»Nun befasste ich mich sehr ernstlich mit der Glasmalerei« – Die Werke von Erhardt Klonk aus der Zeit von 1927 bis 1940

von Götz J. Pfeiffer

Der Name »Klonk« erinnert bei Glasmalerei zunächst an die zahlreichen, teils umfangreichen Verglasungen des Vaters Erhardt und seines Sohnes Erhardt Jakobus aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bis etwa 1970 schufen Vater und Sohn in der gemeinsamen Werkstatt in Marburg, nach deren Übernahme und Weiterführung in Oberrosphe bis 2009 der Sohn zahlreiche Scheiben, vor allem für Kirchen in Hessen, aber auch in Niedersachsen, Rheinland-Pfalz und in Westfalen. Doch bereits 1926/27 hatte der Vater, angeregt durch einen Besuch in der Marburger Elisabethkirche und begeistert von deren mittelalterlichen Verglasungen, mit dem Entwerfen und Ausführen von Fenstern begonnen. Er sah in dem Erlebnis sein weiteres, auf Glasmalerei gerichtetes künstlerisches Schaffen begründet und schilderte es in seiner Autobiographie u. a. mit dem zum Titel gewählten Zitat.[1]

Der Aufsatz behandelt Erhardt Klonks frühes Glasmaler-Œuvre bis 1940 und führt die gut 30 nachweisbaren, zuweilen zerstörten Werke auf. Die bisher einzige, kürzere Liste hiervon in der Monographie zu seinem 65. Geburtstag war, wie dort angemerkt, eine Auswahl, weil Klonks Archiv kriegsbedingt verlorengegangen ist; Abbildungen der frühen Scheiben wurden bisher kaum publiziert.[2] Bemerkenswert sind die figürlichen Verglasungen für rund 15 Sakralräume, die meisten in Hessen, und das Oberlicht der Weihehalle im Marineehrenmal zu Laboe; beeindruckend ist die Fensterwand in der Ehrenhalle des Otto Lilienthal-Hauses auf der Wasserkuppe. So ist ein fast unbekannter Bestand expressionistisch beeinflusster Glasmalerei der Zwischenkriegszeit zu entdecken, was umso lohnender erscheint, da selbst die aktuellen Dehio-Handbücher zu Hessen weniger als zehn Prozent, teils falsch zugeordnete Scheiben von Klonk kennen.[3]

---

1 Erhardt Klonk: Mein Leben mit der Kunst, 2. Aufl., Marburg 1977, S. 139. – Mein Dank für Unterstützung geht an das Landeskirchliche Archiv und die Landeskirchliche Bibliothek, beide Kassel, besonders an Herrn Dipl.-Bibl. Elmar Thron, an die Vertreter der ev. Kirchen zu Aue, Battenhausen, Dodenhausen, Dreihausen, Düsseldorf, Frankenberg, Moischt, Ronhausen und Simtshausen, an die Archive der Deutschen Jugendbewegung Burg Ludwigstein, der Kunstakademie Düsseldorf, der Städte Gießen und Reutlingen, an das Marine-Ehrenmal Laboe, an das Museum für Kunst und Kulturgeschichte Marburg und an das Hessische Hauptstaatsarchiv Wiesbaden sowie an Herrn Erhardt Jakobus Klonk, Oberrosphe.

2 Lena Kessel (Hg.): Erhardt Klonk, Darmstadt 1963, S. 110–112. – Ob alle Archivalien der Zeit vor 1945 zerstört wurden, ist fraglich, hat sich doch im Nachlass ein Entwurf von 1930 erhalten und wurden die Wohnhäuser der Eltern und Schwiegereltern in Marburg sowie Klonks Düsseldorfer Wohnung im Zweiten Weltkrieg nicht zerstört.

3 Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Hessen I: Regierungsbezirke Gießen und Kassel, München u. a. 2008, S. 111, 179, 894 u. 1016.

Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde (ZHG) Band 123 (2018), S. 289–312

Lebenslauf

Erhardt Klonk wurde am 20. Juni 1898 in Rinteln geboren, damals mit dem gleichnamigen Kreis ein Teil der preußischen Provinz Hessen-Nassau.[4] Mit der Versetzung seines Vaters an das Königliche Gymnasium kam er nach Marburg, wo er in der Schwanallee 15 und der Bismarckstraße 30, der Deutschhausstraße 34 und am Rotenberg 44 aufwuchs; bis 1915 besuchte er die örtliche Oberrealschule bis zur Ober-Sekunda.[5] Als Schüler gehörte er kurz dem Altwandervogel, länger dem Bibelkränzchen an: »Wir nannten uns einfach BK-ler. Wir waren auch keine Frömmler, sondern eine fröhliche Gemeinschaft, die fest zusammenhielt«; dies sah er als prägend an: »Mein späteres Leben verlief zwar nicht mehr im eng christlichen Sinne, aber geblieben ist etwas von dem guten Geist, der im BK so lebendig war.«[6]

1915 meldete Klonk sich beim Kurhessischen Jäger-Bataillon Nr. 11 als Freiwilliger, nahm mit diesem, dann mit dem Reserve-Jäger-Bataillon Nr. 24 an Kämpfen in Frankreich und Rußland teil und wurde 1918 so schwer verwundet, dass er das Ende des Ersten Weltkriegs in Marburg erlebte.[7] Hier machte er vor November des Jahres, vermittelt durch seinen Vater, die Bekanntschaft mit dem unweit ansässigen Otto Ubbelohde.[8] Bei ihm

4 Publizierte Angaben zur Biographie gehen wohl sämtlich auf Klonk zurück, so dass diese, von Einzelnachweisen abgesehen, im Folgenden ohne weitere Belege übernommen sind aus: Erhardt Klonk. Glasmalereien, Gemälde, Aquarelle, Graphiken. Ausst.-Kat., Marburg, 1958; Willi Héraucourt: O. T., in: Kessel: Klonk (wie Anm. 2), S. 10–21; Klonk: Leben (wie Anm. 1); N. N.: Der Schauspieler, Bühnen- und Glasmaler Erhardt Klonk, in: Burgwaldbote 24, 17, 1990, S. 13–15; Paul Schmaling: Künstlerlexikon Hessen-Kassel 1777–2000, Kassel 2001, S. 316–317. Klonks Autobiographie wurde von seinem ältesten Sohn Peter ergänzt: Erhardt Klonk: Mein Leben mit der Kunst, 3. Aufl., Marburg 2011.

5 Adressbuch der Stadt Marburg, Marburg 1900, S. 66; dass., 1905, S. 83; dass., 1908, S. 76; dass., 1915, S. 87. – Vater Ehrhard Klonk war Zeichenlehrer, geb. 1859, Lehrerseminar in Dillenburg sowie Königliche Kunstschule und Turnlehrerbildungsanstalt in Berlin, 1881 erste, 1883 zweite Lehrerprüfung, 1885 Examen für Zeichenlehrer an höheren Schulen, Lehrer in Niedernhausen und Idstein, Zeichen- und Turnlehrer in Rügenwalde, in Lübben und am Gymnasium in Rinteln, am 28. September 1898 als Zeichenlehrer nach Marburg berufen. Niedersächsisches Landesarchiv Bückeburg, H 171, Nr. 482. Vgl. Jahresbericht des Kgl. Gymnasium zu Marburg, Marburg 1899, S. 27. – Erhardt Klonk sagte von sich selbst: »Ein Musterschüler war ich nicht«; von 1907 bis 1915 durchlief er Sexta bis Ober-Tertia, je zwei Mal ab 1907 die Sexta, ab 1910 die Quarta, ab 1913 die Ober-Tertia (Héraucourt: O. T. (wie Anm. 4), S. 12; Oberrealschule mit Reform-Realgymnasium zu Marburg. Jahres-Bericht über das Schuljahr 1907/08, Marburg, 1908, S. 27; dass., 1909, S. 21; dass., 1910, S. 21; dass., 1911, S. 21; dass., 1912, S. 25; dass., 1913, S. 23; dass., 1914, S. 25; dass., 1915, S. 26).

6 Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 39 u. 44. – In Marburg bestand das Bibelkränzchen seit 1894. Vgl. Ingo Holzapfel: 125 Evangelische Schülerarbeit, in: Vom »Bibelkränzchen« zur AES. 125 Jahre Evangelische Schülerinnen- und Schülerarbeit, Duisburg 2010, S. 5–57, hier S. 17.

7 Zum Jägerbataillon vgl. Klaus-Peter Friedrich u. a. (Hg.): Zur Geschichte der »Marburger Jäger«, Marburg 2014. – Im August 1926 hatte Klonk mit »Sologesängen« zu einer »Feier« auf dem 5. Jägertag in Marburg beigetragen, wobei er als »heimischer Künstler« bezeichnet wurde, nicht als ehemaliger Angehöriger der Bataillone oder Teilnehmer des Ersten Weltkriegs (ebd., S. 229).

8 Otto Ubbelohde, geb. 1867, Graphiker und Maler, mit seiner Frau Hanna, geb. Unger, auch als Kunstgewerbler tätig, seit 1897 in Goßfelden wohnhaft. Vgl. Ulrich Thieme und Felix Becker: Allgemeines

wurde er »Schüler«; auch riet dieser ihm, sich in München bei Emil Preetorius ausbilden zu lassen.[9]

Wohl zu Jahresbeginn 1919 zog Klonk nach München, besuchte die Akademie der Bildenden Künste, wo er sich jedoch fehl am Platz fühlte, lernte an der Debschitz-Schule in der Klasse von Paul Renner, um sich nach eigener Krankheit und Preetorius' Weggang von der Schule schließlich »im Atelier des Malers Hoffmann« weiterzubilden.[10] Ab 1921 nahm Klonk auch Unterricht in Gesang und Schauspiel, war als freier Maler, aber vor allem als Schauspieler in München und Leipzig tätig. 1925 wechselte er wieder zur Malerei, übersiedelte nach Reutlingen zu seinem älteren Bruder Fritz, einem Architekten, der ihm ein Atelier einrichtete und Ausstellungen organisierte.[11] Nach einem Jahr zog er nach Marburg, wo er Else Ackermann kennenlernte; sie heirateten am 10. September 1927 in der dortigen Elisabethkirche, aus der Ehe gingen fünf Söhne hervor.[12]

Schon bald nach seiner Rückkehr war Klonk von den mittelalterlichen Glasmalereien im Ostchor der Elisabethkirche so beeindruckt, dass er dies Erlebnis rückblickend als Wendepunkt seiner künstlerischen Karriere ansah. Nach dem »Betrachten der Fenster in der Kirche« erlernte er die handwerklichen Techniken: »Durch einen Bekannten, dessen Vater früher Glasmaler war, wurde ich theoretisch mit der Herstellung eines solchen Fensters

---

Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bd., Leipzig 1907–1950, Bd. 33, S. 519–520.

9 Emil Preetorius, geb. 1883, langjähriger Hauptzeichner des »Simplizissimus«, gründete 1909 zusammen mit Paul Renner die Münchner »Schule für Illustration und Buchgewerbe« und leitete mit ihm seit 1910 die »Münchener Lehrwerkstätten«; Paul Renner, geb. 1878, Illustrator und Landschaftsmaler. Vgl. Thieme u. Becker: Lexikon (wie Anm. 8), Bd. 27, S. 370; ebd., Bd. 28, S. 168–169; Hans Vollmer: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. 6 Bd., Leipzig 1953–1962, Bd. 3, S. 623; ebd., Bd. 4, S. 47.

