Rochlitzer Porphyry, der viele historische Bauten in Leipzig, etwa das Alte Rathaus, prägt und auch in der Thomaskirche verbaut wurde. Um sich deutlich von den anderen Fenstern abzusetzen, die mehrheitlich in dunklen Nuancen gehalten sind, nutzte Schnell insgesamt lichte und bunte, zum Teil pastellartige Farben. Er setzte so einen lebendigen und eher freundlichen Gegenakzent zum Gedächtnisbild für die Toten des Ersten Weltkriegs. Utopisches Potenzial und friedlicher Ausgang der Demonstrationen werden so ebenfalls farblich hervorgehoben.

Einen besonders genauen Blick verdient, bei Glasarbeiten generell, die langwierige Umsetzung des Fensters, die das Werk entscheidend mitbestimmt hat. David Schnell stellte bald fest, dass er nicht nur den Entwurf liefern und die Ausführung ausgewiesenen Fachleuten überlassen, sondern selbst in den Entstehungsprozess eingreifen wollte. Dabei löste er sich zunehmend von seinem Ausgangspunkt, um die Besonderheiten der Glasmalerei, des Materials und seiner Veränderung in der Bearbeitung zu berücksichtigen. Er erprobte verschiedene Techniken wie das Ätzen von unterschiedlich farbigen Glasflächen im Überfangglas, die er dann zum Teil wieder übereinanderlegte und so neue Farben entstehen ließ. Er ätzte, kratzte, klebte, entschied über die Verbleiung, malte aber auch mit Schmelzfarbe, deren Wirkung auf der aufgetragenen Farbdicke beruht und erst nach dem Brennen sichtbar wird. Das *Friedensfenster* geriet zum künstlerischen Experimentierfeld, bei dem David Schnell den vielleicht wichtigsten Akteur der Glasmalerei kennenlernte: das Licht. Denn bei jedem Fenster, das in direktem Kontakt zum natürlichen Außenraum steht, sind die Lichtverhältnisse kontinuierlich in Bewegung und verändern damit ständig die Wirkung des Werkes. Gerade diese nicht kontrollierbaren Zufälle des gestaltenden Lichts reizten David Schnell, da sie seiner künstlerischen Herangehensweise im Spannungsfeld zwischen Ordnung bei gleichzeitigem Stiften von Chaos entsprechen. Im Fall des *Friedensfensters* von Leipzig wird das veränderliche Licht überdies zur Metapher für die 1989 herrschende latente Dramatik zwischen gewaltlosen Demonstranten und der bedrohlichen Staatsmacht. Der phänomenale

and purple hues refers to the colour of porphyry from Rochlitz, which predominates in many historical buildings in Leipzig, notably the Alte Rathaus (Old Town Hall), and was also used in the Church of Saint Thomas. In order to be clearly distinguishable from the other windows, mainly rendered with dark nuances, Schnell employed bright and light colours on the whole, some in pastel hues. With this he achieved a lively and rather pleasant counterpoint to the commemorative image for the fallen of the First World War. The utopian potential and peaceful outcome of the demonstrations thus find expression in the colour scheme.

It is worth taking a closer look at the laborious production of the window itself which, as in all stained glass, has a decisive effect on the artwork. David Schnell soon realized that he could not just hand in his design and leave the appointed experts to make the finished work, but would like to intervene in the creative process itself. This led him to revise his original intentions in order to take into account the special features of stained glass, the material and how it changed while being worked. He experimented with several different techniques, such as etching in various coloured glass planes in the overlay glass, which he then juxtaposed to create new hues. He etched, scratched, glued, made decisions about the lead lining, but also painted with enamels, which function according to how thickly they are applied with the result only becoming apparent after firing. The *Friedensfenster* became an artistic laboratory and brought David Schnell face-to-face with the most important actor in stained glass: namely light. For any window that is in direct contact to the natural world outside is subject to changing light conditions and continually alters its appearance accordingly. It was precisely these coincidences outside his control that fascinated the artist David Schnell, whose practice cultivates the tense interplay between order and deliberately provoked chaos. In the case of the *Friedensfenster* for Leipzig the fluctuating light also serves as a metaphor for the latent drama of the confrontation between non-violent demonstrators and the threatening state power that marked the year 1989. As a phenomenon, it points to the ineffable quality of light, its intangible transcendence. Although Schnell has often stated that he has no intention of creating anything transcendental or mystical, as an artist he cannot help being fascinated by this aspect.

Aspekt weist über sich hinaus auf das Unfassbare des Lichts, seine nicht greifbare Transzendenz. Auch wenn er eigenen Aussagen zufolge nichts Übersinnliches oder Mystisches erschaffen wollte, kann sich der Künstler Schnell dieser Faszination nicht entziehen.

Exkurs:

Die freie Glasarbeit

Musterfeld, 2012

Die Arbeit mit und in Glas kommt in ihrer konstruktiv-schematischen Anlage dem Interesse David Schnells für Druckgrafik entgegen. Selbst die hier angewandten Techniken entsprechen zum Teil denen der Grafik, etwa wenn er durch Ätzungen, deren künstlerische Anwendung er durch die Aquatinta bereits kannte, neue Farbtöne und Flächen entstehen lässt. Infolge der Arbeit am *Friedensfenster* intensivierte Schnell seine künstlerischen Recherchen im Medium Glas. Für die zweite Ausstellung in seiner Galerie EIGEN+ART in Leipzig fertigte er 2012 die freie Glasarbeit *Musterfeld* an [Kat. 63]. Das Experimentieren mit Glas zeigte bereits hier Schnells grundsätzliche Offenheit, auf neue und aufwendige Techniken in einem profanen Umfeld zu setzen. Die hochformatige Glasmalerei ähnelt einem Ausschnitt aus einer Landschaftsdarstellung, dem prägenden Genre des Leipziger Malers. Geometrische vertikale Flächen in Rot-Braun-Abstufungen bestimmen den Vordergrund und verkürzen sich perspektivisch in die Tiefe, wo sie sich über einen organisch geformten Hintergrund in Grün- und Blautönen legen. In der Studie sind die Konstruktionslinien der Zentralperspektive deutlich zu erkennen. Der Künstler konzentrierte sich hier besonders auf das Kleben und Schichten von verschiedenfarbigen Glasflächen, einer Technik, die seiner eigenen Malweise des lasierenden Farbauftrags durchaus entspricht. Das *Musterfeld* diente aber nicht nur der technischen Perfektionierung, sondern kann ohne Zweifel als eigenständiges Werk betrachtet werden, das die künstlerischen Überlegungen Schnells auf grafischem und malerischem Gebiet in die Form eines gläsernen und farbig leuchtenden Tafelbildes überführt.

Das *Musterfeld* sollte ursprünglich Ausgangspunkt sein für eine Wandgestaltung mit künstlich hinterleuchteter Glasmalerei, einem Fenster vergleichbar.¹⁶ Während in früheren Zeiten die Malerei auf Leinwand als ›Fenster zur Welt‹ galt – als Blick aus dem Ausstellungsraum hinaus in den imaginären, konstruierten Raum

Excursus:

The Autonomous Stained Glass Piece

Musterfeld, 2012

Working with and in glass bears a certain correspondence with David Schnell's interest in printed graphics, given the constructive schematic procedures entailed. The techniques used here are in some ways similar to those employed in printmaking, as for example when he uses etching to create new colour hues and surfaces, profiting from his familiarity with the artistic use of this technique in aquatint. Following his work on the *Friedensfenster* Schnell intensified his research into glass as an artistic medium. For his second exhibition at his house gallery EIGEN+ART in Leipzig he made the work in glass *Musterfeld* in 2012 [Cat. 63]. This experimentation with glass reveals Schnell's fundamental readiness to use new and laborious techniques in a non-sacred context. This vertical format stained glass work resembles a section of a landscape, the predominant genre adopted by the Leipzig painter. Geometrical vertical planes exhibiting red-brown gradations make up the foreground and are shortened to the rear, where they are superimposed on a background of organic shapes in green and blue hues. The construction lines of the central perspective can be clearly identified in the study. Here the artist concentrated on gluing and superimposing glass planes of various colours, a technique that corresponds well with his own painterly practice of applying coloured glazes. The *Musterfeld* does not merely serve technical perfection, but can undoubtedly be regarded as an autonomous work that transposes Schnell's artistic concepts in the field of painting and prints to a panel painting consisting of glass and glowing colours.

The *Musterfeld* was originally intended as a starting point for a mural with stained glass that was to be artificially lit from behind, similar to a window.¹⁶ Whereas in former times painting on canvas was considered to be a ›window on the world‹ – a view beyond the exhibition space offered through the imaginary constructed space of the panel picture – in this case the painting was to be created in glass with artificial light shining from the wall into real space.¹⁷ However while working on this piece Schnell came to the conclusion that he could not pursue this approach. It would be better for his stained glass to use a natural light source and not to make an artificial reversal of the idea of painting as a window on the world.

des Tafelbildes –, sollte hier eine Malerei in Glas entstehen, die durch künstliches Licht von der Wand her in den Raum gestrahlt hätte.¹⁷ Im weiteren Verlauf der Arbeit erschien ihm dieser Ansatz jedoch nicht mehr fortführbar. Seine Glaskunst sollte sich auf eine natürliche Lichtquelle beziehen und nicht artifiziell die Idee der Malerei als Fenster in die Welt umkehren.

Johanneskapelle,

Naumburg,

2014

Bekannt geworden als Glasmaler durch das Leipziger *Friedensfenster*, wurde David Schnell 2013 zur Ausstellung *Glanzlichter* nach Naumburg eingeladen, um den Innenraum der dortigen Johanneskapelle zu gestalten. Da der Künstler damals kurz vor seinem einjährigen Aufenthalt als Stipendiat der Villa Massimo in Rom stand, fertigte er erst im Jahr 2014 zwei neue Fenster für die aus dem 13. Jahrhundert stammende und 1864 etwas abseits auf den Friedhof des Naumburger Doms umgesetzte Kapelle [Kat. 65; Abb. 6, 7, 8].¹⁸ Während besagter Italienaufenthalt in seiner Malerei deutliche Spuren, insbesondere in der Motivwahl, hinterlassen hat, ist das zu diesem Zeitpunkt in der Glasmalerei noch nicht der Fall.

Bei den kleinformatischen Fenstern für die Naumburger Johanneskapelle ist auf den ersten Blick die Wahl des Kolorits auffallend: Ein Fenster ist von Rottönen dominiert, das andere durch Blau geprägt. Bipolarität war hier ein Leitgedanke, im Helldunkel ebenso wie in den Farbkontrasten. Die Farben wecken Assoziationen an elementare Kräfte wie Feuer und Wasser, die lebensspendend oder zerstörerisch sein können. Deutlich nimmt David Schnell hier Bezug auf das Patrozinium der Kapelle, die Johannes dem Täufer geweiht ist. Das rote Fenster weist architekturähnliche Elemente auf, erinnert an eine Mauer oder einen Weg als entfernte Anleihen an den Außenraum. Motivisch stehen die Fenster zugleich abstrahierend einem Spektrum von Landschaften nahe, zusammengesetzt aus organisch geformten, camouflageartigen Farbflächen in perspektivischer Verjüngung. Ihre Formen erinnern diffus an Wolken oder auch träge, flüssige Massen und nehmen damit den farblichen Assoziationsraum von Lava beziehungsweise Feuer und Wasser auf. Sie korrespondieren zugleich mit den Naturmotiven der Kapelle, die etwa in ihren Schlusssteinen Pflanzenornamente zeigt.