10 Das 1902 durch Wilhelm von Debschitz in München gegründete »Lehr- und Versuchs-Atelier für angewandte und freie Kunst« wurde nach ihm als »Debschitz-Schule« bezeichnet und ging 1914 in den Münchener Lehrwerkstätten auf. Vgl. Anm. 9. – Es war wohl der Maler Hans Hofmann, geb. 1880, der 1915 eine »Schule für Moderne Kunst« in München eröffnete. Vgl. Klonk: Leben (wie Anm. 4), S. 398–399; Vollmer: Lexikon (wie Anm. 9), Bd. 2, S. 468.

11 Ein mit »E Klonk« signiertes Gemälde (Öl/ Leinwand, 40 x 59 cm), das eine Mittelgebirgslandschaft im Vorfrühling zeigt und wohl in den 1920er-Jahren entstand, wurde 2008 und 2009 beim Auktionshaus Arnold in Frankfurt am Main angeboten. Vgl. Katalog zur Auktion am 29. November 2008, o. O. o. J., S. 49, Los 295; Katalog zur Auktion am 28. November 2009, , o. O. o. J., o. S., Los 309. – Erhard August Friedrich »Fritz« Klonk, geb. 1888, Architekt in Reutlingen, wurde im Mai 1933 Vorsitzender der dortigen Baugenossenschaft, 1939 »Kreisbeauftragter der Landesleitung Württemberg der Reichskammer der Bildenden Künste für die Kreise Reutlingen und Müsingen« und gilt als »wichtige Persönlichkeit« der dortigen Architektur der NS-Zeit. Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Generallandesarchiv Karlsruhe, 456 E, Nr. 6132. Vgl. Thomas Braun: 50 Jahre Kriegsende. Bauen in Reutlingen im Zeitraum 1930–1950, in: Reutlinger Geschichtsblätter 34, 1995, S. 309–380 u. 343–344.

12 Landeskirchliches Archiv der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck, Kassel (= LkAK), Kirchenbuch Marburg, Elisabethkirche, Trauungen 1908–1935, S. 125; Else Ackermann, geb. 1903, war Tochter des Oberstaatsanwalts Alfons Ackermann und seiner Frau Else, geb. Kreidel. Die fünf Söhne wurden geboren: 1928 Peter, 1932 die Zwillinge Erhardt Jakobus und Walter Jakobus, 1934 Dieter und 1938 Hans-Henrich.

vertraut.«[13] Ein erstes »Atelier« richtete Klonk im Haus seiner Eltern ein, wo er zeichnete und malte; ein zweites nach der Hochzeit im Haus der Schwiegereltern. Seine Entwürfe ließ er in anderen Werkstätten ausführen: »Anfangs arbeitete ich noch mit Glasmalwerkstätten, doch war es mit diesen nicht recht zufriedenstellend. […] Es kam häufig zu unerfreulichen Kompromissen. […] So kam ich auf den Gedanken, mir selber eine Werkstatt zu schaffen, nicht ahnend, welche anderen Schwierigkeiten dieses mit sich bringen würde.«[14] Eine erste eigene Werkstatt hatte Klonk in Marburg zunächst am Steinweg, wo er den »Muffelofen« zum Brennen der Gläser mit Gas betrieb, dann nach zwei Jahren im Haus der Eltern am Rotenberg eine zweite Werkstatt, wo der Ofen mit Holz befeuert wurde.

Neben der handwerklichen verfolgte Klonk (Abb. 1) auch seine künstlerische Ausbildung, wobei ihm 1932 ein Stipendium des Kasseler Regierungspräsidenten half. Er unternahm daraufhin mit seinem Freund Helmut Lohmüller, einem Kunsthistoriker, im ersten eigenen Auto eine Reise durch Frankreich; hierbei waren Orte mit bekannten Glasmalereien, aber auch Museen in Metz, Verdun, Reims, Paris, Chartres, Bourges, Colmar, Belfort, Straßburg und Kehl am Rhein ihr Ziel.[15] Rückblickend meinte er, »von keiner meiner vielen Reisen je so beeindruckt und bereichert zurückgekehrt zu sein«.[16]

Für die Marburger Zeit lassen sich von 1927 bis 1935 teils einzelne Scheiben, teils umfangreichere Verglasungen an insgesamt 18 Standorten nachweisen. Von diesen hob Klonk in seiner Autobiographie neben Fenstern für die ev. Kirche in Aue bei Eschwege und für die ev. Jakobikirche in Stettin (heute: Szczecin, kath. Katedra pw. Św. Jakuba) vor allem das Oberlicht der Weihehalle für das damals neu errichtete Marine-Ehrenmal in Laboe hervor. Mit letzterem gewann er den 1. Preis in einem Wettbewerb, was 1936 zu seiner Berufung als Lehrer für Glasmalerei an die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf führte; dort hatte die Jury getagt, und der beteiligte Direktor, von 1933 bis 1937 der Architekt Peter Grund, in-

13 Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 139. Von wem er lernte, ist unklar, möglicherweise ein Nachfahre von K. J. Schultz, wie sich Erhardt Jakobus Klonk unsicher erinnerte. Vgl. Götz J. Pfeiffer: »an die letzten Ausläufer der alten Tradition angeknüpft«. Die Marburger Glasmalerei-Werkstatt K. J. Schultz seit 1850, in: Hessische Heimat 68, 1, 2018, S. 10–16. – Zu den mittelalterlichen Scheiben vgl. Daniel Parello: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Marburg und Nordhessen, Berlin 2008, S. 330–450.

14 Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 151. – Klonks Fenster von 1928 in der ev. Kirche zu Moischt ist bezeichnet von der ausführenden Werkstatt mit »Glasmalerei W. Franke. Naumburg/S.«. Vgl. Anm. 40. Sein Fenster von 1930 in der ev. Kirche zu Olberode wurde offenbar vom Marburger Glasermeister Emil Textor ausgeführt. LkAK, Pfarrarchiv Olberode, Nr. 2. Ähnlich 1931 das Elisabeth-Fenster der ev. Kirche zu Dodenhausen. Vgl. Arnd Friedrich: Das Elisabethfenster zu Dodenhausen. Glaskunst aus 1931, in: Frankenberger Heimatkalender 25, 2007, S. 130–134, hier S. 131. Nach Erinnerung von Erhardt Jakobus Klonk ließ sein Vater in Quedlinburg arbeiten, wohl bei der Werkstatt Müller, die bis 1965 in Familienbesitz war. Vgl. Frank Laska: Die Glasmalereianstalt Ferdinand Müller in Quedlinburg von ihrer Gründung bis zum Jahr 1914, Quedlinburg 2009.

15 Helmut Lohmüller, geb. 1904, lernte Klonk um 1930 in Marburg kennen, als er dort Kunstgeschichte bei Richard Hamann studierte, und legte 1931 seine Dissertation »Die französische Theorie der Malerei im 17. Jahrhundert« vor, diente im Zweiten Weltkrieg als Soldat, war dann als Musikjournalist mit Artikeln bis in die 1980er-Jahren in München tätig und schrieb die Einführung für Erhardt Klonk. Tuschezeichnungen, Marburg 1980. Vgl. Kai Köhler u. a. (Hg.): Germanistik und Kunstwissenschaften im »Dritten Reich«. Marburger Entwicklungen 1920–1950, München 2005, S. 61.

16 Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 148.

teressierte sich nach Klonks Aussage für seine Arbeiten.[17] Mit seiner Familie zog Klonk nach Düsseldorf und wurde Mitglied im Künstlerverein »Malkasten«.[18] Von seinem Unterricht an der Kunstakademie ist nichts bekannt; Klonk selbst nannte keinen seiner Schüler, einzig der spätere Maler und Glasmaler Ernst Otto Köpke ist als solcher nachzuweisen.[19]

Bereits seit Ende der 1920er-Jahre gehörte Klonk dem »Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten« in Marburg an, betonte rückschauend die dortige Kameradschaft und als Gemeinsamkeit »unser Fronterleben«; als »politisch« habe er zunächst keinen der »Kameradschaftsabend(e)« empfunden, dies »kam erst später dazu und wurde dann durch die NSDAP [= Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei], die wir nicht akzeptierten, angeheizt«.[20] Mit der »Gleichschaltung« des »Stahlhelms« wurde er in die Sturmabteilung (SA) der NSDAP übernommen, aus der

Abb. 1: Erhardt Klonk im Café Klingelhöfer zu Marburg, 1935 [Archiv Erhardt Jakobus Klonk, Oberrosphe]

17 In der Abteilung Malerei der Kunstakademie ist Klonk von 1936 bis 1944 als Lehrer geführt. Vgl. Dietrich Bieber: Aus der Chronik der Kunstakademie, Personen und Ereignisse, in: Eduard Trier (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 215–221, hier S. 216. – Peter Grund, geb. 1892, freier Architekt in Düsseldorf, seit 1933 Professor an der Kunstakademie, 1934–38 deren Direktor. Vgl. Paul Girkon: Der Architekt Peter Grund, 2 Teile, Darmstadt 1952/ 1962.

18 Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden (= HHStAW), Abt. 520/27, Nr. 5725. Nach eigenen Angaben wohnte Klonk seit 1. Oktober 1936 in Düsseldorf. Im dortigen Adressbuch ist er erstmals 1937 an der Kunstakademie genannt: »Glasmalerei: Glasmaler Erhardt Kloek«, erst 1938 als »Klonk, Erhardt, Glasmaler« mit der Wohnadresse Klever Straße 31, 4. Stock; als Lehrer und mit gleicher Adresse letztmals 1940. Vgl. Adreßbuch der Stadt Düsseldorf, Düsseldorf 1937, Teil I, S. 31; dass., 1938, Teil I, S. 20, II, 354, III, 276; dass., 1939, Teil I, S. 20, II, 348, III, 280; dass., 1940, Teil I, S. 20, II, 331, III, 264.

19 In den Jahresberichten der Kunstakademie ist unter »Arbeiten der Studierenden« genannt: 1937/38 »W. Koepke, Klasse Klonk: Kalkum, Kirche, drei Glasfenster im Chor«, 1939 im »Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine würdige Kriegerehrung« mit »1. Preis: Walter Koepke (Kl. E. Klonk), 300 RM« sowie »Mülheim (Ruhr), Hindenburggymnasium, Glasfenster in der Aula. W. Koepke, Klasse E. Klonk« und »Kalkum, Chor der Pfarrkirche: zwei weitere Glasfenster, W. Koepke, Klasse E. Klonk«. Vgl. Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1937/38, o. O. o. J., S. 31; dass. 1939, S. 42 u. 46. – Ernst Otto Köpke, geb. 1914, studierte 1936–39 an der Kunstakademie bei Werner Heuser und Erhardt Klonk, nach dem Zweiten Weltkrieg als Maler und Glasmaler tätig. Vgl. E. O. Köpke. Arbeiten von 1950 bis heute. Ausst.-Kat., Düsseldorf 1985.

20 Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 154–157. Spruchkammerverfahren, in: HHStAW, Abt. 520/27, Nr. 5725.

er zunächst ausgeschlossen, dann ohne eigenes Zutun wieder aufgenommen wurde und der er bis 1945 angehörte. Mit der Berufung an die Kunstakademie ist wohl seine Mitgliedschaft in der NSDAP von 1937 bis 1945 sowie im gleichen Zeitraum in der Reichskammer der bildenden Künste zu erklären, in letzterer von 1938 bis 1945 als »Referent für Glasmalerei«; auch gehörte er im letzten Zeitraum der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt (NSV) an.[21] Noch vor Kriegsbeginn wurde Klonk eingezogen; Niederrhein, Hamburg, Frankreich, Karlsruhe, Dessau-Roßlau und Regensburg nannte er als seine Stationen im Krieg, zu dessen Ende er bei Lübeck in britische Gefangenschaft kam.[22] Seine Familie, die nach den ersten Bombenangriffen aus Düsseldorf nach Nikolausdorf bei Görlitz gezogen war, traf er nach seiner Freilassung, wohl im September 1945, in Marburg wieder. Im Verfahren der Spruchkammer Marburg-Stadt wurden Klonk zunächst eine Sühne von 400,– und Kosten von 246,– Reichsmark auferlegt. Nach Einspruch und Ermittlungen – drei Zeugen sagten aus: *K. war wohl Nationalsozialist hat sich aber sonst politisch nicht groß betätigt, da ihn sein Beruf über alles ging* – wurde er mit Spruch vom 28. Mai 1948 als »Mitläufer« eingestuft, ihm weder Sühne noch Kosten auferlegt.[23]

In Marburg war Klonk ab 1946 zunächst als Bühnenbildner und Schauspieler am dortigen Theater tätig, seit 1950 auch wieder als Glasmaler, worauf er sich ab 1955 ausschließlich konzentrierte. In den Fenstern von 1952 für die ev. Stadtkirche zu Annweiler sah er seinen Neubeginn als Glasmaler; für ihn wichtige Verglasungen entstanden darauf für die ev. Alexanderkirche in Zweibrücken, die kath. Kirche in Dorfborn, die ev. Johanneskirche in Gießen sowie die ev. Marienkirche auf dem Stiftberg und die ev. Münsterkirche, beide zu Herford in Westfalen.[24] Auch nahm er, wohl vor allem mit Zeichnungen, von 1957 bis 1980 an zahlreichen Ausstellungen des »Marburger Künstlerkreises« teil, ab 1961 »Marburger Künstlerkreis – Kunstverein e. V.«, dem er ab 1954 als Beisitzer im Vorstand, später als Ehrenmitglied angehörte.[25]

Zu seinem 65. Geburtstag erschien 1963 eine Monographie. Ihm Wichtiges seines Lebens erzählte Klonk in seiner 1976 veröffentlichten, erweitert 1977 publizierten Autobio-

---

21 Leiter der Düsseldorfer Sektion der »Reichskunstkammer« war der Architekt Peter Grund, der bei Klonks Eintritt in die Kunstakademie deren Direktor war. Vgl. Anm. 17.

22 Vom 5. bis 11. Dezember 1937 hatte Klonk »militärische Übungen zur Wiedereingliederung in die Wehrmacht als Reserveoffizier« im Landwehrübungslager Düren absolviert. Vgl. Jahresbericht (wie Anm. 19), 1937/38, S. 22. 1939 wurde er zu »einem Landesschützenregiment« in Düsseldorf einberufen (dass., 1939, S. 28), wohl das am 26. August 1939 aufgestellte Landesschützen-Regiment 2/VI. Vgl. Georg Tessin: Verbände und Truppen der deutschen Wehrmacht und Waffen-SS im Zweiten Weltkrieg 1939–1945. Bd. 16. Teil 1, Osnabrück 1996, S. 302. Peter Klonk nannte für seinen Vater folgende Stationen: »Düsseldorf-Hamm bei den Pionieren zum Schutz der Rheinbrücke, […] dann vier Wochen in Nienburg an der Weser und anschließend bis Mai 1944 in Hamburg-Harburg, wieder zur Bewachung des Flußübergangs«. Klonk: Leben (wie Anm. 4), S. 440. Nach eigenen Angaben diente Klonk im »Landes-Pionier-Reg. VI« und im »Landes-Pionier-Batl. Hamburg«, seit 1942 als Oberleutnant. Vgl. Anm. 20.

23 Vgl. Anm. 20.

24 Kessel: Klonk (wie Anm. 2), S. 110–112, Nr. 2 (Annweiler), 20 (Dorfborn, 1955), 31 (Gießen, 1961/63), 38, 39 (Herford, 1953/57, 1955), 106 (Zweibrücken, 1955).

25 Vgl. Schmaling: Künstlerlexikon (wie Anm. 4). – Zum Künstlerkreis vgl. 25 Jahre Marburger Künstlerkreis. 2 Bd. Ausst.-Kat., Marburg, 1978.

graphie, deren dritte Auflage um Briefe und Erläuterungen ergänzt 2011 von seinem Sohn Peter herausgegeben wurde. Letzte Arbeiten datieren von 1981, da er immer mehr erblindete; am 4. März 1984 starb Erhardt Klonk in Marburg und wurde auf dem Friedhof am Rotenberg begraben.[26] Den Nachlass übergab sein Sohn Erhardt Jakobus im Herbst 2011 an das Landeskirchliche Archiv in Kassel; bis Juni 2012 wurde dieser in 177 Verzeichnungseinheiten mit einer Gesamtlaufzeit von 1930 bis 1983 vom Archivsachbearbeiter Thomas Gothe erfasst.

Künstlerische Ausbildung

Über Klonks künstlerische Ausbildung sind Informationen einzig durch seine Autobiographie bekannt, dabei aus zeitlichem Abstand von gut 50 Jahren. Es scheint also möglich, dass er in der Rückschau nur nannte, was ihm an Personen und Stationen seiner künstlerischen Entwicklung wichtig für seine späteren Arbeiten erschien bzw. was er erinnerte. Diese Einwände sind an seinen frühen Werken von 1927 bis 1940 zu messen. Aus seinen Selbstzeugnissen sind einige Bemerkungen zu seinem künstlerischen Beginn, zu Zeichnung, Malerei und Glasmalerei hervorzuheben, erwähnenswert ist auch, was er nicht genannt hat.

Am Ende des Ersten Weltkriegs und in der Zeit nach seiner Verwundung, die ihn dienstuntauglich machte, sah Klonk seinen Beginn als Künstler: »Mein Entschluß, Maler zu werden, stand inzwischen fest, denn Zeichnen und Malen waren nun einmal meine Freude, die auf eine Begabung schließen ließ.«[27] Sein Vater, ein »Zeichenlehrer, der nach der Natur zu zeichnen lehrte«, habe ihm dazu »mitgegeben, was er vermochte«. Arnold Böcklin und Max Klinger nannte er als damalige Vorbilder, wobei unklar ist, wie er deren Werke kennenlernte, da »in unserem gut christlichen Haus keine Kunstzeitschriften [gelesen wurden], an denen man sich hätte orientieren können«. Er hatte, seit wann ist nicht bekannt, u. a. mit Pastellkreiden gearbeitet. Diese und andere Arbeiten legte er in einer »schon recht angeschwollenen Mappe« dem bei Marburg ansässigen Otto Ubbelohde vor. Dessen von Klonk erhoffte Bewunderung blieb zwar aus, doch wurde er von ihm als »Schüler« angenommen. So kurz diese Zeit war, vermutlich nur einige Monate, hielt Klonk sie doch für nennenswert und sah aus der Rückschau als wichtigste Lehren daraus: er habe gelernt »das großzügige Sehen, und mit wenigen Strichen das Wichtigste zu erfassen«. Das schnelle Auffassen der hauptsächlichen Momente eines Motivs ist damit genannt wie auch das Umsetzen des Gesehenen mit einfachen künstlerischen Mitteln, mithin Papier und Zeichenstift, wobei vor allem wohl Umriss und Binnenzeichnung wichtig waren.

An Klonks Resümee zu seiner bildkünstlerischen Ausbildung der Münchener Lehrzeit bei Preetorius, Renner und Hofmann ist vor allem bemerkenswert, was er nicht nannte. Können die beiden ersten noch als Illustratoren, als eher graphische Künstler gelten, war Hofmann ein Maler, auch nach Klonks eigenen Worten. Insofern fällt auf, dass von der für

26 Nachrufe: Wolfgang Tichy: Schöpfer grosser Kompositionen. Erhardt Klonk verstarb im Alter von 85 Jahren, in: Oberhessische Presse, 7. März 1984; Christian Zippert: Gedanken zum Sonntag. Zwischen Angst und Hoffnung, in: Oberhessische Presse, 17. März 1984.

27 Diese und weitere Zitate des Abschnitts vgl. Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 85–87, 91 u. 93.

Malerei so wichtigen Farbe, dass auch vom Bildraum nicht die Rede ist. Vielmehr betonte Klonk als eigene Lehre seiner Münchner Zeit: »Das Thema muß vor allem in einem guten Bildgefüge eingeschlossen sein, und dieses Gefüge muß durch Rhythmus, Dynamik, durch das klingende Linienspiel schon das Thema lebendig werden lassen.«[28] Das künstlerische Mittel ist wieder zeichnerisch; die Linien sollen das Motiv in einem stimmigen Entwurf ausdrücken, wobei Klonk seine Komposition in bewegten Formen dachte, schrieb er doch von »lebendig«, von Rhythmus und Dynamik.

Wie in seinem Œuvre begegnet auch bei Klonks Ansichten zur Kunst die Farbe vor allem im Zusammenhang mit Glasmalerei. Ein gutes Beispiel gibt sein Erlebnis vor den mittelalterlichen Scheiben im Ostchor der Marburger Elisabethkirche, zu denen er, wohl nach mehrfachem Betrachten, in der Rückschau bemerkte: »Welche Einfachheit der Zeichnung, welch eine Farbenpracht! […] Nun befaßte ich mich sehr ernstlich mit der Glasmalerei, aber wie wenig gut waren meine Entwürfe, gemessen an den schönen, so einfachen Formen der Fenster in der Elisabethkirche. Es ging mir immer wieder auf, wie schwer es ist, mit einfachen Mitteln Gutes zu schaffen.«[29] Wieder steht die Zeichnung an erster Stelle, die Farbe an zweiter, die farbigen Glasscherben sind vor allem als Hintergrund für die graphisch gebildeten Motive gesehen. Auch betonte Klonk die »einfachen Mittel«, womit er wohl nicht den Verzicht auf komplizierte Arbeitstechniken meinte, sondern dies auf das Erscheinen des fertigen Werkes bezog, was an Ideen des Deutschen Werkbundes erinnert.

Bemerkenswert ist, dass Klonk für seine erste Werkphase keine zeitgenössischen Glasmaler als Vorbilder oder Orientierung nannte, sondern vor allem mittelalterliche Scheiben, z. B. die im folgend genannten Text aufgeführten Scheiben in Augsburg, im Chor des Kölner Domes und von St. Kunibert ebendort, im Ostchor der Marburger Elisabethkirche und in Soest. In einem Aufsatz, der 1937 zu Beginn seiner Lehrerzeit an der Düsseldorfer Akademie erschien, meinte Klonk allgemein: »Seit etwa 20 Jahren hat aber die Glasmalkunst eine neue Belebung erfahren. Wir treffen heute schon manches Glasbild an, das von Künstlern der Gegenwart geschaffen wurde und dem harten spröden Werkstoff ganz anders gerecht wird [als die von ihm abschätzig beurteilten Verglasungen des Historismus; G. J. P.]. Es ist ein gewaltiger Fortschritt, den wir zu verzeichnen haben.«[30] Dabei hatte er nach Erinnerung seines Sohnes Erhardt Jakobus von den Glasmalern des frühen 20. Jahrhunderts vor allem Johan Thorn Prikker geschätzt.[31] Diese Nähe ist offensichtlich in Klonks wohl 1930 geschaffenem Chorfenster (ost I) der ehemaligen Hospitalkapelle zu Frankenberg an der Eder, damals Kirche der ev.-ref. Gemeinde (Abb. 2 a u. b). Wie dort mit wenig Schwarzlot vor allem aus hellen Streifen in Kreisen stehende Kreuze geformt sind, die Scheiben zudem überwiegend aus weißen, aber auch wenigen roten

28 Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 104.

29 Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 139.