Saint John's Chapel,

Naumburg,

2014

Having become known as an artist working with stained glass as a result of the Leipzig *Friedensfenster*, David Schnell was invited in 2013 to Naumburg to participate in the exhibition *Glanzlichter* and to make a design for the interior of Saint John's Chapel. Since the artist was about to spend a year on a grant at the Villa Massimo in Rome, a year later in 2014 he made two new windows for the chapel, which dates from the 13th century and was transferred to the cemetery of the Naumburg Cathedral in 1864 [Cat. 65; fig. 6, 7, 8].¹⁸ His stay in Italy clearly made its mark on his painting, especially his choice of motifs, but was not evident at that time in his stained glass work.

At first glance the most notable aspect of the small-format windows in Saint John's Chapel in Naumburg is the choice of colour scheme. In one window red hues predominate, in the other the colour blue. Bipolarity was the guiding idea here, in the chiaroscuro and contrasting colours. The colours evoke elementary forces such as fire and water that may be life-giving or destructive. Here David Schnell evidently refers to the patron saint of the chapel, which is dedicated to John the Baptist. The red window exhibits architectural elements reminiscent of a wall or aisle softly echoing the features of the surrounding space. At the same time the motifs visible in the window refer in an abstract manner to a spectrum of landscapes, made up of camouflage-like coloured areas with an arrangement of organic forms tapering into the distance. Their shapes hint at clouds or viscous liquid masses and thus conjure up a sense of lava, of fire and water. They also correspond to the motifs from nature in the chapel, such as the floral ornamentation in the keystones.

In view of the small format of the windows, David Schnell did without lead glazing, which he had used in the Leipzig *Friedensfenster*, and only used gluing techniques and etching procedures, as in his piece *Musterfeld* of 2012. The windows make a striking structural statement within the high Gothic chapel, with their intense colour accents and borrowings from landscape painting, which since the Romantic period came to be charged with religious overtones. Schnell managed to create an atmosphere in stained glass that oscillates between the dramatic and the contemplative, imbuing the

Anders als beim Leipziger *Friedensfenster* verzichtete Schnell hier nicht zuletzt aufgrund der geringen Maße auf die traditionelle Bleiverglasung und arbeitet wie bereits bei *Musterfeld* von 2012 allein mit Klebetechniken und Ätzverfahren. Mit konzentrierten Farbakzenten und Anleihen bei der Landschaftsmalerei, die seit der Romantik zudem religiös aufgeladen sein kann, schaffen die Fenster eine überraschende visuelle Struktur innerhalb der hochgotischen Kapelle. Schnell gelang, mit der Glasmalerei eine zwischen Dramatik und Kontemplation changierende Atmosphäre zu erzeugen und der Kapelle – zusammen mit der passenden Tür, die er mit dem Architekten Michael Grzesiak entwickelte – eine neue und intensive Stimmung zu verleihen.

Christuskirche am Stadtgarten, Köln, 2016–2018

Den dritten Auftrag für die Schaffung von Glasfenstern in sakralem Kontext erhielt David Schnell im Jahr 2016 für den Neubau der Christuskirche am Kölner Stadtgarten, nachdem er sich im Rahmen des Ideenwettbewerbs der Evangelischen Gemeinde Köln gegen weitere fünf eingeladene Künstler durchsetzen konnte.¹⁹ In Köln waren die Ausgangsbedingungen völlig andere als etwa in Leipzig: Die Christuskirche, ein Sakralgebäude aus dem 19. Jahrhundert, war im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, einzig ihr Turm hatte sich erhalten; dieser war in den 1950er-Jahren durch ein provisorisches Kirchenschiff ergänzt worden, das schließlich wegen Baufälligkeit abgerissen werden musste und nun durch den Neubau eines Kirchenschiffs und zweier Nebengebäude ersetzt wurde. Der Künstler musste sich hier also nicht einem bestehenden architektonisch-künstlerischen Kontext annähern, sondern konnte im Zuge des Neubaus durch seine Fenster die Wirkung des künftigen Innenraums ästhetisch aktiv mitgestalten.

Schnell, der in Köln aufgewachsen war und sich für diesen Auftrag vor Ort auch mit Gerhard Richters Fenstern für den Kölner Dom oder Markus Lüpertz' Fenster für St. Andreas auseinandersetzte, sollte Entwürfe für vier Fensterflügel liefern – je ein hochformatiges links und rechts des Kirchenschiffs auf der Ostseite (Altarfenster) und auf der Westseite (Turmfenster), dort zugleich als Verbindung zu den Nebengebäuden. Überdies war das Rosettenfenster der Westseite zu gestalten. Ziel sollte sein, die »sakrale Wirkung des Raums zu vertiefen«,

chapel with a new and intensive atmosphere, supported by a suitable door he developed in collaboration with the architect Michael Grzesiak.

Christ Church at the City Garden, Cologne, 2016–2018

David Schnell's third commission for stained glass windows in a sacred context was for the new building of the Christ Church in the City Garden of Cologne in 2016. He won the competition for designs launched by the Protestant congregation in Cologne, prevailing over five other artists who had also been invited.¹⁹

In Cologne the prerequisites were completely different to those in Leipzig. The Christ Church, a 19th century sacred building, was destroyed in the Second World War leaving only its steeple standing. This was augmented with a provisional nave in the 1950s, which eventually had to be demolished, having fallen into disrepair. It was replaced by a new transept and two auxiliary buildings. This meant that the artist was not confronted with a pre-existing architectural art context, but in the course of construction of the new building could actively intervene in the aesthetics of the new interior with his windows.

For the commission Schnell, who grew up in Cologne, took a careful look at Gerhard Richter's windows for Cologne Cathedral and Markus Lüpertz' ones for Saint Andreas. His own task was to design four casement windows – a vertical one to the left and right of the nave, respectively, on the east side (altar window) and one on the west side (steeple window), serving here as a link to the auxiliary buildings. There was also a rose window to be designed for the west side. The aim was to »heighten the sanctity of the space«, as the tender specifications put it.²⁰ To date, only the rose window has been realized and inserted in winter 2018 [fig. 9]. The others are pending for financial reasons.

The designs display parallels to Schnell's previous window commissions, but can also be distinguished from them. Much more strongly than in Leipzig – and in a different way to Naumburg – the compositions are articulated by elongated planes that echo the lofty heights of the architecture as a whole [Cat. 66–68]. Running from floor to ceiling, the verticals suggest light rising upwards, to be understood as a reference to transcendence and thus imbued with highly symbolic significance. The colour scheme of the side window is based on



wie es in den Ausschreibungsunterlagen heißt.²⁰ Bisher wurde allein das Rosettenfenster im Winter 2018 realisiert und eingesetzt [Abb. 9], die übrigen sind aus finanziellen Gründen noch nicht ausgeführt.

Die Entwürfe Schnells offenbaren Parallelen zu seinen vorangegangenen Fensterwerken, unterscheiden sich aber zugleich: Sehr viel stärker als in Leipzig – und anders als in Naumburg – sind die Kompositionen durch lang gestreckte Flächen bestimmt, die auf den Höhenzug der gesamten Architektur rekurren [Kat. 66–68]. Vom Boden bis zur Decke angelegt, suggerieren die Vertikalen eine Bewegung des Lichts nach oben, die als Verweis auf Transzendenz zu verstehen ist und damit hohe Symbolkraft besitzt. Die Farbgebung der Seitenfenster ist in pastellfarbig-hellen Purpur- und Blautönen gehalten. Wie in Leipzig reagierte Schnell damit auf den Porphyry des neugotischen Kirchturms. Die lichten Blautöne nehmen den großflächig durchscheinenden Himmel wieder auf. Auch wenn der Künstler jede intendierte Farbsymbolik verneint,²¹ könnten diese Fenster von den Gläubigen als Verbindung des Irdischen mit dem Himmlischen verstanden werden. Anders als es die neugotischen Kirchenfenster, die hier bis 1944 existierten, erlaubt haben, strebt Schnell mit seinen Entwürfen einen möglichst hellen Kirchenraum und damit Durchlässigkeit an, eine gleichsam diaphane Auffassung der Glasmalerei in der Vermittlung zwischen Innen und Außen, wie sie schon für die Architektur gotischer Kathedralen im Mittelalter prägend war.

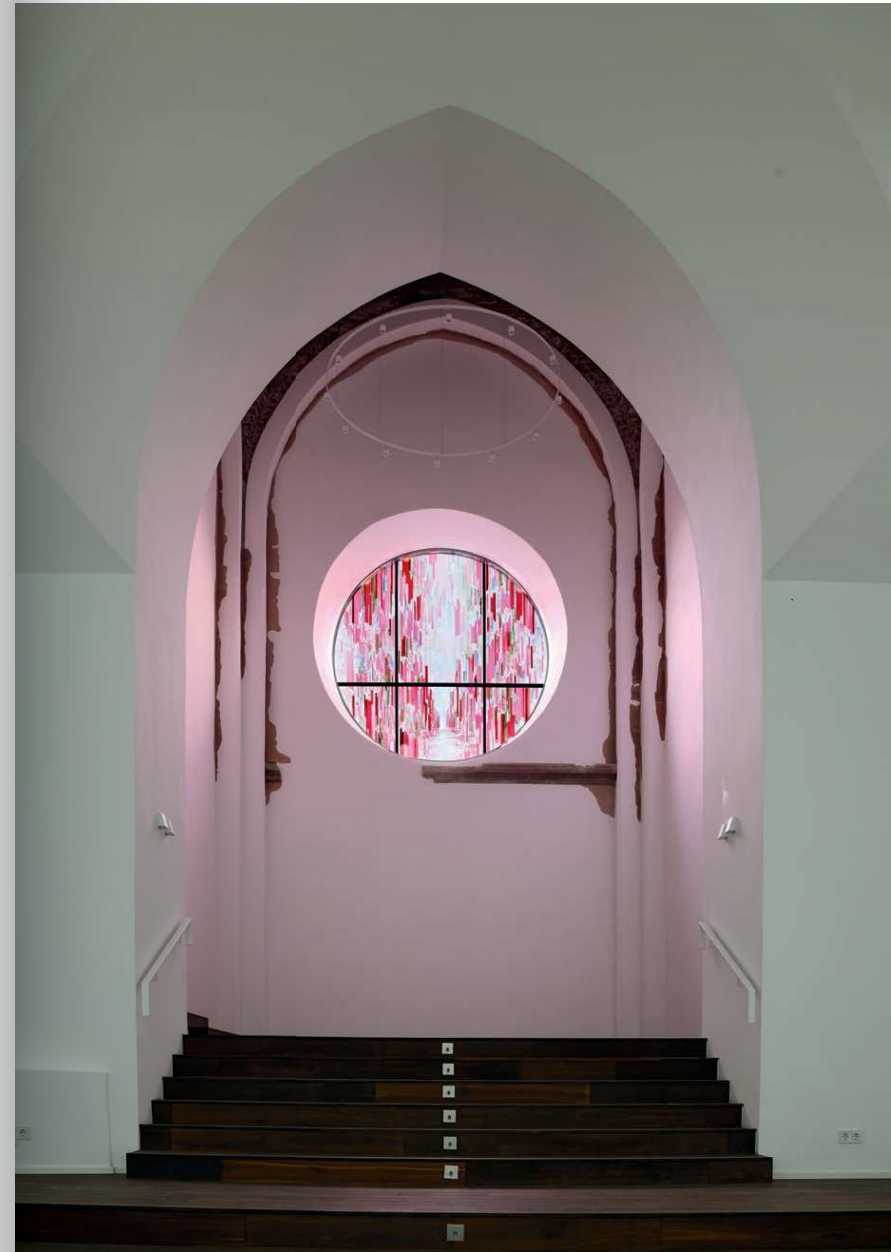
Zu diesem Zeitpunkt wurden Impulse seines Romaufenthalts 2014, der in seiner Malerei früh Niederschlag gefunden hatte, auf die Glasfenster übertragen. In Rom hatte Schnell begonnen, sich verstärkt für Innenräume – häufig von Kirchen – zu interessieren, für die Themen Licht und Illusion in der Inszenierung von Interieurs. In seiner Malerei setzte er dies unter anderem durch die Darstellung geschlossener Räume mit stakkatohaften Staffelungen geometrischer Farbfelder um. Die perspektivische Wirkung der derart komponierten Flächen ist für Köln bei den großen vertikalen Fenstern jedoch weniger stark ausgeprägt als beim Rosettenfenster, das durch seine erhöhte Position und Westausrichtung in der künstlerischen Gesamtkonzeption als Impulsgeber der Raumerfahrung fungiert. Darüber hinaus hat der Künstler direkte Allusionen, etwa an Landschaften oder Innenräume, sehr abgeschwächt. Der allen Fenstern gemeine

light pastel purple and blue hues. As in Leipzig, Schnell responds here to the porphyry of the neo-Gothic steeple. The light blue hues echo the extensive visible area of blue sky. Even though the artist denies any intentional colour symbolism,²¹ these windows could be interpreted by the devout as connecting heaven and earth. In contrast to the neo-Gothic windows prior to 1944, Schnell strives in his designs to make the nave as light as possible and thus achieve a sense of transparency, in keeping with the diaphanous quality of stained glass, opening up communication between inside and out, as was also true of the architecture of Gothic cathedrals in the Middle Ages.