30 Erhardt Klonk: Etwas über die Glasmalkunst, in: Westdeutsche Akademische Rundschau 7, 5/6, 1937, S. 3.

31 Johan Thorn Prikker, geb. 1868, lehrte ab 1904 an der Krefelder »Handwerker- und Kunstgewerbeschule«, von 1923 bis 1926 an der Düsseldorfer Kunstakademie, bis zu seinem Tod an der Kölner Werkschule. Vgl. Thieme u. Becker: Lexikon (wie Anm. 8), Bd. 33, S. 88. Einige seiner glasmalerischen Werke am Niederrhein, u. a. in Düsseldorf, Essen, Köln und Neuss, könnte Klonk gesehen haben.

und blauen Glasscherben in sonst bei Klonk unüblichen abstrakten Formen gebildet sind, die hier der Bilderfeindlichkeit des reformierten Bekenntnisses geschuldet sein mögen, dies ähnelt sehr dem 1927 von Thorn Prikker geschaffenen Christkönig-Fenster (nord VII) in der kath. Kirche Heilige Dreikönige zu Neuss, wo sich ähnliche Einzelformen, die gleiche Farbpalette der Gläser und eine abstrakte Gesamtdarstellung finden.

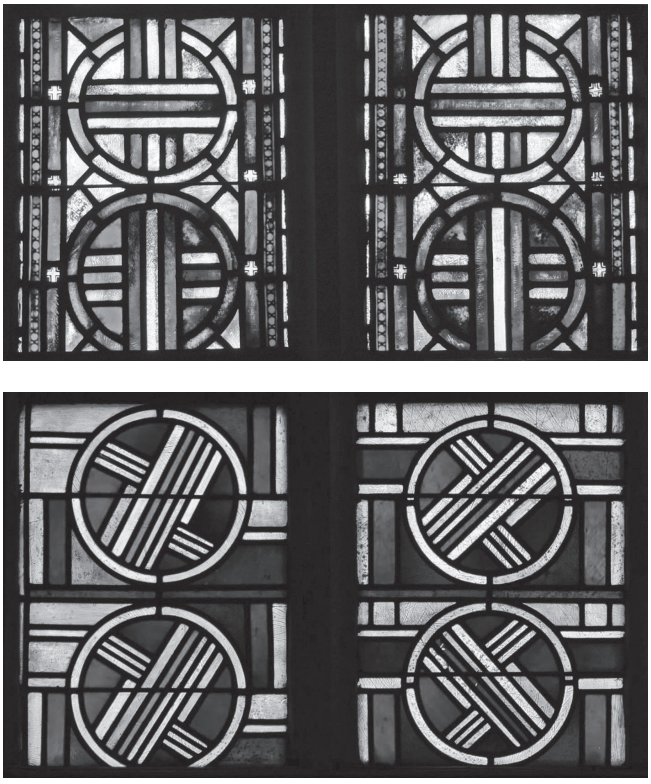

Abb. 2a u. b: Scheiben aus Klonks Chorfenster der ehem. ev.-ref. Kirche zu Frankenberg (oben) und Thorn Prikkers Christkönig-Fenster der kath. Hl. Dreikönige-Kirche zu Neuss (unten) [Fotos Götz J. Pfeiffer]

Es liegt nahe, dass Klonk mehr zeitgenössische Künstler und Werke kannte, als er selbst bezeugte.[32] Als sein wichtigstes künstlerisches Mittel sah er offenbar die Zeichnung an, mithin stärkere Kontrastwirkungen, während Farben und Bildräume in seinen frühen Scheiben weniger wichtig sind, erstere der lebendigen Wirkung einer Verglasung wegen verwendet wurden, letztere durch zweidimensionale, in verschiedene Richtungen gekippte Flächen gebildet sind. Klonks Stil dieser Zeit ist als naturalistisch und expressionistisch zu umschreiben; die abstrakten Scheiben in Frankenberg wie auch das Oberlicht in Laboe erscheinen als Ausnahme.

32 Neben Werken von Thorn Prikker (vgl. Anm. 31) könnte Klonk auch Arbeiten von Heinrich Campendonk gekannt haben, zumal dieser bis 1933, wie Prikker bis 1926, also vor Klonk, an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrte und seit den 1920er-Jahren Glasmalerei im Rheinland schuf, z. B. für Bonn und Wesel. Campendonk, geb. 1889, war 1905 bis 1919 Schüler bei Thorn Prikker, lebte 1923–33 im Rheinland, emigrierte dann über Belgien in die Niederlande. Vgl. Vollmer: Lexikon (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 380. Auch Werke dieser Künstler, die vor 1945 Glasmalerei schufen, könnte Klonk gekannt haben: Albert Birkle, geb. 1900; Albert Burkart, geb. 1898; Franz Frank, geb. 1897; Wilhelm Geyer, geb. 1900. Vgl. Rainer Zimmermann: Expressiver Realismus. Malerei der verschollenen Generation, München 1994, S. 354, 359, 371–372 u. 376.

Überblick zu den Werken

Innerhalb Klonks erster Werkphase lassen sich zwei Abschnitte unterscheiden: die Marburger Zeit von 1927 bis 1935 und die Düsseldorfer Jahre von 1936 bis 1940. Im ersten sind seine Scheiben vor allem für Kirchen bestimmt und haben christliche Themen; im zweiten sind es überwiegend profane Gebäude mit zeittypischen Motiven. Wichtig waren für Klonk die entwerfenden und bauleitenden Architekten: zuerst in Marburg Karl Rumpf, später u. a. sein älterer Bruder Fritz.[33] Zunächst scheinbar nur äußerlich, genauer betrachtet aber grundsätzlich bedeutsam sind die unterschiedlichen Tätigkeitsorte: In Marburg war Klonk freiberuflich tätig, an der Staatlichen Kunstakademie als Lehrer, wobei ihn diese Tätigkeit bzw. die Bindung an die Auftraggeber offensichtlich in Themenwahl und Bildsprache einschränkten. Dies lag an der politischen Ausrichtung, da »der Entwurf und die Ausstattung von Bauvorhaben des Staates und der Partei [der NSDAP; G.J.P.] vor dem Kriegsbeginn eine zunehmende Rolle in der Kunstakademie« spielten und sie »als Werkstatt für die Produktion von monumentalen Bauvorhaben [fungierte] und als Ausbildungsstätte für diejenigen, die diese künftig gestalten sollten«.[34]

Die Werke der Marburger Zeit

Von 1927 bis 1936 entstanden Scheiben bzw. Entwürfe für 21 Standorte, wobei die folgende Liste vermutlich nicht vollständig ist, da Klonk selbst nicht mehr alle der hier nachgewiesenen Orte erinnerte.[35] Genannt sind in chronologischer Folge alle bekannten Standorte mit Referenznummer der Monographie, ggfs. mit Bemerkungen:

1927 Ziegenhain, ev. Stadtkirche (Nr. 105)
1928 Moischt, ev. Kirche (Nr. 69, dort datiert »1927«)
1930 Battenhausen, ev. Kirche (Nr. 5)
Damshausen, ev. Kirche (Nr. 13)
Dodenhausen, ev. Kirche (Nr. 19, ausgeführt 1931)
Frankenberg/Eder, ev.-ref. Kirche (Nr. 29)
Marburg, Universität (Nr. 56)
Olberode, ev. Kirche (Nr. 82, dort datiert »1928«)
1931 Leipzig, unbekanntes Verwaltungsgebäude (Nr. 47, zerstört)
1932 Aue bei Eschwege, ev. Kirche (Nr. 3, 1934 eingebaut)
Dreihausen, ev. Kirche (Nr. 21)

33 Karl Rumpf, geb. 1885, heute bekannt vor allem für seine volkskundlichen Studien, war seit 1919 in Marburg als Architekt tätig, zunächst im Büro von August Dauber, der wie er Schüler von Carl Schäfer war, seit 1927 im eigenem Büro. Vgl. Alfred Höck: Karl Rumpf. Architekt und Volkskundler, in: Karl Rumpf (1885–1968). Alte Handwerkskunst in dokumentarischen Zeichnungen. Ausst.-Kat., Kassel 1989, S. 11–47, hier S. 24 u. 26–41. – Zu Fritz Klonk vgl. Anm. 11.

34 James A. van Dyke: Zur Geschichte der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf zwischen den Weltkriegen, in: Wolgang Ruppert (Hg.): Künstler im Nationalsozialismus. Die »deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule, Köln u. a. 2015, S. 149–165, hier S. 157.

35 Vgl. Kessel: Klonk (wie Anm. 2), S. 110–112.

1933 Linsingen, ev. Kirche (nicht in Monographie)
Stettin, ev. Kirche St. Jakob (Nr. 92, zerstört)
1934 Marburg, Elisabethkirche (nicht in Monographie, Entwürfe)
Ronhausen, ev. Kirche (Nr. 87, dort datiert »1933«)
Viermünden, ev. Kirche (Nr. 94)
1935 Birkenbringhausen, ev. Kirche (Nr. 9, dort datiert »1930«)
Dreihausen, ev. Kirche (Nr. 21, dort ein Fenster anders datiert)
Laboe, Marine-Ehrenmal (Nr. 46)
1936 Gießen, ev. Friedhofskapelle (Nr. 32, dort datiert »1929«, zerstört)
Simtshausen, ev. Kirche (Nr. 89, dort datiert »1930«)

Aus diesen Standorten sind vier charakteristische Beispiele herauszugreifen.

Das Fenster und das Tympanon der ev. Kirche zu Moischt

Eine der frühesten Glasmalereien von Klonk findet sich in der evangelischen Kirche zu Moischt; deren Neubau wurde 1928/29 vom Architekten Karl Rumpf geplant und erbaut.[36] Der längsrechteckige Bau von drei Fensterachsen mit einem Turm, der westlich über dem Chor in ein hohes Dach mit kleinen Gauben eingestellt ist, wird von Osten erschlossen und öffnet sich nach der Empore als Saal mit Flachdecke und tonnengewölbtem Chor; eine Renovierung, bei der u. a. die farbige Ausmalung des Chores hell übertüncht und die Kanzel tiefer gesetzt wurden, erfolgte 1967.[37] Auf den 30. März 1928 datiert Rumpfs *Kostenanschlag* zum *Neubau der Kirche zu Moischt*, wobei weder Glasmalerei noch Klonk genannt sind; diese finden sich erst in der *Abrechnung der Bauarbeiten* für den *Neubau der luth. Kirche in Moischt* vom 27. Dezember 1929.[38] Ausdrücklich ist genannt: *In der Abrechnung sind auch Arbeiten enthalten, die im Kostenanschlag nicht vorgesehen waren (Sakristeimöbel, Klappstühle, Chorfenster in Glasmalerei, Traufpflaster)*, wobei Klonk zwei Mal aufgeführt ist: mit einer *Modellzeichnung des Tympanons* für *100 Mark* und beim *Chorfenster in Glasmalerei* für *311 Mark 35 Pfennige*, hierbei wohl Entwurf und Ausführung.

Sowohl formal als auch inhaltlich sind Tympanon und Chorfenster aufeinander bezogen, wobei nicht belegt ist, von wem Bildprogramm oder thematische Vorgaben stammten; vermutlich entstand beides im Austausch von Gemeinde, Architekt und Glasmaler. Im Tympanon erscheint übergroß ein segnender, bärtiger Gottvater hinter einer Landschaft,

36 Wie die meisten Gebäude von Karl Rumpf wird auch die ev. Kirche zu Moischt im Dehio-Handbuch (wie Anm. 3) nicht erwähnt, was umso erstaunlicher ist, da sie als Kulturdenkmal eingetragen ist, allerdings ohne Klonks Glasmalerei. Vgl. Kulturdenkmäler in Hessen. Stadt Marburg II, Darmstadt 2014, S. 623–624. – In mehreren von Rumpfs Kirchen finden sich Klonks Glasmalereien, neben jener zu Moischt in den Neubauten der ev. Kirchen zu Linsingen (1933/34) und zu Simtshausen (1935/36) sowie in der renovierten ev. Kirche zu Ronhausen (1933–34) und der umgebauten zu Birkenbringhausen (1934–36). Forschungen zu Rumpfs Architektur sind ein Desiderat.