This was when impulses garnered from his stay in Rome in 2014, which had already found their way into his painting, came to fruition in his stained glass pieces. In Rome Schnell had begun to take an increased interest in interiors – often of churches – and in the role played by the themes of light and illusion there. In his painting, this led to depictions of enclosed spaces with staccato-like staggered arrangements of geometric coloured components. The perspectival effect of the planes composed in this manner is of less significance in the large vertical windows for Cologne than in the case of the rose window, which sets the tone for the spatial experience of the whole artistic concept in view of its position at a height and its orientation to the west. Furthermore the artist has thoroughly toned down any direct allusions, such as to landscapes or interiors. The vertical thrust of coloured shapes common to all the windows underlines the orientation towards the heavenly. With the help of abstraction, the viewer leaves reality behind; the transcendental character of the church interior becomes manifest as a place of contemplation and reflection.²²

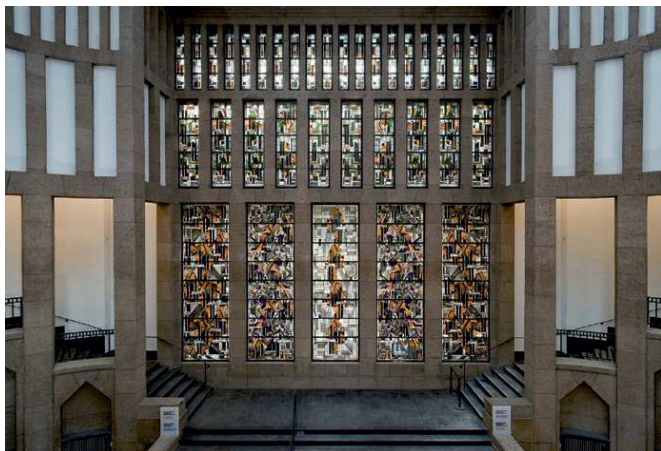
Secular Stained Glass in German Museums of the 20th Century: Düsseldorf, Leipzig, Chemnitz

Whereas stained glass in sacred buildings, which has experienced a revival in recent years, is a natural partner of architecture and can render the religious connotations of the edifice, it is only found sporadically in secular buildings. In contrast to sculptural or painterly Percent for Art projects, stained glass is often – wrongly – seen as not appropriate for public buildings that are not consecrated. The links to the sacred



David Schnell
Rosettenfenster
der Christuskirche
am Stadtgarten,
Köln
Rose window in
the Christ Church
at the City Garden,
Cologne
2016–2018

Johan Thorn Prikker
Rekonstruierte Fenster
 im Thorn-Prikker-Foyer
 Reconstructed windows
 in the Thorn Prikker foyer
 Museum Kunstpalast
 Düsseldorf
 1925–1926



vertikale Zug der Farbflächen unterstützt die Hinwendung zum Himmlichen. Mithilfe der Abstraktion verlässt der Betrachter die Wirklichkeit; es offenbart sich der transzendente Charakter des Kirchenraumes als Ort der Kontemplation und Reflexion.²²

Profane Glasmalerei in deutschen Museen des 20. Jahrhunderts: Düsseldorf, Leipzig, Chemnitz

Während die Glasmalerei in Sakralbauten einen fast natürlichen Verbündeten der Architektur sowie der religiös konnotierten Funktion der Gebäude darstellt und in den letzten Jahren eine wahre Renaissance erlebte, ist sie in profanen Bauten nur mehr vereinzelt anzutreffen. Anders als etwa bei plastischen oder malerischen Kunst-am-Bau-Projekten wird die Glasmalerei in nichtsakralen öffentlichen Gebäuden heute, zu Unrecht, allgemein als wenig zeitgemäß angesehen. Zu prägend wirken vielleicht ihre Bindungen an sakrale Kontexte respektive Bauten, mit denen Museen zwar ebenso gelegentlich verglichen werden, die aber einem rationalen und demokratischen Verständnis öffentlicher Institutionen zu widerstreben scheinen. Es gab sie dessen ungeachtet, insofern seien hier drei bekannte Glasgestaltungen der Moderne in Museumsgebäuden in Deutschland vorgestellt – von Johan Thorn Prikker, Josef Albers und K. O. Götz –, um die Fenster, die David Schnell nun für die Kunstsammlungen Chemnitz entwirft und realisiert, in Bezug auf den nichtsakralen Raum zu kontextualisieren.

Johan Thorn Prikker, Museum Kunstpalast Düsseldorf, 1925–1926

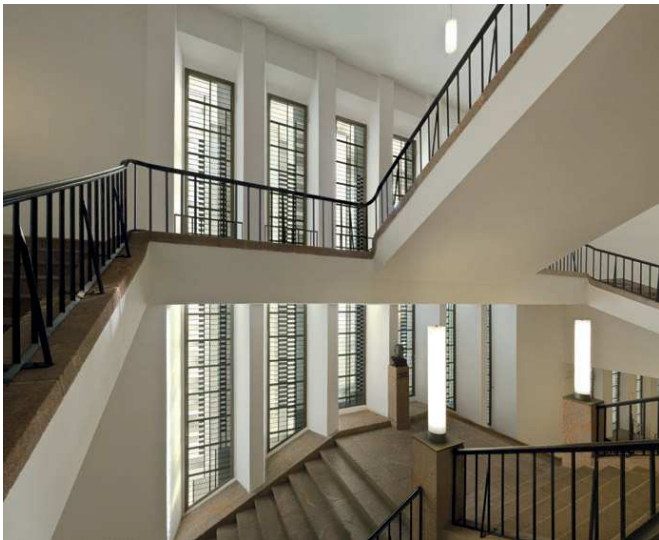
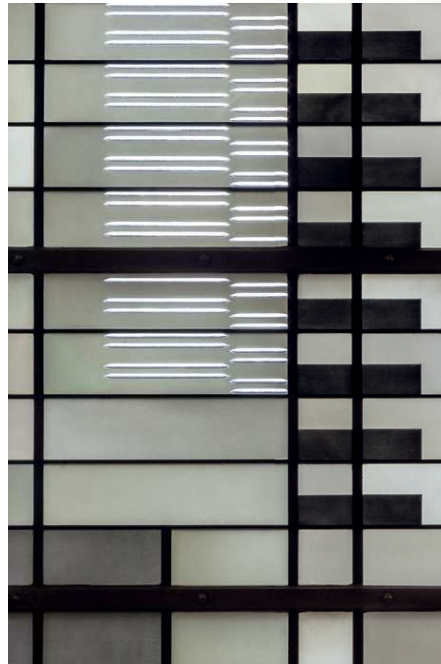
Der aus Den Haag stammende Johan Thorn Prikker hatte 1904 an der Kunstgewerbeschule in Krefeld als Lehrer angefangen und war 1910 von Karl Ernst Osthaus nach Hagen eingeladen worden, um sich dort an der künstlerischen Reformbewegung des Werkbundes zu beteiligen. Einer seiner Schwerpunkte lag auf der Glasgestaltung respektive der Glasmalerei, die er an vielen unterschiedlichen Bauvorhaben der Zeit umsetzte, so unter anderem 1911 im Treppenhaus in Osthaus' Villa Hohenhof in Hagen, entworfen von Henry van de Velde – der in Chemnitz auch die Villa Esche erbaut hat. Thorn Prikker gilt als wichtigster Glaskünstler der damaligen Zeit in Deutschland, der mit seiner Auffassung einer

contexts of the respective buildings are probably seen as too definitive. Although museums are often compared to such buildings, this link might seem to contradict the rational and democratic nature of public institutions. And yet there are examples in existence which serve to put the window that David Schnell has now designed and made for the Kunstsammlungen Chemnitz, a secular building, in context. These are the well-known Modernist glass installations in German museums by Johan Thorn Prikker, Josef Albers and K. O. Götz.

Johan Thorn Prikker, Museum Kunstpalast Düsseldorf, 1925–1926

Johan Thorn Prikker comes from The Hague and began his career as a teacher at the Kunstgewerbeschule in Krefeld in 1904. He was invited to Hagen by Karl Ernst Osthaus in 1910 to participate in the artistic reform movement of the Werkbund. One of Thorn Prikker's specialities was the design of stained glass works, which he realized in a number of different building projects at that time, including the stairwell of Osthaus' Hohenhof Villa in Hagen in 1911, a mansion designed by Henry van de Velde, who also built the Esche Villa in Chemnitz. Thorn Prikker is regarded as the most important artist of his times working in glass in Germany, who strongly influenced a younger generation after the First World War with his approach to painting *with* glass rather than *on* it.²³ At the beginning of the 1920s, when he was a professor at the art academy in Düsseldorf, he was awarded the commission to create a multi-part stained glass window next to mosaics in the stairwell of the Kunstpalast redesigned by Wilhelm Kreis,²⁴ a project which was then realized between 1925 and 1926 [figs. 10, 11]. In contrast to previous commissions, Thorn Prikker worked here in close collaboration with the master craftsman Otto Wiegmann at the Düsseldorf art academy. The monumental stained glass window consists of three tiered rows, with five elongated lower lights, ten middle-sized ones in the central zone and twenty smaller upper ones, making 35 window lights altogether. The formal idiom is geometric tending towards the abstract, exhibiting triangles and squares in orange black and greyish-white hues; petrol and magenta also appear in the uppermost lights. The component elements are angled diagonally, others are orthogonal, from which still others diverge in turn

Künstlerische Interpretation/Rekonstruktion der Josef-Albers-Fenster im Grassimuseum, Leipzig
Christine Triebisch in Zusammenarbeit mit der Firma Glasmalerei Peters, Treppenaufgang links, sowie Detail eines Fensters im rechten Treppenaufgang
Artistic interpretation/reconstruction of the Josef-Albers windows in the Grassimuseum, Leipzig
Christine Triebisch in cooperation with the glass-painting company Peters, staircase left, as well as detail of a window in the right staircase
2011



Malerei mit Glas und nicht auf Glas noch die jüngere Künstlergeneration nach dem Ersten Weltkrieg maßgeblich beeinflusste.²³ Anfang der 1920er-Jahre erhielt er als Professor der Düsseldorfer Kunstakademie den Auftrag, neben Mosaiken auch ein vierteiliges Glasfenster für das Treppenhaus des umgestalteten dortigen Kunstpalastes von Wilhelm Kreis zu entwerfen,²⁴ das schließlich von 1925 bis 1926 realisiert wurde [Abb. 10, 11]. Anders als bei vorherigen Aufträgen arbeitete Thorn Prikker hierfür direkt mit dem Werkstattmeister Otto Wiegmann in der Düsseldorfer Kunstakademie zusammen. Das monumentale Fenster besteht aus drei vertikalen Reihen mit fünf hohen Öffnungen im unteren Bereich, zehn mittelgroßen in der mittleren Zone und 20 kleineren im oberen Bereich, also insgesamt 35 Fensterfeldern. Ihre Formensprache ist abstrahierend-geometrisch, zeigt Dreiecke und Rechtecke in orangenen, schwarzen und grau-weißen Farbtönen; in den oberen Farbfenstern sind auch Petrol und Magenta benutzt worden. Die einzelnen Flächen sind zum Teil diagonal, zum Teil orthogonal angelegt, von denen sich andere wiederum in einer Aufwärtsbewegung absetzen. Die Grundmuster werden wiederholt, gespiegelt und »ergeben so ein asymmetrisch-konstruktiv anmutendes Glasgefüge«.²⁵ Im Treppenhaus setzen sich die Fensterfelder als Blindwerk in Stein in die Architektur fort. Mit Thorn Prikkers Konzeption wird zugleich der Anmutung des Eingangsbereichs als Sakralraum Rechnung getragen. In Farbgebung, Form und Komposition nahm er außerdem Bezug auf die monumentale sachlich-expressive Backsteinarchitektur des Ehrenhofs des Museums und überführte ihren Charakter in eine konstruktivistische Glasmalereikomposition.

Die Fenster, deren Beziehung zur Architektur in der einschlägigen Literatur immer wieder betont wird, wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört und erst in den Jahren 1983 und 1984 rekonstruiert.

**Josef Albers,
Grassimuseum, Leipzig,
1926–1927**

1926, im gleichen Jahr also, in dem Thorn Prikkers Fenster in Düsseldorf eingesetzt werden, entwarf der Bauhauskünstler Josef Albers monumentale Fenster für das Treppenhaus des Leipziger Grassimuseums [Abb. 12, 13], das zwischen 1925 und 1929 erbaut wurde. Ein Jahr später, 1927, sind sie als Beitrag zur Ausstellung *Europäisches Kunstgewerbe* realisiert worden.

with an upward thrust. The basic patterns are repeated and turned back-to-front, thus »producing an asymmetric-constructive glass composition«.²⁵ In the stairwell, the shape of the window lights is echoed in the stonework of the architecture. Thorn Prikker's concept takes into account the entrance hall's sense of sanctity. His choice of palette, shape and composition also refers to the monumental, soberly expressive brick architecture of the commemorative courtyard of the museum, translating its character into a constructivist stained glass composition.

These windows are often cited in the relevant literature for their relationship to architecture. They were destroyed in the Second World War and only reconstructed in 1983 and 1984.

**Josef Albers,
Grassimuseum, Leipzig,
1926–1927**

In 1926, the same year that Thorn Prikker's windows were installed in Düsseldorf, the Bauhaus artist Josef Albers designed monumental windows for the stairwell of the Grassimuseum in Leipzig [figs. 12, 13], built between 1925 and 1929. A year later in 1927, Albers' windows were realised and exhibited at the show *Europäisches Kunstgewerbe* (European Applied Arts). Albers, who had become head of the glass atelier of the Bauhaus in Weimar in 1923 and had subsequently received commissions for stained glass windows on a regular basis, also designed similar windows to those in the Grassimuseum made for the entrance hall of the expressionistic building of the Ullstein Publishing Company in Berlin. These were unveiled in 1928. In the meantime, the eighteen high narrow windows in Leipzig that were destroyed in the Second World War have been reinterpreted by the artist Christine Triebisch from Halle in a manner that makes it easy to appreciate Albers' original design: it proves to be a mathematical-geometric construction, with vertical comes dividing up each window in the middle and new planar modules developing in parts, some of which consist of genuinely antique yellowish-green hand-blown glass with a white opalescent cover. In the reconstruction, graphic accents were added with dark coatings (Schwarzlot) as well as cuneiform and surface grinding.²⁶ In contrast to Thorn Prikker's composition in Düsseldorf, Albers' abstract design for Leipzig is based on reduction and limitation of shape and colour, modular construction and a systematic approach

**Fritz Diederich
und Michael Morgner**
Fenster im Treppenhaus
des Städtischen Museums
Karl-Marx-Stadt

Windows in the stairwell of
the municipal museum of
Karl-Marx-Stadt
1969-1970

K. O. Götz
Fenster im Treppenhaus
Windows in the stairwell
Städtische Kunst-
sammlungen Chemnitz
1993-1995



Albers, der 1923 die Leitung der Glaswerkstatt des Bauhauses in Weimar übernommen und seitdem immer wieder Aufträge für Glasfenster erhalten hatte, entwarf zeitgleich zum Beitrag im Grassimuseum vergleichbare Fenster für die Eingangshalle des expressionistischen Gebäudes des Berliner Ullstein Verlags, die 1928 enthüllt wurden. In der heutigen interpretierenden Rekonstruktion der sechs schmalen, hohen und im Zweiten Weltkrieg zerstörten Leipziger Fenster durch die Hallenser Künstlerin Christine Triebtsch ist das Grundprinzip von Albers' Entwurf klar nachzuvollziehen: Er erweist sich als eine mathematisch-geometrische Konstruktion, in der vertikale Ruten jedes Fenster mittig teilen und sich in einer weiteren, jedoch nicht durchgehenden Untergliederung neuer Flächen modular entwickeln, die zum Teil aus gelblich grünem, mundgeblasenem Echtantikglas mit weiß-opalem Überfang gebildet werden. Grafische Akzente wurden in der Rekonstruktion mit Schwarzlot-überzügen sowie durch Keil- und Flachschliffe gesetzt.²⁶ Anders als bei Thorn Prikker in Düsseldorf ist Albers' abstrakte Komposition in Leipzig bestimmt durch Reduktion und Beschränkung in Form und Farbe, durch modularen Aufbau und eine Systematik, die jede persönliche Entscheidung und den individuellen Stil des Künstlers zugunsten einer ökonomischen sowie der architektonischen Aufgabe gemäßen Ausführung in den Hintergrund treten lassen. Durch ihre Lichtdurchlässigkeit waren Albers' Grassifenster auf die Verbindung von Innen- und Außenraum gerichtet und stellten einen Bruch mit der bis dahin vorherrschenden, vornehmlich sakralen Glasmalerei dar. Albers' Fenster gelten zusammen mit den Fenstern im Museum Kunstpalast von Thorn Prikker heute als die wichtigsten ihrer Art in Deutschland.

K. O. Götz,
Städtische Kunstsammlungen Chemnitz,
1993-1995

Der systemisch und rational agierenden Bauhausmoderne stand in der Nachkriegszeit in Westdeutschland die informelle Malerei diametral gegenüber. Spätere Ausläufer dieser konträren Position finden sich in den Glasfenstern, die einer der wichtigsten Vertreter der informellen Malerei in Deutschland, K. O. Götz, in den 1990er-Jahren für die Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz entwarf. Nach dem Fall der Mauer waren er und seine Ehefrau, die in Chemnitz geborene Künstlerin Rissa, der Stadt und dem

that eschews any personal decision-making and personal artistic signature in favour of an economic and architecturally appropriate approach. Albers' Grassi windows were oriented towards the connection between inside and outside in view of their high transparency, which represented a break from the prevailing principally sacred stained glass up to that time. Albers' windows, together with the windows in the Museum Kunstpalast by Thorn Prikker, are considered today to be the most important of their kind in Germany.

K. O. Götz,
Städtische Kunstsammlungen Chemnitz,
1993-1995

In the post-war period in West Germany the rational and systematic Modernist approach of the Bauhaus was diametrically opposed to Art Informel. Later offshoots of these contrary positions can be found in the stained glass windows that K. O. Götz, one of the most important representatives of Art Informel painting in Germany, made for the Städtische Kunstsammlungen Chemnitz in the 1990s. After the fall of the Berlin Wall, he and his wife Rissa, also an artist and born in Chemnitz, became attached to the city and its museum. Götz showed works on paper here in 1993 and had further exhibitions in 2004 and 2014.²⁷ In the GDR period, there were windows by Fritz Diederich and Michael Morgner in the stairwell of the Kunstsammlungen addressing the thematic field of 'fire - earth - water - air' in 1969 and 1970 [fig. 14].²⁸ During the renovation of the museum building and the reconstruction work on parts of the interior in the early 1990s, these had been replaced by simple panes of glass.²⁹ On the occasion of the 1993 exhibition, K. O. Götz and the museum director at that time, Susanne Anna, agreed that the artist should make a new design for these now 'bare' windows. K. O. Götz made a proposal with gestural dynamic areas in keeping with his own painting style [fig. 15]. This design was manufactured by the glass master Jochen Köthe in antique glass rendered in white, yellowish and mauve pastel hues, and bonded together with lead cames. It was unveiled just two years later in 1995. This first and last stained glass painting of K. O. Götz was a one-to-one realization of the design, without the artist being involved in the production process. From a formal point of view, these windows fulfill some of the important demands of stained glass

Museum eng verbunden; bereits 1993 wurde Götz hier mit Arbeiten auf Papier präsentiert, 2004 und 2014 folgten zwei weitere Ausstellungen.²⁷ Zu DDR-Zeiten befanden sich im Treppenhaus der Kunstsammlungen Fenster von Fritz Diederich und Michael Morgner, die sie in den Jahren 1969 und 1970 zum Themenkomplex ›Feuer – Erde – Wasser – Luft‹ entworfen hatten [Abb. 14].²⁸ Diese waren während der Renovierung des Museumsgebäudes am Theaterplatz und teilweisen Rekonstruktion des Inneren Anfang der 1990er-Jahre durch einfache Glasflächen ersetzt worden.²⁹ Anlässlich der Ausstellung 1993 kamen K.O. Götz und die damalige Direktorin, Susanne Anna, überein, dass der Künstler eine neue Gestaltung für die jetzt ›nackten‹ Fenster entwickeln würde. K.O. Götz legte daraufhin einen Entwurf vor, der seiner Malerei mit gestisch bewegten Flächen entsprach [Abb. 15]. Dieser wurde dann vom Glaser Jochen Köthe in Antikglas in weißen, gelblichen und mauvefarbenen Pastelltönen, verbunden durch Bleiruten, ausgeführt und knapp zwei Jahre später 1995 enthüllt. Es war die erste und letzte Glasmalerei von K.O. Götz und im Ergebnis eine Eins-zu-eins-Umsetzung des Entwurfs, er selbst hatte an dem Produktionsprozess keinen Anteil genommen. Formal erfüllen diese Fenster eine wichtige Anforderung an Glasmalerei, da sie sich aller Monumentalität zum Trotz durch ihre zurückhaltende Farbigkeit und vegetabile Bewegtheit sehr gut in die Museumsarchitektur des späten Jugendstils einpassen und die Wirkung des Treppenhauses steigern.

**David Schnell,
Splitter,
Kunstsammlungen Chemnitz,
2018**

Die Fenster von K.O. Götz waren direkte Anregung für David Schnell, auf Einladung des Museums erneut Fenster im Zuge einer eigenen Ausstellung zu realisieren. Obwohl er die informelle Malerei von K.O. Götz mit ihrer künstlerischen Energie sowie der ästhetischen Präzision gestischer Setzungen schätzt, sieht er ihre expliziten Qualitäten in den Glasfenstern des Treppenhauses ›gezähmt‹, da sich Götz wie viele andere Künstler nur wenig mit den Möglichkeiten der modernen Glasmalerei auseinandergesetzt hatte.³⁰ So ließ Schnell sich eher von Götz als Maler inspirieren, nahm dessen Freude an Dynamik und Bewegung auf, mit denen sich seine

in that – in spite of their monumentality – they are well integrated into the late Art Nouveau architecture of the museum and enhance the impact of the stairwell thanks to their reserved colour and organic rhythm.