37 Werner Wölbing: Handbuch der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck, Kassel 1994, S. 641; Foto: LkAK, J 9, 629–2.

38 LkAK, PA Wittelsberg, Nr. 134; folgende Zitate hieraus.

Abb. 3: Das Tympanon der ev. Kirche zu Moischt [Foto Götz J. Pfeiffer]

in deren Vordergrund ein Mann sät, ein anderer erntet (Abb. 3).[39] Die links beginnende Inschrift in Majuskeln ist als Bitte der Gemeinde zu lesen: »Unsern Ausgang segne Gott unsern Eingang gleichermassen. Segne unser täglich Brot. Segne unser Tun und Lassen«. Die spiegelsymmetrische Darstellung Gottvaters und der von seinem Kopf ausgehenden Strahlen ist in den reliefierten Stegen, die Landschaftshorizonte und zwei Bäume bilden, etwas abgewandelt, am meisten in den beiden im Halbrelief gearbeiteten Bauern. In strenger Symmetrie ist das Rundfenster im Chor mit der Taube des Heiligen Geistes über hügeliger Landschaft und einer davor schwebenden Krone gebildet (Abb. 4).[40] Von der nach unten gerichteten, hellblauen Taube gehen nach allen Seiten gelbe Strahlen aus, die von der roten Krone aufgenommen, nach oben über zwei rote und zwei blaue Berge gelenkt werden sowie zu den Seiten und nach unten. Es liegt nahe, die Krone als Symbol für Christus zu sehen, der zur Erde und den Menschen vermittelt. Zusammen mit dem Tympanon ist somit die göttliche Trinität als Bildprogramm zu erkennen.

Klonks malerische Arbeit in diesem Fenster beschränkte sich auf wenige Striche in Schwarzlot, mit denen die Taube auf den hellblauen Scherben und einige Binnenstrukturen

39 Das Tympanon wurde für 260 Mark von Johannes Pfeiffer in Stein geschlagen und misst 96 cm in der Höhe zu 170 cm in der Breite. LkAK, PA Wittelsberg, Nr. 134. Johannes Pfeiffer, geb. 1880, war in Marburg als Bildhauer tätig.

40 Das Fenster mit einem Durchmesser von ca. 116 cm besteht aus drei hochrechteckigen Scheiben, unten rechts bezeichnet: »Entw. und gemalt v. EKlonk.«, daneben von der ausführenden Werkstatt: »Glasmalerei W. Franke Naumburg/S.«. Diese »Anstalt für Glaskunst und Kunstverglasung« wurde 1859 vom Glasmalermeister Wilhelm Franke in Naumburg gegründet, ab 1888 von dessen Stiefsohn Albert Hartung fortgeführt und besteht bis heute. Vgl. <www.domglas-naumburg.de> (Abgerufen: 7. September 2018).

der Berge gebildet wurden, sowie gewischte Schattierungen auf fast allen Gläsern. Die graphische Wirkung des Fensters wird von den zahlreichen Bleiruten bestimmt. Dass Klonk die Bleie bewusst als Linien einsetzte, fällt besonders in jenen Flächen gleicher Farbe wie den größeren roten Bergen und den gelben, sich überkreuzenden Strahlen auf, wo schwarze Linien auch in Schwarzlot hätten hergestellt werden können. Auffällig ist neben der Kleinteiligkeit der Verglasung auch der geringe Einsatz von Schwarzlot und der häufige Einsatz der Bleie; die Gesamtwirkung ist stark graphisch, während der Bildraum wie im Tympanon-Relief aus Schichten gebildet ist, die sich im Fenster aber durchdringen.

Abb. 4: Das Fenster der ev. Kirche zu Moischt [Foto Götz J. Pfeiffer]

Die Fenster der ev. Kirche zu Aue

Die Verglasung in der evangelischen Kirche zu Aue war Klonk in der Rückschau von über 40 Jahren so wichtig, dass er die Umstände ihres Entstehens in seiner Autobiographie erzählte:[41] Ein »Baron von Eschwege« fragte an, ob er Fenster für die Kirche schaffen wolle, woraufhin Klonk beim Reichsarbeitsdienst kündigte und zu seinem Auftraggeber reiste, der mit seinem Flugzeug abstürzte, aber unverletzt blieb, so dass Klonk den Auftrag entgegen erster Befürchtungen erhielt.[42] Die Entwürfe fertigte er vor Ort, wobei er für einige Zeit auf dem Adelsgut in Aue wohnte und mit Elmar von Eschwege »wie [mit einem] gute[n] Bekannte[n]« verkehrte, wohl bedingt durch Gemeinsamkeiten wie Teilnahme am Ersten Weltkrieg und Offiziersrang; hieraus ergab sich »ein kleiner neuer Auftrag«.[43]

Die ev. Kirche in Aue, deren mittelalterlicher Gründungsbau im unteren Teil des West-Turmes erhalten ist, wurde 1831/32 um ein Langhaus von fünf auf zwei Fensterachsen mit

41 Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 161–163; folgende Zitate hieraus.

42 Elmar Ferdinand Gottfried Werner Hertingk von Eschwege, geb. 1896, meldete sich 1915 freiwillig zum Ersten Weltkrieg, erhielt nach Einsätzen in Frankreich das Eiserne Kreuz II. und I. Klasse, arbeitete ab 1919 in landwirtschaftlichen Betrieben, übernahm 1922 das Familiengut Aue als Pächter, trat 1931 der NSDAP bei, saß 1933 für diese im Provinziallandtag Kassel, seit 1937 Gruppenführer der NSFK-Gruppe 8 in Eschwege, begleitete den Bau der Ehrenhalle auf der Wasserkuppe. Vgl. Dieter Pelda: Die Abgeordneten des Preußischen Kommunallandtags in Kassel 1867–1933, Marburg 1999, S. 49. – In Damm bei Lohra war Klonk vor 1933 »Lagerführer« beim Reichsarbeitsdienst. Vgl. Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 161.

43 Was dieser »Auftrag« war, ist nicht belegt; die größeren Projekte in Laboe und auf der Wasserkuppe dürften nicht gemeint sein. Vielleicht verglaste Klonk einige Fenster im Gutshaus Aue oder auf dem Flugplatz in Eschwege (s. Anm. 42).

einer Flachdecke und U-förmig umlaufender Empore erweitert.[44] Dass die Familie von Eschwege die Kirche als Grablege nutzte, belegen das steinerne Epitaph des David Christian von Eschwege (1634–1705) in der Kirche, Grabdenkmale auf dem Kirchhof und ihre ehemals auf der Süd-Empore befindliche Loge mit eigenem Eingang samt Treppe von außen.[45] Zum Gedächtnis an zwei im Ersten Weltkrieg gefallene Mitglieder der Familie – Kurt (1866–1914) und Arthur (1871–1914) – schenkte die von Eschweg'sche Familienstiftung Klonks Scheiben für die rechteckigen Fenster mit halbrundem Abschluss (Abb. 5) seitlich der Kanzel in der Ost-Wand der Kirche.[46] Nach Klonks eigener Angabe stammen sie von 1932, könnten in diesem oder dem folgenden Jahr entworfen und gefertigt sein, wurden aber wohl erst bei der Sanierung der Kirche 1934 eingebaut.[47] Bemerkenswert ist, dass die farbliche Gestaltung der Kirche ganz auf Klonks Scheiben und ihre Wirkung ausgerichtet war, wie zeitgenössisch beschrieben ist: »Beide Fenster ergreifend schön in ihrer Formgebung und Komposition der Farben. Um die Wirkung dieses Werkes zu erhöhen sind alle anderen Fenster abgetönt worden. […] Die übrige Ausmalung der Kirche ist den beiden Fenstern angepaßt. Vorherrschend sind die Farben dunkelrot, grau bis schwarz und mattes Blau. Die dunklen Säulen, die die Empore tragen, sind abgesetzt mit mattschimmerndem Blattgold. / Jeder, der die Kirche heute betritt, wird ergriffen sein von ihrer Schönheit. Die sanft ineinander übergreifenden Farbtöne schwingen durch den Raum wie Musik.«[48]

Wurden die beiden Fenster – links der tote Christus am Kreuz mit drei Trauernden, rechts die Anbetung des Kindes durch die drei Könige – auch als Ensemble entworfen, sind sie doch einzeln zu betrachten, wofür u. a. die nicht chronologische Abfolge spricht.[49] Die unteren Scheiben werden jeweils vom Wappen der von Eschwege mit Helm und Zier sowie einem Schriftfeld mit Name, Lebensdaten und Sterbeort des Toten bestimmt, gleich darüber und dahinter beginnt die Darstellung. Am hoch aufgerichteten Kreuz hängt der gestorbene Christus, links hat eine kniende Frau trauernd ihre Augen geschlossen, ihren Kopf gesenkt und die Hände vor die Brust gelegt, rechts steht ein Mann mit gesenktem Kopf und hält eine vor ihm kniende Frau, die ihr Gesicht an seiner Brust birgt und mit ihrer Hand bedeckt. Im ikonographischen Schema können die Personen als Mutter Maria, Evangelist

44 Dehio: Hessen I (wie Anm. 3), S. 40; Kulturdenkmäler in Hessen. Werra-Meißner-Kreis I, Braunschweig 1991, S. 566; jeweils ohne Klonks Glasmalerei.

45 Das Epitaph wurde 1972 bei jener Baumaßnahme, bei der Loge samt Treppe entfernt und deren Tür vermauert wurde, unter dem Altar gefunden, beschädigt und steht seit 1975 rekonstruiert im Turmfoyer. Vgl. Pfarramt Niederdünzebach, Pfarrarchiv Aue, Konvolut von Blättern zur Chronik im 20. Jahrhundert (ohne Nr.).

46 Vgl. Genealogisches Handbuch des Adels. Adelslexikon. Gesamtreihe. Bd. 61, Limburg/Lahn 1975, S. 180.

47 Kessel: Klonk (wie Anm. 2), S. 110, Nr. 3. Die gemeindliche Anzeige der Baufälligkeit der Kirche, ein Zuschuss vom Landeskirchenamt und eine Anfrage des Provinzialkonservators datieren von 1934. Pfarramt Niederdünzebach, Pfarrarchiv Aue, Nr. 162. Abschriften der Artikel in der Werra-Rundschau zur »Feierlichen Einweihung der Kirche in Aue« und »Zur Einweihung der Kirche in Aue«, beide von Vera von Bissing, stammen von 1934. Darin ist die gemeindliche Absicht, die Kirche zu sanieren, für 1932 genannt. Pfarramt Niederdünzebach, Pfarrarchiv Aue, Konvolut (wie Anm. 45).

48 Vgl. Abschriften von von Bissing (wie. Anm. 47).

49 Jedes Fenster besteht aus vier querrechteckigen und einer oben halbrunden Scheibe von ca. 110 cm Breite zu 450 cm Gesamthöhe, beide je unten rechts bezeichnet: »MG. / EKlonk / Marburg/L.«. MG. für »Marburger Glasmalerei«, da Klonk sie entworfen und wohl in der eigenen Werkstatt fertigte.