**David Schnell,
Splitter,
Kunstsammlungen Chemnitz,
2018**

The windows by K.O. Götz were a direct inspiration for David Schnell when he was invited by the museum to make more windows in the context of a solo exhibition. Although he holds K.O. Götz' Art Informel painting in high regard, with its artistic energy combined with aesthetically precise gestural statements, he finds that these explicit qualities have been ›subdued‹ in the stairwell's stained glass windows, probably because, like many other artists, K.O. Götz had little experience of the potential of modern stained glass.³⁰ So Schnell preferred to draw his inspiration from Götz as a painter, assimilating the latter's delight in dynamism and movement into his own windows, which in iconographic terms aim to serve as a counterpoint to the evenly stylized and sober atmosphere of the museum's architecture. Whereas K.O. Götz' pictorial invention tended to blend in with the architecture, Schnell breaks out of the mould: to the north-west, oriented towards the neighbouring opera house, his windows are only to be viewed from inside the museum, for reasons of historical preservation. Their bluish light floods a passage that is not very big, but comparable in its dimensions to a chapel, altering and enhancing this space.

In his three-part design, in glazes of oil on hardboard in keeping with the diaphanous character of the task, Schnell treated the windows like a picture, with its composition interrupted by areas of wall between the lights [Cat. 69-71]. The individual parts of the picture are nonetheless arranged so that they can come together in the viewer's mind to form a whole. Their immanent dynamic overrides the division into three separate parts. The architectural framework – window, wall surface, three-dimensional space – is thus treated as part of the artwork, which is not only an important principle in stained glass, but an imperative precondition. The great sense of depth in the central perspective in Schnell's composition is created by gradations of blue from which – as in the *Friedensfenster* in

eigenen Fenster ikonografisch gegenläufig zur gleichmäßigen Stilisierung und getragenen Atmosphäre der Museumsarchitektur verhalten sollen. Wo Götz' Bildfindung sich eher anschiebt, bricht Schnell aus dem Rahmen heraus: Nach Nordwesten, in Richtung des benachbarten Opernhauses ausgerichtet, sind seine Fenster aus Gründen des Denkmalschutzes allein im Inneren des Museums zu sehen. Ihr bläuliches Licht erfüllt einen nicht sehr großen, aber von den Dimensionen mit einer Kapelle vergleichbaren Durchgangsraum, der durch die Glasmalerei verändert und aufgewertet wird.

Schnell hat in seinem dreiteiligen Entwurf – dem diaphanen Charakter der Aufgabe gemäß lasierend in Öl auf Hartfaser gemalt [Kat. 69-71] – die Fenster kompositorisch als ein Bild gedacht, das realiter durch die Wandbereiche zwischen den Öffnungen unterbrochen wird. Die einzelnen Bildfelder sind jedoch so angelegt, dass sie im Kopf des Betrachters gedanklich zu einem Ganzen zusammengeführt werden können. Ihre immanente Dynamik überfängt die Trennung der drei Einzelzonen. Der architektonische Rahmen – Fenster, Wandfläche, Raum – wird so als Teil der Arbeit mitgedacht, was für die Glasmalerei nicht nur eine wichtige, sondern zwingende Voraussetzung ist. In abgestuften Blautönen ist Schnells Komposition zentralperspektivisch von tiefen Fluchtpunkten gehalten, von denen – wie schon beim Leipziger *Friedensfenster* – explosionsartig Farbflächen wie Splitter ausstrahlen. Diese Splitter, in denen sich die künstlerische Energie des Malers und die Verneinung einer großen Erzählung zugunsten eines fragmentierten, bruchstückhaften Moments bündeln, geben dem Fenstertriptychon und der Ausstellung ihren Titel. Die Farbe Blau trägt zur Beruhigung der durch die berstenden Flächen sehr bewegten Komposition bei und verweist auf die Funktion des Fensters als Mittler zwischen Innen- und Außenraum. Rote und weiße Akzente durchbrechen vereinzelt die Dominanz der Blautöne, vertikale Setzungen dynamisieren das Bild im Zusammenklang mit den auseinanderstrebenden Flächen. Zugleich tritt die Struktur zur Statik des dahinter durchscheinenden Rasters der drei Sprossenfenster in ein spannungsvolles Verhältnis. Ruhe und Bewegung, Ordnung und Chaos befinden sich in einem Widerstreit – ein wichtiges und häufig eingesetztes Moment in David Schnells Werken.

Leipzig – coloured shapes shoot out explosively like shattered fragments. These splinters of colour, condensing the artistic energy of the painter, together with the rejection of a grand narrative in favour of parcelled fragmentary moments, give the triptych and the exhibition its title. The colour blue helps to calm down the rather turbulent composition with its bursting planes, pointing to the window's function as an intermediary between the interior and the outside world. Red and white accents disrupt the dominance of the blue hues at some points, while verticals dynamize the picture in accord with the diverging planes. At the same time, the taut structure relates to the statics of the glazed bar grid of the three windows showing through from behind. Calm and turbulence, order and chaos come into conflict – an important and often used feature in David Schnell's practice.

In *Splitter* David Schnell's recurrent artistic principles are employed along with his experiences with glass as a medium gained since he created his *Friedensfenster* in Leipzig ten years ago. In keeping with his usual practice, his stained glass in Chemnitz is not based on narration or figuration, but exhibits aesthetic and phenomenological, purely artistic and not thematic aspects in an essentially abstract manner. His *Splitter* triptych places him in the same tradition of contemporary abstract artists' windows to which Imi Knoebel also belongs. But even if David Schnell does not entirely dissociate himself from any kind of figuration, and instead offers viewers a visual anchor by way of subtle illusory spaces and hints of landscape in his pictures, his Chemnitz window triptych testifies to that shattering and negation of meaning that is predominant in Knoebel's more prominent piece. Here Schnell underscores the sacred character of the museum's interior as a place of reflection and contemplation. While this may attract criticism, as if the museum aspired to be a temple, nonetheless it imbues the interior with a special aura and dignity. At a time of increasing media hype based on icons and images, this aspect is thoroughly relevant and admirable, worthy of being upheld. The uncontrollably exploding colours of light, the splinters he has created by intervening artistically, become autonomous elements in his exhibition. Schnell has created for Chemnitz an up-to-date synthesis of the expressive and constructive, such as has shaped stained glass since Modernism.

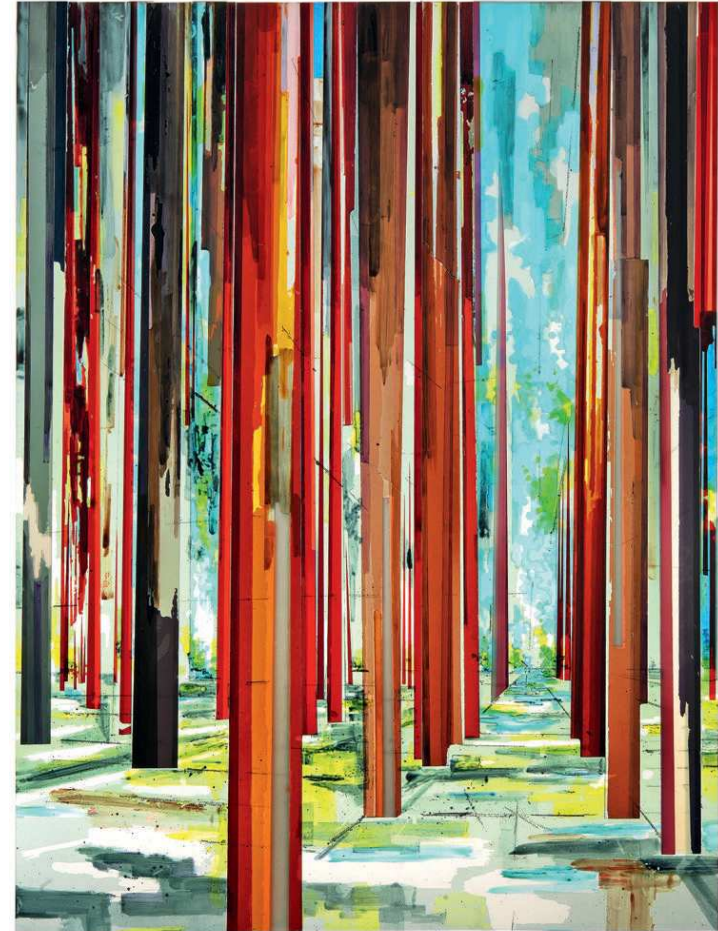
In *Splitter* fließen wiederkehrende künstlerische Prinzipien David Schnells ebenso ein wie seine Erfahrungen mit dem Material Glas seit dem ersten, knapp zehn Jahre zuvor entstandenen *Friedensfenster* in Leipzig. Seinem generellen Ansatz gemäß ist auch die Glasmalerei in Chemnitz nicht von Narration und Figuration geprägt, sondern weist abstrahierend vor allem ästhetische und phänomenologische, originär künstlerische und nicht inhaltliche Aspekte auf. Mit *Splitter* knüpft er auch an jene Tradition von zeitgenössischen abstrakten Künstlerfenstern an, in der etwa Imi Knoebel zu sehen ist. Doch selbst wenn David Schnell sich nicht komplett von jeglicher Figuration löst und mit seinen Anleihen bei Illusionsräumen und landschaftlichen Elementen den Besucherinnen und Besuchern visuelle Anker zum Einstieg ins Bild anbietet, ist in seinem Chemnitzer Fenster eine vergleichbare Zersplitterung und Negation von Bedeutung zu erkennen, die ebenso Knoebels ungleich prominenteres Werk prägt. Dabei unterstreicht Schnell nicht zuletzt den sakralen Charakter des Museumsraums als Ort der Reflexion und Kontemplation, was bisweilen – hinsichtlich der Auffassung vom Museum als Musentempel – kritisiert wird, ihm aber gleichsam eine besondere Aura und Würde verleiht. In Zeiten zunehmenden medialen Rauschens von Zeichen und Bildern ist dies ein durchaus relevanter, beachtenswerter und bewahrenswürdiger Aspekt. Die berstenden und unkontrollierten Farben des Lichts, Splitter seiner künstlerischen Intervention, werden eigenständiger Teil der Ausstellung. Schnell schuf in Chemnitz eine zeitgemäße Synthese von expressiven und konstruktiven Ansätzen, die seit der Moderne die Glasmalerei prägen.

- 1 Auch für moderne Glasmalerei gibt es Beispiele, u.a. bei expressionistischen Künstlern wie Karl Schmidt-Rottluff (etwa *Christuskopf*, um 1921, Berlin, Brücke-Museum) und Max Pechstein (neben vielen Aufträgen etwa die acht Fenster, die nach seinen Entwürfen von Gottfried Heinersdorff für das Neue Stadtbad in Berlin 1928 ausgeführt wurden und heute im Kunstgewerbemuseum Berlin bewahrt werden) oder konstruktivistischen Künstlern wie Theo van Doesburg (etwa seine Fenster für das Huis De Lange, Alkmaar, 1917, heute im Kröller-Müller Museum, Otterlo).
- 2 Siehe u. a. *Kristallisationen, Splitterungen: Bruno Tauts Glashaus*, Ausst.-Kat. Berlin, Werkbund-Archiv im Martin-Gropius-Bau 1.10.1993–16.1.1994, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe 4.2.–13.3.1994, Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum 16.4.–22.5.1994, hrsg. vom Werkbund-Archiv, Basel u. a.: Birkhäuser 1993.
- 3 In Westdeutschland erreichte die moderne sakrale Glasmalerei einen Höhepunkt in der unmittelbaren Nachkriegszeit aufgrund des Wiederaufbaus der (teil-)zerstörten Kirchen und Kathedralen mit Fenstern etwa von Georg Meistermann, Vincenz Pieper, Ludwig Schaffrath, Johannes Schreiter oder Hans Gottfried von Stockhausen. Keineswegs ausschließlich, aber trotz der eingeschränkten Produktionsmöglichkeiten vergleichsweise häufig diente die Glasmalerei in Ostdeutschland in den 1950er- und 1960er-Jahren der politischen Propaganda, genannt seien etwa Walter Womackas Monumentalfenster über die Geschichte der Arbeiterbewegung in Deutschland für das Staatsratsgebäude der DDR, entstanden 1962–1964 in Berlin.
- 4 Horst Bredekamp, »Die Wiederkehr des Lichts. Ein Wunderwerk: Die Glasfenster von Imi Knoebel im Chor der Kathedrale von Reims«, in *IMI KNOEBEL – Fenster für die Kathedrale von Reims*, Ausst.-Kat. Chemnitz, Kunstsammlungen 24.11.2013–9.2.2014, hrsg. von Ingrid Mössinger, Anja Richter, Köln: Wienand Verlag 2013, 35–38, hier 36. Siehe für einen größeren Kontext der Glasmalerei im 20. Jahrhundert, vor allem auch zu Frankreich, *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 9.7.–9.10.2011, bearb. von Jutta Dresch, Karlsruhe: Info Verlag 2011.
- 5 »Conques est le lieu d'une de mes premières émotions artistiques.« (»Conques ist der Ort meiner ersten künstlerischen Gefühlsregungen.« Pierre Soulages, »Notes de travail«, in Christian Heck, Pierre Soulages, *Conques. Les vitraux de Soulages*, Paris: Éditions du Seuil 1994, 37–99, hier 39, zit. n. Mark R. Hesslinger, »Outrenoir und outreblanc – zur Metaphysik des Lichts im Werk des Künstlers Pierre Soulages«, in *Pierre Soulages. Noir / Lumière. Farbe und Geste in den 1950er Jahren*, Ausst.-Kat. Koblenz, Museum Ludwig 4.11.2018–6.1.2019, hrsg. von Beate Reifenscheidt, Mailand: Silvana Editoriale 2018, 39–42, hier 40.)
- 6 »Cette lumière que l'on pourrait dire »transmutée« a une valeur émotionnelle, une intériorité, une qualité métaphysique en accord avec la poésie de cette architecture comme avec sa fonction : lieu de contemplation, lieu de méditation.« (Pierre Soulages, zit. n. Hesslinger 2018 [wie Anm. 5], 41.)
- 7 Siehe Ausst.-Kat. Chemnitz 2013 (wie Anm. 4). – Soweit nicht anders nachgewiesen, beruhen alle Darstellungen auf einem Gespräch des Künstlers mit dem Autor in Leipzig am 4. Oktober 2018. Ich danke Cornelia Posselt für ihre Anregungen und Unterstützung.

- 1 There are also examples to be found in modern stained glass, including pieces by expressionist artists like Karl Schmidt-Rottluff (in particular *Christuskopf*, ca. 1921, Berlin, Brücke-Museum) and Max Pechstein (such as the eight windows he created for the Neue Stadtbad in Berlin which were realized in 1928 on the basis of his designs by Gottfried Heinersdorff and are now preserved in the Kunstgewerbemuseum Berlin, just one of many other commissions) or constructivist artists such as Theo van Doesburg (namely his window for the Huis De Lange, Alkmaar, 1917, now in the Kröller-Müller Museum, Otterlo).
- 2 See for example *Kristallisationen, Splitterungen: Bruno Tauts Glashaus*, exhib. cat. Berlin, Werkbund-Archiv in the Martin-Gropius-Bau 1.10.1993–6.1.1994, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe 4.2.–13.3.1994, Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum 16.4.–22.5.1994, publ. by the Werkbund-Archiv, Basel et al.: Birkhäuser 1993.
- 3 In West Germany modern sacred stained glass reached its zenith immediately after the war as destroyed or damaged churches and cathedrals were reconstructed and provided with windows by such artists as Georg Meistermann, Vincenz Pieper, Ludwig Schaffrath, Johannes Schreiter and Hans Gottfried von Stockhausen. In East Germany stained glass served as political propaganda in the 1950s and 1960s, by no means always, but quite often considering the limited opportunities for production. A noteworthy example is Walter Womacka's monumental window for the GDR State Council Building about the history of the labour movement in Germany, made 1962–1964 in Berlin.
- 4 Horst Bredekamp, »Die Wiederkehr des Lichts. Ein Wunderwerk: Die Glasfenster von Imi Knoebel im Chor der Kathedrale von Reims«, in *IMI KNOEBEL – Fenster für die Kathedrale von Reims*, exhib. cat. Chemnitz, Kunstsammlungen 24.11.2013–9.2.2014, eds. Ingrid Mössinger and Anja Richter, Cologne: Wienand Verlag 2013, pp. 35–38, here p. 36. For the larger context of stained glass in the 20th century, especially in France, see, *Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht*, exhib. cat. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 9.7.–9.10.2011, ed. by Jutta Dresch, Karlsruhe: Info Verlag 2011.
- 5 »Conques est le lieu d'une de mes premières émotions artistiques.« (»Conques is the site of my first artistic emotions.« Pierre Soulages, »Notes de travail« in Christian Heck, *Pierre Soulages, Conques. Les vitraux de Soulages*, Paris: Éditions du Seuil 1994, pp. 37–99, here p. 39, cited in Mark R. Hesslinger, »Outrenoir und outreblanc – zur Metaphysik des Lichts im Werk des Künstlers Pierre Soulages«, in *Pierre Soulages. Noir / Lumière. Farbe und Geste in den 1950er Jahren*, exhib. cat. Koblenz, Museum Ludwig 4.11.2018–6.1.2019, ed. Beate Reifenscheidt, Milan: Silvana Editoriale 2018, pp. 39–42, here p. 40.)
- 6 »Cette lumière que l'on pourrait dire »transmutée« a une valeur émotionnelle, une intériorité, une qualité métaphysique en accord avec la poésie de cette architecture comme avec sa fonction : lieu de contemplation, lieu de méditation.« (Pierre Soulages, quoted in Hesslinger 2018 [op. cit. footnote 5], p. 41.)
- 7 See exhib. cat. Chemnitz 2013 (op. cit. footnote 4). Unless otherwise specified all descriptions come from a conversation between the author and the artist on 4 October 2018 in Leipzig. My thanks go to Cornelia Posselt for her suggestions and support.