Abb. 5: Die Fenster der ev. Kirche zu Aue [Foto Götz J. Pfeiffer]

Johannes und Maria Magdalena erklärt werden, doch bietet sich gerade die Rückenfigur dem Betrachter zur Identifikation an, kann er doch sein Leid mit ihren Gefühlen verbinden. Die Anbetung ist gegensätzlich in Szene gesetzt. Mit keiner Person wird sich der Betrachter identifizieren. Ihm wird wie den Königen das Kind präsentiert, das von der sitzenden Maria auf den Armen und nah an ihr Gesicht gehalten wird, die strohgefüllte Krippe steht rechts hinter dem Wappen. In räumlicher Schichtung und übereinander gestaffelt erscheinen die Könige mit ihren Gaben, jedem kann ein kleiner Stern zugeordnet werden, während der große Stern mit seinem breiten, hellen Strahl auf Kind und Mutter verweist.[50] Dieses Licht ist zu beziehen auf die runde Sonne in der Kreuzigung, die dort als formale Parallele zu Christi Nimbus erscheint, mehr aber mit drei Strahlen, die den Gottessohn links an Arm und Kontur, rechts am Körper hinterfangen. Diese Lichterscheinungen sind als das göttliche Wirken zu deuten und lassen den zu betrauernden Tod als ebenso unausweichlich erscheinen wie die tröstliche Geburt des menschgewordenen Gottes, der trotz des allgemeinen Todes und durch das eigene Sterben ein neues Leben verspricht.

Das Oberlicht im Marine-Ehrenmal zu Laboe

Das Marine-Ehrenmal in Laboe an der Kieler Förde wurde ab 1927 vom Bund Deutscher Marine-Vereine erbaut.[51] In einem Wettbewerb hatte man den Entwurf des Düsseldorfer Architekten Gustav August Munzer ausgewählt; die Anlage wurde mit der Grundsteinlegung des Turmes im August 1927 begonnen, dann unterbrochen, erst im Juni 1933 mit dem Bau

50 Auf Jesus strahlt ein achtstrahliger Stern herab, was auf seine Abstammung von David verweist. Vgl. Mt 1,1; Lk 3,31. Er gleicht jenem Stern, der ab September 1941 im Deutschen Reich nach der »Polizeiverordnung über die Kennzeichnung der Juden« von jenen zu tragen war, die nach den »Nürnberger Gesetzen« rechtlich als Juden galten. Vgl. Reichsgesetzblatt, 1941, Teil I, S. 547; dass., 1935, Teil I, Nr. 100. Bemerkenswert ist, dass der Stern nicht verändert wurde.

51 Vgl. dazu die grundlegende Arbeit von Thorsten Prange: Das Marine-Ehrenmal in Laboe. Geschichte eines deutschen Nationalsymbols, Wilhelmshaven 1996; folgende Zitate hieraus.

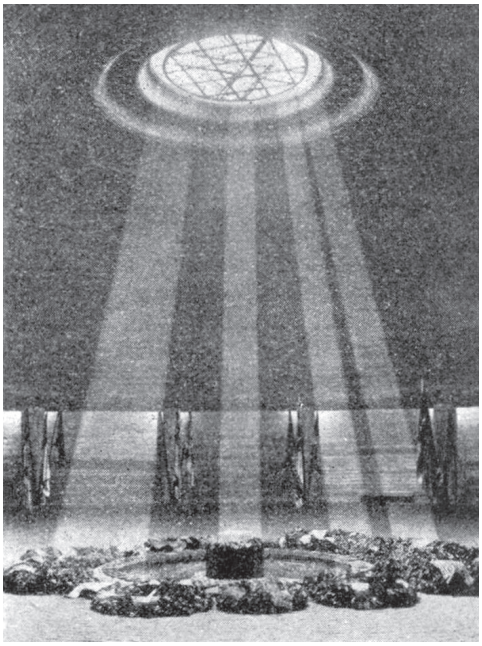

Abb. 6: Die Weihehalle im Marine-Ehrenmal zu Laboe [historisches Foto, aus: Führer durch das Marine-Ehrenmal, Berlin o. J., S. 6]

von Weihe- und Ehrenhalle sowie der Gestaltung des Geländes wieder aufgenommen und im Mai 1936 mit der Einweihung der Gesamtanlage abgeschlossen.[52] Auch für die Verglasungen in der Ehrenhalle mit einer ca. 14 m langen und 3,10 m hohen Fensterfläche und für das runde, ca. 3 m große Oberlicht der Weihehalle wurden auf Anregung Munzers 30 Künstler Anfang 1935 zu einem Wettbewerb eingeladen. Das Preisgericht, dem u. a. mit Peter Grund der Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie angehörte, zeichnete im April des Jahres unter 18 eingegangenen Entwürfen drei mit Preisen aus, woraufhin Klonk bis Ende 1935 das Oberlicht der Weihehalle fertigstellte.[53]

Für die Verglasung ist weniger das Motiv als vielmehr ihre Wirkung in der Weihehalle wichtig. Bereits in der Erläuterung seines Wettbewerbsentwurfs hatte Munzer für den 27 m im Durchmesser weiten, 6 m hohen Raum die Beleuchtung durch ein großes Oberlicht vorgesehen (Abb. 6): »Nur ein unterirdischer Raum in seiner gedämpften künstlichen Beleuchtung vermag die notwendige Andachtsstimmung zu erzeugen.«[54] Am fertiggestellten Bau wird die Raumwirkung zeitgenössisch beschrieben: »Magisches Dunkel umfängt uns, wenn wir, am Fuß der Treppe angelangt, diesen Kuppelbau betreten. Ein buntes Oberlicht läßt das Tageslicht nur gedämpft in den Raum und erzeugt eine Stimmung, die zur inneren Einkehr und Besinnung zwingt«; in der Hallenmitte lag ein Buch mit den Namen der 34.836 Gefallenen, »das den heiligen Mittelpunkt der ganzen Denkmalsanlage« bildete.[55]

Im Oberlicht ist ein großer Kreis, von dem Strahlen in alle Richtungen ausgehen, aus der Mitte verschoben, davor liegt ein breites Kreuz, das aus roten und gelben Randstreifen gebildet ist.[56] Der überwiegend aus violetten und dunkelblauen Glasscherben gebildete Kreis kann als Sonne gesehen werden, die nur jenem Betrachter in Blautönen erscheint, der sich unter Wasser befindet. So wurde an die »auf See gebliebenen Kameraden« erinnert, deren

52 Gustav August Munzer, geb. 1887, studierte von 1904 bis 1907 an der Baugewerkschule in Coburg, von 1910 bis 1913 an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, arbeitete aber schon seit 1911 als selbstständiger Architekt in Düsseldorf. Vgl. Thieme u. Becker: Lexikon (wie Anm. 8), Bd. 25, S. 278.

53 Prange: Marine-Ehrenmal (wie Anm. 51), S. 80–81.

54 Das Deutsche Marine-Ehrenmal, o. O. o. J. [1936], S. 11.

55 Marine-Ehrenmal (wie Anm. 54), S. 34.

56 Die Verglasung aus 3 x 3 quadratischen Scheiben in der Mitte und 4 x 3 außen runden Randscheiben besteht aus farbigen, mit Schwarzlot bemalten Glasscherben in Bleiruten.

Tod das Kreuz als christliches Zeichen der Auferstehung beigegeben ist. Dieses religiöse Symbol nimmt nicht nur Munzers Idee auf, die Weihehalle für Andachten vorzusehen, sondern fügt der Mahnung des Gedenkbuchs – »Wir starben für Dich« – die christliche Erlösungshoffnung hinzu.

Auch wenn der Betrachter vom etwas tiefer liegenden Umgang der Weihehalle das Oberlicht meist erblicken kann, sieht er davon nur Ausschnitte, was, zusammengenommen mit der Vielzahl möglicher Betrachterstandorte und der raumgestaltenden Absicht des Architekten, erklärt, warum Klonk hier keine figürliche, sondern eine abstrakte Darstellung wählte. Formal lässt sich die Verglasung in drei Schichten lesen: die längsrechteckigen Strahlen im Hintergrund, der große Kreis darüber, das aus zwei Streifen gebildete Kreuz darüber.

Abb. 7: Das Fenster der ev. Kirche zu Simtshausen [Foto Götz J. Pfeiffer]

Das Fenster der ev. Kirche zu Simtshausen

Eine seiner letzten Verglasungen für die Marburger Region schuf Klonk 1936 für die evangelische Kirche zu Simtshausen, die 1935/36 von Karl Rumpf geplant und errichtet wurde.[57] Der Bau von drei Fensterachsen mit hohem Dach und im Süden eingestelltem Turm gleicht auffällig Rumpfs Kirchenneubauten in Moischt und Linsingen. Nach einem nördlichen Portikus öffnet sich der Saal mit Flachdecke unter einer Empore, als zentraler Blickpunkt ist im schmalen Chor das sternförmige Fenster mit Klonks Glasmalerei tief in die Wand eingeschnitten; insgesamt ist der Raum weitgehend im bauzeitlichen Zustand. Wer das als einzelne Darstellung ungewöhnliche Thema aus der Passion Christi für das Chorfenster auswählte, ist nicht bekannt.

Das Fenster zeigt im knappen Ausschnitt den dornengekrönten Christus mit dem Kreuz auf der linken Schulter, also in der Kreuztragung (Abb. 7).[58] Das große Gesicht beherrscht die Darstellung; ausgezehrt wie dieses wirken auch die Hände, die einen Kreuzbalken halten. Die rote Dornenkrone scheint zu glühen wie der äußere Rand des Nimbus, einige Stellen der Kreuzbalken und das Gewand. Wirkt Christus in einem Moment auch wie erstarrt, entsteht durch die verschiedenfarbigen Glasscherben doch eine Lebendigkeit, die zu immer neuem

57 Die ev. Kirche findet sich nicht im Dehio: Hessen I (Anm. 3). Vgl. Anm. 36.

58 Das Fenster von ca. 125 cm Durchmesser besteht aus neun quadratischen Scheiben, die mittleren sind an jeder Seite dreieckig ausgezogen, unten rechts bezeichnet: »Erhardt Klonk Marburg/L. 1936«; er stellte es wohl in der eigenen Werkstatt her.

Betrachten anregt und den Blick durch das Fenster leitet. Dabei wirkt es insgesamt kaum als Szene einer Passion, sondern wie ein isoliertes Andachtsbild, Christi Gesicht wie im Abdruck auf dem Schweißtuch der Veronika, das den Betrachter zum Nachdenken über seine Passion und deren gottgebenen Sinn beständig anhält.

Zur Arbeitsweise als Glasmaler

Wie Klonk seine Scheiben fertigte, hat er im Artikel »Etwas über die Glasmalkunst« von 1937 bezeugt.[59] Dabei schickte er seiner Darstellung zum »technischen Werdegang« einen geheimnisvoll anmutenden Aufruf für »unbedingte Kenntnis des Werkstoffes« voraus, der an die Ideen des Deutschen Werkbundes zur Materialgerechtigkeit erinnert.[60] Klonk sah »eine Versenkung [in den Werkstoff; G. J. P.] […] für den Schaffenden, der sich mit dieser Kunst befasst, [als] nötig« an; dies sei nur »durch jahrelanges Sichmühen mit dem Werkstoff selbst« zu erlangen. Anschließend argumentierte er weiter: »Das eigenartige Material gibt sein Geheimnis nur dem preis, der zäh und geduldig um seine Erschließung ringt.« Im Ton dieses atmosphärischen Raunens verwies er abschließend darauf, dass sich nähere Erörterungen zu der von ihm als Tatsache behaupteten »festgefügten Weltanschauung« erübrigten, aus nur der heraus die »alten Meister«, also die Glasmaler des Mittelalters, ihre Werke hätten schaffen können. Dabei nannte Klonk nicht die christliche Prägung von Künstlern und Werken, zeigte aber erneut seine Nähe zu Ideen des Deutschen Werkbundes, der seinen Qualitätsbegriff ethisch-moralisch begründet sah.