- 8 »Die Wahl der drei Grundfarben ist nicht zu verstehen als eine Hommage an Piet Mondrian oder Barnett Newman, der sich einst die Frage stellte: »Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?« [...] – und dem Knoebel entgegnete – »Ich nicht!« (so auch der Titel seiner gleichnamigen Ausstellung im Juni 2009 in Deutschen Guggenheim Berlin).« (Marc Nouschi, »Die Herausforderungen eines Projekts«, in *Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale zu Reims*, hrsg. von Jean-Paul Ollivier, Bielefeld: Kerber Verlag 2011, 9–11, hier 11.)
- 9 »Die Negation jedes Rückgriffs auf die alten Bilder, überhaupt auf Bilder, geschweige denn heilsgeschichtlich-sakrale Inhalte und Muster, die Negation jedes Rückgriffs auf Bedeutung. Nichts mehr von alledem – Scherben, Tabula rasa, Sinnstoff pur. [...] Aus der Zersplitterung aller Formen der Vorstellung entsteht ein Freiheitsbild – schärfer: entsteht die Entstehung des Freiheitsbildes.« (Johannes Stüttgen, »Heiliges Sehen«, in Ollivier 2011 [wie Anm. 8], 51–52, hier 51.)
- 10 Vor dem Hintergrund des von ihm geführten Vergleichs zwischen Barnett Newman und Imi Knoebel schreibt Horst Bredekamp: »Vor allem aber liegt die Differenz in der konvulsivischen Zersplitterung der Kompositionselemente. [...] Hierin liegt die Größe von Knoebels Farbformen. Sie sind in ihrer Zersplitterung nicht flüchtig, sondern binden sich in die Architekturform zurück. Das Wunder liegt in ihrer Fähigkeit, Explosionsbilder sein zu können, die sich im selben Zug in die Architektur reintegrieren, um Expansion und Kontraktion in eine Balance zu bringen.« (Bredekamp 2013 [wie Anm. 4], 37–38.)
- 11 Diese Fenster gelten als Antwort auf den französischen Auftrag an Knoebel. Sie wurden mithilfe des Auswärtigen Amtes der Bundesrepublik Deutschland und der Kunststiftung NRW finanziert. Siehe zu speziell den Fenstern von 2015: *Imi Knoebel – Reims*, hrsg. von der Kunststiftung NRW, Berlin: Hatje Cantz 2017.
- 12 Zur zeitgenössischen Glasmalerei in Deutschland siehe Holger Brülls, *L'art contemporain du vitrail en Allemagne*, hrsg. von Jean-François Lagier, Chartres: Centre International du Vitrail 2012, und *Glanzlichter. Gegenwartskunst. Glasmalerei*, Begleitbuch zu der von Holger Brülls kuratierten Ausstellung *Glanzlichter. Meisterwerke zeitgenössischer Glasmalerei im Naumburger Dom*, Naumburger Dom 1.6.–2.11.2014, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2014.
- 13 Der Beschluss dazu wurde vom Kirchenvorstand bereits 1998 gefasst; die Finanzierung gelang 2006 durch die Rotarier aus Leipzigs US-amerikanischer Partnerstadt Houston, TX.
- 14 »Leistet dem, der euch etwas Böses antut, keinen Widerstand, sondern wenn dich einer auf die rechte Wange schlägt, dann halt ihm auch die andere hin.« (Mt 5,39.)
- 15 Holger Brülls wägt in einem Artikel zum Fenster hinsichtlich des »Ausscherens der freien Malerei in das Gebiet der angewandten Kunst [...] ästhetische Risiken und Chance einer solchen Expedition in ein fremdes Kunstterrain« ab (ders., »Schnellschuss in Glas. Kritische Notiz zur Glasmalerei der »Neuen Leipziger Schule««, in *das münster* 2 [2011], 105–111, hier 106). Der Autor scheint das Terrain des Kunsthandwerks gegen eine Intervention der freien bildenden Kunst zu verteidigen; er kritisiert an Schnells Fenstern, dass sie durch die hellen Farben zu stark von der Reihe der anderen Fenster und aus dem architektonischen Rahmen herausstechen würden.
- 8 »The choice of three primary colours is not to be understood as a homage to Piet Mondrian or Barnett Newman, who once posed the question: »Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?« (...) – to which Knoebel replied – »Not I!« (ICH NICHT also being the title of his eponymous exhibition in June 2009 at the German Guggenheim Berlin).« (Marc Nouschi, »Die Herausforderungen eines Projekts«, in *Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale zu Reims*, ed. Jean-Paul Ollivier, Bielefeld: Kerber Verlag 2011, pp.9–11, here p.11.)
- 9 »The negation of any recourse to old pictures, indeed any pictures at all, and certainly not any with redemptive sacred content and patterns, the negation of any recourse to meaning. No more of all this – shards, tabula rasa, pure stuff of the senses. [...] – a freedom picture – or to put it more strongly: the genesis of a freedom picture – emerges from the shattering of any kind of image.« (Johannes Stüttgen, »Heiliges Sehen«, in Ollivier 2011 [op. cit. footnote 8], pp.51–52, here p.51.)
- 10 Horst Bredekamp writes in the context of the comparison he draws between Barnett Newman and Imi Knoebel: »The distinction lies above all in the convulsive shattering of the compositional elements. [...] This is the secret to the magnificence of Knoebel's colour shapes. In their brokenness they do not disperse but renew their bonds with the architectural form. What is amazing is their ability to be explosive images while at the same time reintegrating themselves back into the architecture, counterbalancing expansion with contraction.« (Bredekamp 2013 [op. cit. footnote 4], pp.37–38.)
- 11 These windows are regarded as a response to the French commission to Knoebel. They were financed with the support of the Foreign Office of the Federal Republic of Germany and the Kunststiftung NRW. In detail on the windows of 2015 see: *Imi Knoebel – Reims*, ed. by the Kunststiftung NRW, Berlin: Hatje Cantz 2017.
- 12 On contemporary stained glass in Germany see Holger Brülls, *L'art contemporain du vitrail en Allemagne*, ed. Jean-François Lagier, Chartres: Centre International du Vitrail 2012, and *Glanzlichter. Gegenwartskunst. Glasmalerei*, publication accompanying the exhibition curated by Holger Brülls *Glanzlichter. Meisterwerke zeitgenössischer Glasmalerei im Naumburger Dom*, Naumburg Cathedral 1.6.–2.11.2014, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2014.
- 13 The decision was already reached by the Church Council in 1998; funding was made available in 2006 by the Rotary Club of Leipzig's US-American sister city Houston, TX.
- 14 »But I tell you, do not resist an evil person. If anyone slaps you on the right cheek, turn to them the other cheek also.« (New International Version, Matthew 5,39.)
- 15 Holger Brülls, in an article about the window, considers »Fine art trespassing in the territory of applied arts [...] and the aesthetic risks but also opportunities of such an expedition into foreign artistic terrain.« (Holger Brülls, »Schnellschuss in Glas. Kritische Notiz zur Glasmalerei der »Neuen Leipziger Schule««, in *das münster* 2 [2011], pp.105–111, here p.106.) The author appears to defend the territory of applied arts against intervention by fine art; he criticizes Schnell's windows for setting themselves apart too markedly from the series of other windows due to their light colours, in a manner out of keeping with the architectural framework.
- 16 Schnells erste große Museumsausstellung in Deutschland trug bezeichnenderweise den Titel *Fenster*. Siehe *David Schnell. Fenster*, Ausst.-Kat. Duisburg, MKM – Museum Küppersmühle für Moderne Kunst 10.3.–18.6.2017, hrsg. von Walter Smerling, Eva Müller-Remmert, Köln: Wienand Verlag 2017, insbesondere den Aufsatz von Christoph Türcke, »Schnells Fenster«, in ebd., 9–11. – Seine Malweise des lasierenden Farbauftrags auf Leinwand, bei dem transluzid wirkende Schichten übereinanderliegen, und sein tektonischer Bildaufbau weisen bereits eine hohe Affinität zur Glasmalerei auf, sodass die Analogie der Malerei als »Fenster zu einer anderen Welt« hier durchaus passend ist.
- 17 Interessanterweise verfolgte Daniel Buren bei seiner Ausstellung *Quand le textile s'éclaira* in den Kunstsammlungen Chemnitz 2018 einen teilweise vergleichbaren Ansatz: Seine von oben beleuchteten und strahlenden Glasfasertextilien konnten zugleich als von Sonnenlicht durchdrungene Markisen wahrgenommen werden. So wurde die Architektur des Ausstellungsraums infrage gestellt bzw. geöffnet und nach außen »transzendiert«. Siehe *Daniel Buren*, Ausst.-Kat. Chemnitz, Kunstsammlungen 18.3.–10.6.2018, hrsg. von Ingrid Mössinger, Dresden: Sandstein Verlag 2018, 28–59.
- 18 Siehe Ausst.-Kat. Naumburg 2014 (wie Anm. 12), 200–205: »In für die Glasmalerei ganz ungewohnter Weise sind hier Landschaft und kosmischer Raum als bildnerische Ausgangspunkte neu erschlossen – so eindringlich, wie es zuletzt vor mehr als einem halben Jahrhundert dem jungen Johannes Schreiter mit seinen epochalen, auf Clyfford Still verweisenden Arbeiten gelungen ist.« (Ebd., 201.)
- 19 Eingeladen waren daneben Jürgen Drewer, Günter Grohs, Karl-Martin Hartmann, Celia Mendoza und Anna Pauli. Der Neubau wurde von der Arbeitsgemeinschaft Klaus Hollenbeck Architekten, Köln, und Maier Architekten, Köln, entworfen.
- 20 *Die neuen Kirchenfenster der evangelischen Christuskirche Köln von David Schnell*, Broschüre zum Spendenaufruf, Köln 2016, online: <https://www.christuskirche-mitten-im-leben.de/de/david-schnell-projektbeschreibung-kirchen-fenster-2.pdf> [14.10.2018].
- 21 Siehe Videointerview mit David Schnell, in *Kirchenfenster von David Schnell für die Christuskirche Köln*, 23.3.2018, hier 3:40 Min., online: <https://www.christuskirche-mitten-im-leben.de/de/david-schnell-kirchenfenster.aspx> [14.10.2018].
- 22 »Es geht darum, eine Art Reflexionsraum zu schaffen, in dem der Besucher sich vertiefen kann und aufgrund der visuellen Eindrücke dann Muße hat zu verweilen [...]« (Ebd., 5:16 Min.)
- 23 In den 1910er- und 1920er-Jahren war Thorn Prikker wohl einer der meistbeschäftigten Glaskünstler in Deutschland und den Niederlanden, unzählige Innenraum- und Glasgestaltungen von Kirchen, öffentlichen und privaten Gebäuden gehen auf den vom Jugendstil über den Expressionismus bis hin zum Konstruktivismus gewandelten Künstler zurück. Zu seinen Schülern gehörten beispielsweise Heinrich Campendonk, Anton Wendling, Hubert Spierling oder Georg Meistermann. Siehe zu Thorn Prikker u. a. *Johan Thorn Prikker, mit allen Regeln der Kunst. Vom Jugendstil zur Abstraktion*, Ausst.-Kat. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen 13.11.2010–13.2.2011, Düsseldorf, Museum Kunstpalast 26.3.–7.8.2011, hrsg. von Christiane Heiser, Düsseldorf: Museum Kunstpalast 2011, insbesondere den Aufsatz von Barbara Til, »Das Nützliche mit dem Schönen durchdringen ... Glasfenster und Mosaiken der Düsseldorfer Zeit«, in ebd., 212–231.
- 16 It is noteworthy that Schnell's first big museum exhibition in Germany was entitled *fenster* (Windows). See *David Schnell. Fenster*, exhib. cat. Duisburg, MKM – Museum Küppersmühle für Moderne Kunst 10.3.–18.6.2017, eds. Walter Smerling, Eva Müller-Remmert, Cologne: Wienand Verlag 2017, especially the essay by Christoph Türcke, »Schnells Fenster«, in *ibid.*, pp.9–11. – His practice of painting colour glazes on canvases with translucent layers superimposed, together with his tectonic pictorial compositions, already point to a strong affinity with stained glass, so that the analogy of a painting as »a window to another world« is fitting.
- 17 Interestingly Daniel Buren in his exhibition *Quand le textile s'éclaira* at the Kunstsammlungen Chemnitz 2018 adopts a rather similar approach: his scintillating glass fibre textiles lit from above are rather like awnings shot through with sunlight. This represented both a challenge to the exhibition space and a way of opening it up, »transcending« the barrier to the world outside. See *Daniel Buren*, exhib. cat. Chemnitz, Kunstsammlungen 18.3.–10.6.2018, ed. Ingrid Mössinger, Dresden: Sandstein Verlag 2018, pp.28–59.
- 18 See exhib. cat. Naumburg 2014 (op. cit. footnote 12), pp.200–205: »Unusually for stained glass, landscape and cosmic space are regained as starting points for a picture – in a striking manner not seen since the young Johannes Schreiter's epoch-making works referring to Clyfford Still some fifty years ago.« (Ibid., p.201.)
- 19 Other artists invited to take part in the competition were Jürgen Drewer, Günter Grohs, Karl-Martin Hartmann, Celia Mendoza and Anna Pauli. The new building was designed by the team Klaus Hollenbeck Architekten, Cologne, and Maier Architekten, Cologne.
- 20 *Die neuen Kirchenfenster der evangelischen Christuskirche Köln von David Schnell*, brochure calling for funding, Cologne 2016, online: <https://www.christuskirche-mitten-im-leben.de/de/david-schnell-projektbeschreibung-kirchen-fenster-2.pdf> [as of 14.10.2018].
- 21 See video interview with David Schnell, in *Kirchenfenster von David Schnell für die Christuskirche Köln*, 23.3.2018, here 3:40 min., online: <https://www.christuskirche-mitten-im-leben.de/de/david-schnell-kirchenfenster.aspx> [as of 14.10.2018].
- 22 »It is a matter of creating a kind of room for reflection in which the visitors can become immersed and be encouraged by the visual impact to stay awhile.« (Ibid., 5:16 min.)
- 23 In the 1910s and 1920s Thorn Prikker was actually the busiest artist working with glass in Germany and the Netherlands, responsible for innumerable interior and glass designs for churches, public and private buildings. He moved thereby from Art Nouveau through Expressionism to Constructivism. His protégés include Heinrich Campendonk, Anton Wendling, Hubert Spierling and Georg Meistermann. On Thorn Prikker see, for example, *Johan Thorn Prikker, mit allen Regeln der Kunst. Vom Jugendstil zur Abstraktion*, exhib. cat. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen 13.11.2010–13.2.2011, Düsseldorf, Museum Kunstpalast 26.3.–7.8.2011, ed. Christiane Heiser, Düsseldorf: Museum Kunstpalast 2011, especially the essay by Barbara Til, »Das Nützliche mit dem Schönen durchdringen ... Glasfenster und Mosaiken der Düsseldorfer Zeit«, in *ibid.*, pp.212–231.