In seiner darauf beschriebenen Arbeitsweise stellte sich Klonk in die Tradition mittelalterlicher Techniken bzw. deren Neubelebung im 19. Jahrhundert. Indem er mit dem Zeichnen des Kartons begann, setzte er Entwurfsphase und einen mit dem Auftraggeber abgestimmten Ausführungsentwurf voraus.[61] Der daraus entwickelte Karton war bei ihm eine 1:1-Vorlage »auf Papier mit Kohlestift«, in der nicht nur die Bleiruten und jede Glasscherbe genau eingezeichnet, sondern für letztere auch bereits der Farbton notiert war. Anhand des Kartons wurden Schablonen geschnitten, nach diesen die Scherben gefertigt. Für jede davon müsse »das richtige Farbglas ausgesucht« werden, was Klonk das »Stimmen des Fensters« nannte. Diesem Arbeitsschritt maß er verständlicherweise große Bedeutung zu, ließen sich Farbtöne später doch nur noch wenig durch Schattierungen bzw. mit einigem Aufwand durch Austausch ändern. Die zugeschnittenen Gläser erhielten in Schwarzlot, bei Klonk »Eisen- oder Kupferoxyd und Glasfluß« in einem nicht genannten flüssigen Malmittel, ihre »leicht durchschimmernde Zeichnung«, worauf die Gläser nacheinander wieder auf den Karton gelegt wurden. Indem die Glasscherben dann mit Wachspunkten auf eine »Staffelei« genannte, schräg gestellte Glasscheibe geklebt wurden, entstand zum ersten Mal ein Eindruck vom

59 Klonk: Glasmalerei (wie Anm. 30); folgende Zitate hieraus.

60 Ideen des Werkbundes hätte Klonk kennenlernen können über dessen ihm bekannte Mitglieder, z. B. Otto Ubbelohde, Paul Renner oder Richard Hamann. Vgl. Joan Campbell: Der Deutsche Werkbund 1907–1934, Stuttgart 1981.

61 Zu den Fenstern in Aue berichtete Klonk: »Gleich die ersten Entwürfe waren gelungen und wurden akzeptiert. Dann fuhr ich heim, um sie auszuführen.« Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 163.

durchlichteten Fenster. Hieran war zu prüfen, »ob die ausgewählten Gläser auch gut zueinander stimmen«, was auch den Austausch einzelner Scherben bedeuten konnte. Zudem wurden »Schattierungen« in hellerem grau-braunem Lot aufgetragen, welches gewischt oder in das mit dem »Radierholz« hellere Striche gekratzt werden konnten. Im nächsten Schritt wurden die Scherben bei ca. 800 Grad gebrannt, so dass sich Schwarz- und Braunlot fest mit den Gläsern verbanden. Diese kühlten für etwa einen Tag aus, um darauf in Bleiruten mit H-förmigem Querschnitt zur Scheibe zusammengesetzt zu werden; ein Fenster bestand meist aus mehreren Scheiben. Dass die Glasscherben üblicherweise in den Ruten zum Wetterabschluss durch Kitt fixiert wurden, erwähnte Klonk nicht, doch war ihm dies wohl ebenso selbstverständlich wie das ebenfalls nicht genannte Anbringen von Windeisen und Rahmen.

Bemerkenswert an dieser Technik ist, wie gestalterisch zusammenwirkende Momente in der Bearbeitung getrennt sind und wie ihre Abfolge umgekehrt zum Entstehen des Entwurfes steht. Wird bei jenem mit größeren Formen wie den Umrissen begonnen, werden diese im Fenster durch die Bleiruten erst zuletzt bearbeitet, liegen allerdings in Entwurf und Schnitt der Schablonen bereits vor. Die Schattierung geschieht im Entwurf wie im Fenster erst nach der Zeichnung. Doch mit der Farbe, die im Entwurf zuletzt gesetzt wird, war beim Fenster durch die Auswahl der Gläser zu beginnen. Ist die Farbigkeit in der Erscheinung des durchlichteten Fensters auch entscheidend, wird auf sie beim Anfertigen verglichen mit der Zeichnung wenig Gewicht gelegt. Daraus erklärt sich Klonks graphische Arbeitsweise und dass er in der Autobiographie seine zeichnerische Ausbildung betonte, während die malerische kaum beschrieben wird. Der graphische Schwerpunkt ist nur mittelbar eine Notwendigkeit der Glasmalerei, hätte Klonk doch auch, wie in den Scheiben des 19. Jahrhunderts häufiger zu sehen, mit Kaltfarben auf blankes Glas malen können. Doch sein Vermeiden dieser Technik und die Hinwendung zur mittelalterlichen Glasmalerei bestimmten seine zeichnerisch geprägten Scheiben, während er auf seit langem bekannte Mittel wie Silbergelb und Ausschliff bei Überfanggläsern völlig verzichtete.

Die Werke der Düsseldorfer Jahre

In den wenigen Jahren von 1936 bis 1940 entstanden Scheiben und Entwürfe für zehn Standorte sowie ein nicht realisierter Entwurf, wobei folgende Liste vermutlich nicht vollständig ist. Die meisten wurden in der Monographie vergessen; anhand der Jahresberichte der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf sind sie zu ergänzen.[62] Genannt werden in chronologischer Folge alle bekannten Standorte mit Referenznummer der Monographie bzw. Nachweis in den Berichten, ggfs. mit Bemerkungen.

1936 Düsseldorf, ev. Johanneskirche (Nr. 23, zerstört)
1937 Wasserkuppe, Otto Lilienthal-Haus (Bericht 1937/38, S. 56, verändert)
1938 Düsseldorf, Ludendorff-Schule (Nr. 22, zerstört)
Düsseldorf, Hindenburg-Gymnasium (Bericht 1937/38, S. 64, zerstört)
Reutlingen, NSDAP-Kreisleitung (Bericht 1937/38, S. 64, wohl zerstört)
1939 Düsseldorf, Oberfinanzdirektion (Bericht 1939, S. 61, Verbleib unbekannt)

62 Vgl. Kessel: Klonk (wie Anm. 2), S. 110–112. – Jahresbericht (wie Anm. 19), zitiert: Bericht, Jahrgang.

Düsseldorf, Ludendorff-Schule (Bericht 1939, S. 61, wohl zerstört)
Düsseldorf, Hindenburg-Gymnasium (Bericht 1939, S. 61, zerstört)
Reutlingen, Elektrizitätswerk (Bericht 1939, S. 61, zerstört)[63]
Reutlingen, NSDAP-Kreisleitung (Bericht 1939, S. 61, wohl zerstört)
1940 Teheran, Justizpalast (Bericht 1940, S. 51, Entwürfe, Verbleib unbekannt)

Aus diesen Standorten sind zwei charakteristische Beispiele herauszugreifen.

Die Fensterwand im Otto Lilienthal-Haus auf der Wasserkuppe

Im Rahmen des von 1936 bis 1939 errichteten Gebäude-Gevierts der »Reichsflugschule« auf der Wasserkuppe entstand als nördlicher Riegel das Otto Lilienthal-Haus, in dessen Mitte zuletzt eine von Ernst Flemming erbaute Halle.[64] Das Haus war bereits im Sommer 1937 fertig, die »Ehrenhalle des NS-Fliegerkorps« wurde am 23. Juli 1939 zu Beginn des 20. Rhönsegelflugwettbewerbs eingeweiht.[65] Zeitgenössisch heißt es: »Alljährlich am ersten Tage des Rhön-Segelflug-Wettbewerbes wird sich die Halle erschließen. Dann werden die Wettbewerbsteilnehmer den toten Flieger ehren […] Zu seinen Häupten […] breitet als Wahrzeichen des Nationalsozialistischen Fliegerkorps und Sinnbild seiner Arbeit der Fliegende Mensch seine Schwingen. Er ist in den glühenden Farben eines Glasgemäldes gestaltet von Ehrhardt Klonk.« Den Bau der Halle begleitete Elmar von Eschwege, für den Klonk bereits zwei Fenster in der ev. Kirche zu Aue schuf. Den NSFK-Auftrag erhielt Klonk wohl bereits 1937, denn im damaligen Arbeitsbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf ist unter »ausgeführte Arbeiten« genannt: »Reichssegelfliegerschule Wasserkuppe, Rhön, Glasfenster ›Ikarus‹.«[66] Das Fenster zeigt aber mitnichten die antike Person, deren zu hoher Flug, Absturz und Tod als Strafe für ihren Übermut gesehen werden – seit dem 19. Jahrhundert auch als »Bild für die Gefahren der sich selbst überschätzenden Technik, oft auch in optimistischer Wendung zum Bild des technischen Höhenflugs« –, sondern in Übernahme der letztgenannten Deutung nach zeitgenössischer Bezeichnung den »Fliegenden Mensch«; dieser ist, mit einem stehenden Hakenkreuz über den Beinen, das Abzeichen des am 17. April 1937 durch »Führererlass« geschaffenen, paramilitärischen NS-Fliegerkorps.[67] Das Motiv war also weitgehend vorgegeben, so dass vor allem dessen Umsetzung in die wandhohe Verglasung beachtenswert erscheint.

---

63 Das Gebäude errichtete Fritz Klonk 1938–40 .Vgl. Braun: Kriegsende (wie Anm. 11), S. 358–360.

64 Ernst Flemming, geb. 1892, eigenes Büro in Weimar, errichtete ab 1933 viele NS-Bauten, u. a. 1936/37 das von der zweiten Frau Hermann Görings finanzierte »Emmy Göring-Stift« in Weimar. Vgl. Ulrich Wieler: Bauen aus der Not. Das Labor hinter den Debatten. Planen und Bauen in Thüringen 1945–49. Diss., Weimar 2008, S. 84.

65 Vgl. Joachim Jenrich und Uwe Barth: Die Wasserkuppe. Ein Berg mit Geschichte, Fulda o. J. [2007], S. 323–331; Röpke: Ein Denkmal für die Toten. Mahnmal für die Lebenden, in: Das NS-Fliegerkorps. Bd. 1, 1939, S. 93–95; Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 163.

66 Jahresbericht (wie Anm. 19) 1937/38, S. 56.

67 Der Neue Pauly. Bd. 5, Stuttgart u. a. 1998, Sp. 929. Vgl. Georg Cordts: Junge Adler. Vom Luftsport zum Flugdienst 1920–1940, Esslingen u. a. 1988; Arno Kehrberg: Das Nationalsozialistische Fliegerkorps. Die Vorschule der deutschen Flieger, Berlin 1942; Reichsgesetzblatt, 1937, Teil I, S. 529.

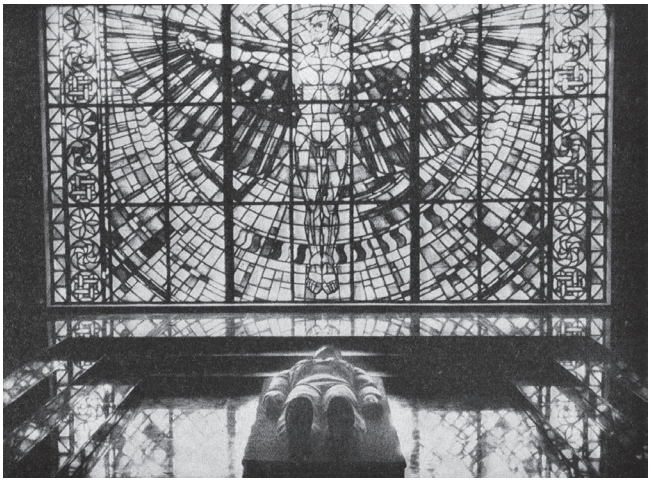

Abb. 8: Die Fensterwand im Otto Lilienthal-Haus auf der Wasserkuppe [historisches Foto, aus: Das NS-Fliegerkorps. Bd. 1, 1939, S. 93]

Die nach Norden ausgerichtete Fensterwand (Abb. 8) nimmt fast die Höhe, dazu gut zwei Drittel von der Breite des Raumes ein und bestimmt dessen gedämpfte, starkfarbige Beleuchtung.[68] In strenger Spiegelsymmetrie hat der »fliegende Mensch« seine Arme weit ausgebreitet und hält die Griffe zweier Schwingen, die aus seinem Rücken zu wachsen scheinen. Er ist seitlich gerahmt von senkrechten Bändern mit drei sich wiederholenden Schmuckformen: siebenblättrige Blüte, Sonnenrad und zwei kreuzförmig ineinander gesteckte Rechtecke. Mensch und Borten schweben vor einem überwiegend blauen Hintergrund, der als Himmel zu deuten ist. Die Brust des Menschen ist dabei das Zentrum konzentrischer Kreise bzw. der radial darauf ausgerichteten Scheiben; ursprünglich war diesen Kreisen eine große Swastika mit gebogenen Armen aus roten Glasscherben eingeschrieben, die aber in der Instandsetzung entfernt wurde. Das Abzeichen des NSFK war im Fenster insofern abgewandelt, dass das Hakenkreuz hinter den »fliegenden Mensch« verlegt und symbolisch als große Sonne gedeutet wurde. Zudem sind die oberen Flügelkanten aus der Horizontale angehoben und der Kopf des Menschen nach links gewendet, wodurch die Starre des Abzeichens zu einem dynamischen Flug verändert wurde. Dabei ist die Fensterwand auf die axial darunter liegende Skulptur des »Toten Fliegers« bezogen, womit die gedenkend-mahnende Doppel-Aussage der Halle – zeitgenössisch formuliert: »Denkmal für die Toten. Mahnmal für die Lebenden« – ihre sinnfällige Umsetzung erhielt. Bemerkenswert ist, dass der »fliegende Mensch« vor allem in Klonks dynamischer Darstellung auf der Fensterwand überzeugend erscheint, während seine Form auf den NSFK-Abzeichen trotz des dort weit in den Nacken gelegten Kopfes eher statisch wirkt.

Dabei stellte Klonk seine Fensterwand auf der Wasserkuppe in den Dienst jener Traditionsbildung, die seit der »Machtergreifung« von 1933 überall angestrebt wurde und auch

68 Das Fenster besteht aus drei Reihen zu je neun hochrechteckigen Scheiben und ist insgesamt 350 cm hoch und 650 cm breit. Vgl. Jenrich u. Barth: Wasserkuppe (wie Anm. 65), S. 328. Die Scheiben wurden nach Erinnerung des Sohnes in der vor 1900 gegründeten Düsseldorfer Werkstatt Gassen & Blaschke gefertigt; Pfingsten 1944 bei einem Luftangriff beschädigt, in Fragmenten ausgelagert, bis zur spendenfinanzierten, umfangreichen Instandsetzung 1978 durch Erhardt Jakobus Klonk; am 13. August des Jahres wurde das Fenster der Öffentlichkeit übergeben. Ebd., S. 327–329.

in anderen Werken der Zeit zu beobachten ist: in Laboe mit den »auf See gebliebenen Kameraden« der kaiserlichen deutschen Marine, auf der Wasserkuppe zu dem nach dem Ersten Weltkrieg begonnenen Flugsport, im Düsseldorfer Hindenburg-Gymnasium mit dem mythischen Sachsenherzog Widukind. War im Fenster für Laboe offenbar noch eine freie Motivwahl möglich, liegt es für die Scheiben auf der Wasserkuppe und in Düsseldorf in der offenbar geforderten unzweideutigen Wiedererkennbarkeit der Motive begründet, dass die Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung erheblich beschränkt bzw. wie bei der Traditionsbildung der politischen Aussage der Machthaber untergeordnet und völlig in deren Dienst genommen wurden.

Die Fenster für das Hindenburg-Gymnasium in Düsseldorf

Für ein öffentliches Gebäude wie Kirche, Ehren- und Weihehalle waren auch jene drei Fenster bestimmt, die Klonk 1938 für das Hindenburg-Gymnasium fertigte. Der von Martin Gropius um 1860 errichtete klassizistische Bau befand sich an der Düsseldorfer Klosterstraße und wurde 1943 zerstört, dabei auch Klonks Fenster.[69] Diese befanden sich »im Treppenhaus auf halber Treppe zwischen Hindenburghalle und Aula« und sollten nach den Worten des damaligen Schulleiters Hans Ellenbeck, eines erklärten Nationalsozialisten, als »herrliches Denkmal des Dritten Reiches« angesehen werden. Zum 100. Jubiläum der Schule wurden das mittlere Fenster mit »Widukind« bzw. der »Gefolgschaftstreue der alten Ritter […], während die beiden anderen Fenster mit Hitlerjugend (HJ), Sturmabteilung (SA), Arbeitsdienst und Wehrmacht die neue Zeit symbolisieren«, bis September 1938 eingebaut.[70]

Jedes der drei Fenster zeigte drei Personen (Abb. 9): Links HJ-Jungen mit Fanfare, Trommel und Fahne, rechts einen Arbeitsdienstmann mit Spaten, einen SA-Mann mit Fahne und einen Soldaten mit Stahlhelm, sowie in der Mitte als bewaffneten Reiter den mythischen Sachsenherzog Widukind, davor zwei Gerüstete.[71] Die Traditionsbildung von der germanischen Vergangenheit zur nationalsozialistischen Gegenwart wurde neben ähnlicher Körperhaltung, Gestik und Mimik der Personen durch Sonnenräder im Mittelfenster als Parallele zu den Hakenkreuzen an den Seiten gesucht. Insgesamt erinnert die Fenster-Trias mit den zur Mitte gerichteten Personen der Seiten an Triptycha, sodass neben der von Denkmälern entlehnten heroisierenden Darstellung der wie erstarrten Personen auch tradierte Formen aufgenommen und zeittypisch verwandelt wurden.

---

69 Vgl. Festschrift zur Jubiläumsfeier 175 Jahre Humboldt-Gymnasium Düsseldorf 1838–2013, Düsseldorf 2013, S. 16–18, 34 u. 39–41.

70 Blätter der Hindenburgschule, Nr. 18, 1938, S. 6 f., zitiert nach: Festschrift (wie Anm. 69), S. 41; Düsseldorfer Stadt-Nachrichten. Beilage der Düsseldorfer Nachrichten, 24. Sept. 1938, Nr. 485; Jahresbericht (wie Anm. 19) 1937/38, S. 64. – Welche Scheiben Klonks mit »Düsseldorf, Hindenburgschule, Glasfenster der Befreiung des Sudetenlandes und Österreichs (in Arbeit)« gemeint waren, ist unklar; vielleicht wurden sie nur entworfen und nicht realisiert. Jahresbericht (wie Anm. 19) 1939, S. 61.

71 Die beiden seitlichen Fenster bestanden je aus 2 x 3 hochrechteckigen Scheiben, das mittlere aus 3 x 3 Scheiben gleichen Formats; die Maße sind unbekannt, doch dürften die Fenster über 3 m hoch gewesen sein, die Figuren also überlebensgroß. Die Farbigkeit ist nicht bekannt; Gesichter und Händen dürften wohl mit Schwarzlot gemalt gewesen sein. Eine Signatur ist nicht bekannt.

Abb. 9: Die drei Fenster im Hindenburg-Gymasium zu Düsseldorf [historisches Foto, aus: Festschrift zur Jubiläumsfeier 175 Jahre Humboldt-Gymnasium Düsseldorf 1838–2013, Düsseldorf 2013, S. 40]

Eine Traditionsbildung mit Widukind entsprach der NS-Ideologie, die intensiv in den 1930er-Jahren von Alfred Rosenberg verfolgt wurde; er war 1934 mit der »Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP« beauftragt worden. In einer Rede auf einer Widukind-»Gedächtnisfeier« hatte er 1934 Adolf Hitler den »unmittelbare[n] Fortsetzer des Werkes […] des Herzogs Widukind« genannt, den Sachsenherzog andernorts im Jargon der Zeit bezeichnet als »Kämpfer für Blut und Boden«, als »Sinnbild heldenhaften Widerstandes gegen fremde Unterdrückung, ein Beispiel für Mannestreue, Volksverbundenheit«.[72] Angesichts der Aufstellung der Fenster in einer Schule liegt nahe, was vermittelt werden sollte: Die Schüler, die meisten von ihnen in der HJ, sollten sich mit den Jungen links identifizieren, sich Widukind und seine Krieger zum Vorbild nehmen, um wie die Männer rechts in Reichsarbeitsdienst, SA und Wehrmacht zu dienen.

Resümee und Neubeginn in Marburg

Überblickt man Klonks Werke der Zeit von 1927 bis 1940, die hier beispielhaft vorgestellt wurden, zerfällt sein glasmalerisches Œuvre in zwei Phasen. Sie entsprechen der längeren Zeit in Marburg und den kürzeren Jahren in Düsseldorf, dem Freiberufler mit kirchlichen

72 Zitate nach Sabine Kuhlmann: Der Streit um Karl den Großen, Widukind und den »Tag von Verden« in der NS-Zeit, Stade 2010, S. 49 u. 54.

Abb. 10: Der Entwurf für eine Wandmalerei in der Deutschen Burse zu Marburg [LkAK, H Klonk, E, Nr. 175]

Aufträgen und dem Lehrer an der Staatlichen Kunstakademie mit parteinahen Aufgaben, zeigen sich zuerst in größerer motivischer Breite und künstlerischer Vielfalt, dann in motivlich engen Festlegungen, plakativer Wiedererkennbarkeit und erstarrten Darstellungen. Wie leicht mag Klonk diese Anpassung gefallen sein? War sie rein äußerlich oder hinterließ sie auch in seiner künstlerischen Haltung und Handschrift ihre Spuren? Letztlich widerspiegelt sein glasmalerisches Œuvre der Zwischenkriegszeit die großen kulturellen und politischen Umbrüche zwischen dem Ende des Ersten und dem Beginn des Zweiten Weltkriegs.

Bald nach seiner Freilassung aus Kriegsgefangenschaft begann Klonk 1945 in Marburg wieder künstlerisch zu arbeiten, als Schauspieler und Maler von Bühnen- und Wandbildern. Für amerikanische Soldaten fertigte er in der »Deutschen Burse«, einem Gebäudekomplex am Marburger Rotenberg, ein großformatiges Wandbild mit einem »großen Bacchanal« (Abb. 10); von ihm umschrieben: »Wunsch der Auftraggeber […], die mir kurz und bündig die Aufgabe gestellt hatten, nackte Weiber zu malen.«[73] Die figurenreiche Szene ist nicht nur in den Motiven, sondern auch in ihrer Lebendigkeit weit entfernt von den formal erstarrten und künstlerisch fragwürdigen Darstellungen der NS-Zeit. Angesichts der internationalen Entwicklung seit den 1930er-Jahren wirkt sie rückwärtsgewandt und weist in ihrem naturalistischen Stil, der naiv anmutet, auf Klonks zahlreiche Scheiben, Zeichnungen und Gemälde der nächsten Jahrzehnte, in denen er sich weiterentwickelte.

73 Klonk: Leben (wie Anm. 1), S. 181; Entwurf in LkAK, H Klonk, E, Nr. 175.