- 24 Anlass war die *Große Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen* (GeSoLei) vom 8.5.–15.10.1926 in Düsseldorf, eine Messe, die wirtschaftliche und gesundheitliche, aber auch ästhetische Neuerungen bewarb.
- 25 Til 2011 (wie Anm. 23), 224.
- 26 Siehe zur Rekonstruktion der Fenster und zur technischen Ausführung Renate Lucker-Bien, »Bauhauserbe im Grassimuseum. Die Albers-Fenster«, in *Art Aurea* 4 (2011), 64–69.
- 27 Siehe K. O. Götz. *Arbeiten auf Papier 1934–1993*, Ausst.-Kat. Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen 10.10.1993–2.1.1994, hrsg. von den Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz, Düsseldorf: Concept Verlag 1993. – Zur Ausstellung *Hommage à Karl Otto Götz zum 90. Geburtstag* 2004 erschien kein Katalog. – Schließlich: *K. O. Götz – Zum 100. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Chemnitz, Kunstsammlungen 23.2.–4.5.2014, hrsg. von Ingrid Mössinger, Dresden: Sandstein Verlag 2014.
- 28 Siehe *Kunstaustellung 74 Bezirk Karl-Marx-Stadt. 25 Jahre DDR – 25 Jahre Kunstentwicklung im Bezirk Karl-Marx-Stadt: Architekturbezogene Kunst, Malerei, Grafik, Plastik, Industrieformgestaltung, Kunsthandwerk, Gebrauchsgrafik, Werkverzeichnis*, Ausst.-Kat. Karl-Marx-Stadt, Städtische Museen am Theaterplatz 27.5.–13.10.1974, hrsg. vom Rat des Bezirkes sowie dem hiesigen VBK DDR, Karl-Marx-Stadt 1974, Nr. 16. Michael Morgner gestaltete 2006 die Glasfenster in der Kirche St. Josef in Dresden-Pieschen.
- 29 In der »Denkmalpflegerischen Rahmenzielstellung zu Instandhaltungs- und Rekonstruktionsmaßnahmen« hieß es bereits am 9.5.1989, dass das Glasgemälde »sowohl in seiner Spezifik als auch hinsichtlich seiner der Zeit entsprechenden Gestaltung [...] nicht zur originalen Jugendstilgestaltung von Treppenhaus und Foyer« passen würde (Bauaktenarchiv Stadt Chemnitz, K9087, AZ 93/1284/4/B200).
- 30 David Schnell im Gespräch mit dem Autor (wie Anm. 7). – Schon Johan Thorn Prikker machte auf diesen Widerspruch zwischen Entwurf und Ausführung aufmerksam und formulierte seinen Wunsch, mit dem Material zu arbeiten, in einem Brief an Heinrich Dieckmann aus dem Jahr 1921: »Könnten wir nur selbst schaffen und arbeiten mit Glas oder Mosaiksteinen als Material, wir kriegten dann wohl schöne Sachen heraus. [...] Der Entwerfer hat seine Formen wirklich gezeichnet, die Hand lebte während dieser Arbeit. Derjenige[,] der ausführt[,] paust Linien und Formen einfach ab; anders ist es nicht möglich. Jede abgepauste Linie ist selbstredend tot.« (Zit. n. Til 2011 [wie Anm. 23], 214.)
- 24 On the occasion of the *Große Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen* (GeSoLei) from 8.5.–15.10.1926 in Düsseldorf, a trade fair that advertised innovations not only in economic, social care and health terms, but also aesthetic novelties.
- 25 Til 2011 (op. cit. footnote 23), p. 224.
- 26 On the reconstruction of the windows and the relevant technical procedures see Renate Lucker-Bien, »Bauhauserbe im Grassimuseum. Die Albers-Fenster«, in *Art Aurea* 4 (2011), pp. 64–69.
- 27 See K. O. Götz. *Arbeiten auf Papier 1934–1993*, exhib. cat. Städtische Chemnitz, Kunstsammlungen 10.10.1993–2.1.1994, ed. by Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Düsseldorf: Concept Verlag 1993. – There was no catalogue published for the exhibition *Hommage à Karl Otto Götz zum 90. Geburtstag* 2004. – Finally: *K. O. Götz – Zum 100. Geburtstag*, exhib. cat. Chemnitz, Kunstsammlungen 23.2.–4.5.2014, ed. Ingrid Mössinger, Dresden: Sandstein Verlag 2014.
- 28 See *Kunstaustellung 74 Bezirk Karl-Marx-Stadt. 25 Jahre DDR – 25 Jahre Kunstentwicklung im Bezirk Karl-Marx-Stadt: Architekturbezogene Kunst, Malerei, Grafik, Plastik, Industrieformgestaltung, Kunsthandwerk, Gebrauchsgrafik, Werkverzeichnis*, exhib. cat. Karl-Marx-Stadt, Städtische Museen am Theaterplatz 27.5.–13.10.1974, ed. by the Regional Council and the local VBK GDR, Karl-Marx-Stadt 1974, no. 16. In 2006 Michael Morgner designed the stained glass windows in the Saint Joseph Church in Dresden-Pieschen.
- 29 As early as 9.5.1989 it was stated in the guidelines for the reconstruction measures (»Denkmalpflegerischen Rahmenzielstellung zu Instandhaltungs- und Rekonstruktionsmaßnahmen«) that »both in its specifics and regarding its contemporary design« the glass painting »did not suit the original Art Nouveau design of the stairwell and foyer« (Bauaktenarchiv Stadt Chemnitz, K9087, AZ 93/1284/4/B200).
- 30 David Schnell in conversation with the author (op. cit. cf. footnote 7). – Johan Thorn Prikker already drew attention to the tension between original design and finished product and formulated his desire to work directly with the material in a letter to Heinrich Dieckmann in 1921 as follows: »If we could only work by ourselves and deal with glass and tesserae directly we would be sure to produce something nice. [...] The creator really drew his own design, it was his hand at work. The person [...] who executes the design [...] just copies lines and shapes; there is no other option. Every copied line is naturally dead.« Cited in Til 2011 [op. cit. footnote 23], p. 214.)





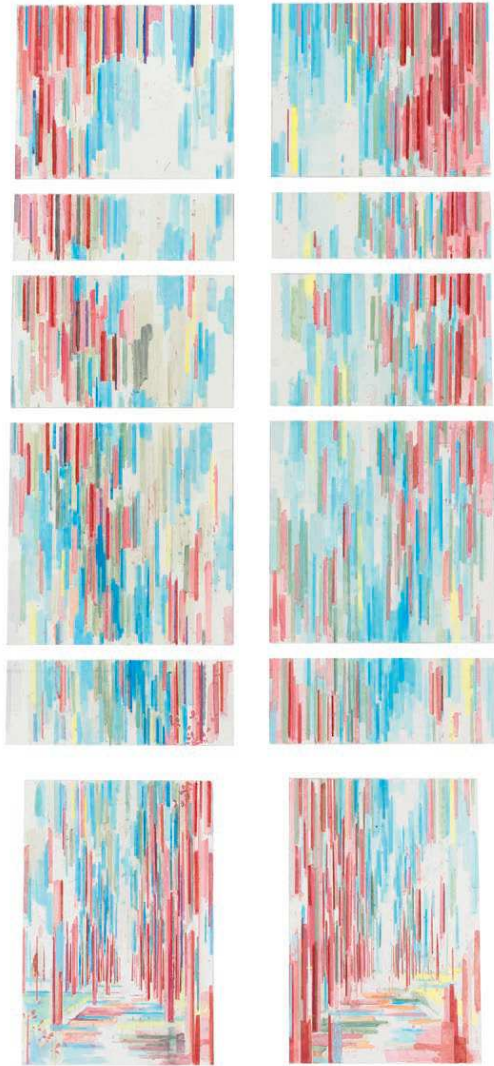
Friedensfenster 2008

Entwurf Kirchenfenster
für die Thomaskirche Leipzig
Church window design
for the Saint Thomas Church Leipzig



2014

Entwurf Kirchenfenster
für die Johanneskapelle, Naumburg
Church window design
for the Saint John's Chapel, Naumburg



2016

Entwurf Kirchenfenster für die Christuskirche
am Stadtgarten, Köln – Fenster links und rechts des Altars
Church window design for the Christ Church at the
City Garden, Cologne – Windows left and right of the altar



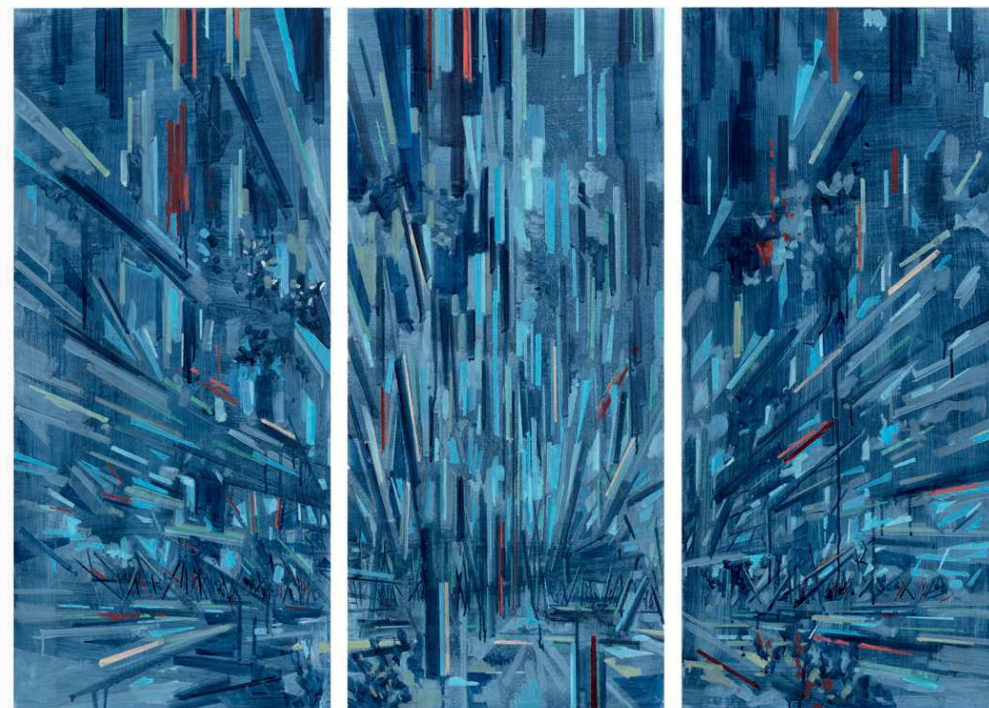
2016

Entwurf Kirchenfenster für die Christuskirche
am Stadtgarten, Köln – Turmfenster
Church window design for the Christ Church
at the City Garden, Cologne – Steeple window



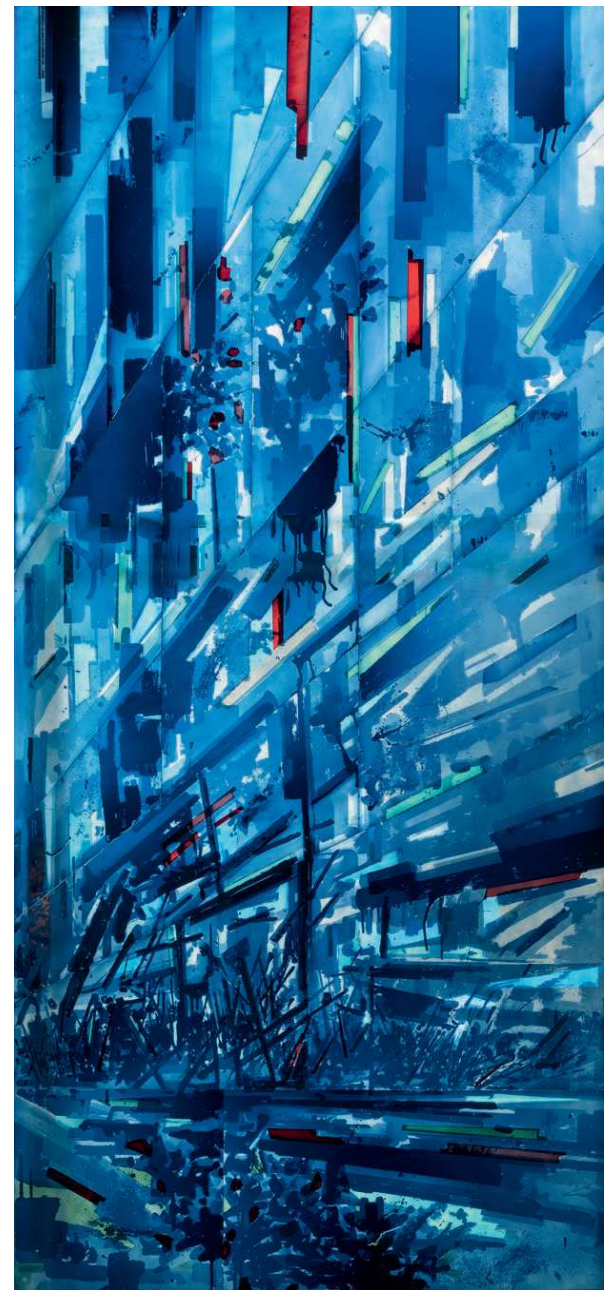
2016

Entwurf Kirchenfenster für die Christuskirche
am Stadtgarten, Köln – Rosettenfenster
Church window design for the Christ Church
at the City Garden, Cologne – Rose window



Splitter 2018

Entwurf Fenster
für die Kunstsammlungen Chemnitz
Window design
for the Kunstsammlungen Chemnitz



Splitter 2018

Fenster für die Kunstsammlungen Chemnitz
Window for the Kunstsammlungen Chemnitz