

Monika Beck

## **Teil II**

### **KATALOG**

# **Die Glasfenster der Gedächtniskirche zu Speyer**

## Inhaltsverzeichnis zum Katalog:

	Seite
<b>Vorbemerkung</b>	1
<b>Planskizze mit Numerierung der Fenster</b>	2
<b>Verzeichnis der Fenster nach Glasmalereianstalten</b>	3
<b>Schemazeichnung eines Emporenfensters</b>	4
<b>Schemazeichnung einer Fensterrose</b>	5

### Erdgeschoß:

Nr. 1	Sterbebett einer Christin	6
Nr. 2	Isaaks Opferung	11
Nr. 3	Diakonissenwirken (Christliche Nächstenliebe)	17
Nr. 4	Grablegung Jesu	22
Nr. 5	Das protestierende Speyer (1529) mit Johann von Sachsen und Jakob Sturm	27
Nr. 6	Das trotzende Worms (1521) mit Georg von Frundsberg und Landgraf Philipp von Hessen	33
Nr. 7	Pfingsten (Ausgießung des Heiligen Geistes)	38
Nr. 8	Der zwölfjährige Jesus im Tempel	43
Nr. 9	Das bekennende Augsburg (1530) mit Philipp Melanchthon und Kanzler Dr. Baier	48
Nr. 10	Das trauernde Magdeburg (1631) mit Gustav Adolf und Dr. Reinhardt Bake	54
Nr. 11	Jesus heilt den Kranken am Teich Bethesda	60
Nr. 12	Jesus bei Maria und Martha	64
Nr. 13	Der Hauptmann von Kapernaum	69
Nr. 14	Die Steinigung des Stephanus	75

**Turmhalle:**

Nr. 15	Herzog Ludwig II. von Pfalz-Zweibrücken und Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz	80
Nr. 16	Luther verbrennt die Bannbulle (1520)	85
Nr. 17	Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen und Franz von Sickingen	90

**Emporengeschoß:**

Nr. 18	Berufung des Propheten Jesaja	94
Nr. 19	Berufung des Apostel Paulus	101
Nr. 20	Farel beruft Calvin nach Genf (1536)	107
Nr. 21	Kreuzigung Jesu (Karfreitag)	114
Nr. 22	Die evangelischen "Märtyrer" (nordöstliche Querhausrose)	120
Nr. 23	Ostermorgen (Engel und Frauen am leeren Grab)	131
Nr. 24	Taufenster: Jesus segnet die Kinder	136
Nr. 25	Die Reformatoren Melanchthon und Luther	143
Nr. 26	Der Apostel Paulus	149
Nr. 27	Segnender Christus	156
Nr. 28	Der Apostel Johannes	163
Nr. 29	Die Reformatoren Zwingli und Calvin	167
Nr. 30	Abendmahlsfenster: Kurfürst Joachim II. von Branden- burg und seine Gemahlin genießen erstmals das Altarsakrament unter beiderlei Gestalt (Berlin 1539)	172
Nr. 31	Weihnachten (Verkündigung des Engels an die Hirten)	181
Nr. 32	"Mission" (südwestliche Querhausrose)	188
Nr. 33	Jesus in Gethsemane (Gründonnerstag)	196
Nr. 34	Luthers Thesenanschlag (Wittenberg 1517)	202
Nr. 35	Bergpredigt Jesu	208
Nr. 36	Moses und die Zehn Gebote auf dem Sinai	214

<b>Die Ornamentfenster in den Treppentürmen</b>	218
<b>Die Fenster in den Sakristeien</b>	222
<b>Abbildungsverzeichnis zum Katalog</b>	226
<b>Literaturverzeichnis zum Katalog</b>	227
(Verz. der im Katalog abgekürzt zitierten Titel)	

## **Vorbemerkung zum Katalog**

Der umfangreiche Schriftwechsel befindet sich im Zentralarchiv der Protestantischen Landeskirche der Pfalz<sup>1</sup> in Speyer, Abt. III: Retscher-Kirche IV.

Bearbeitet wurden die Mappen Nr. 168, 169 und 170.

Die Entwürfe bewahrt die Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz in Speyer.

Zitate aus Schriftstücken entsprechen in Schreibweise und Interpunktion der Originalvorlage. Die Zitierweise ist folgende: ZA (für Zentralarchiv der Protestantischen Landeskirche der Pfalz, Abt. III) Nr. (für Mappen-Nr.) / Seite: Datum.

Zitate von Inschriften und dgl. auf den Glasfenstern entsprechen ebenfalls der Vorlage.

Der Beschreibung ist jeweils ein Kapitel "Bezug" vorangestellt. In diesem werden der thematische Bezug des Dargestellten erörtert sowie die Beziehungen zu anderen Fenstern innerhalb und zwischen den Programmzyklen.

Bei der Beschreibung von Wappen wurden die Regeln der Heraldik berücksichtigt. Die heraldischen Farben wurden zum Teil gegenüber den verwendeten Glasfarben in Klammer gesetzt.

Die Einteilung und Bezeichnung der einzelnen Fensterbahnen und Glasfelder ist den nachfolgenden Schemazeichnungen zu entnehmen (S. 4 und S. 5).

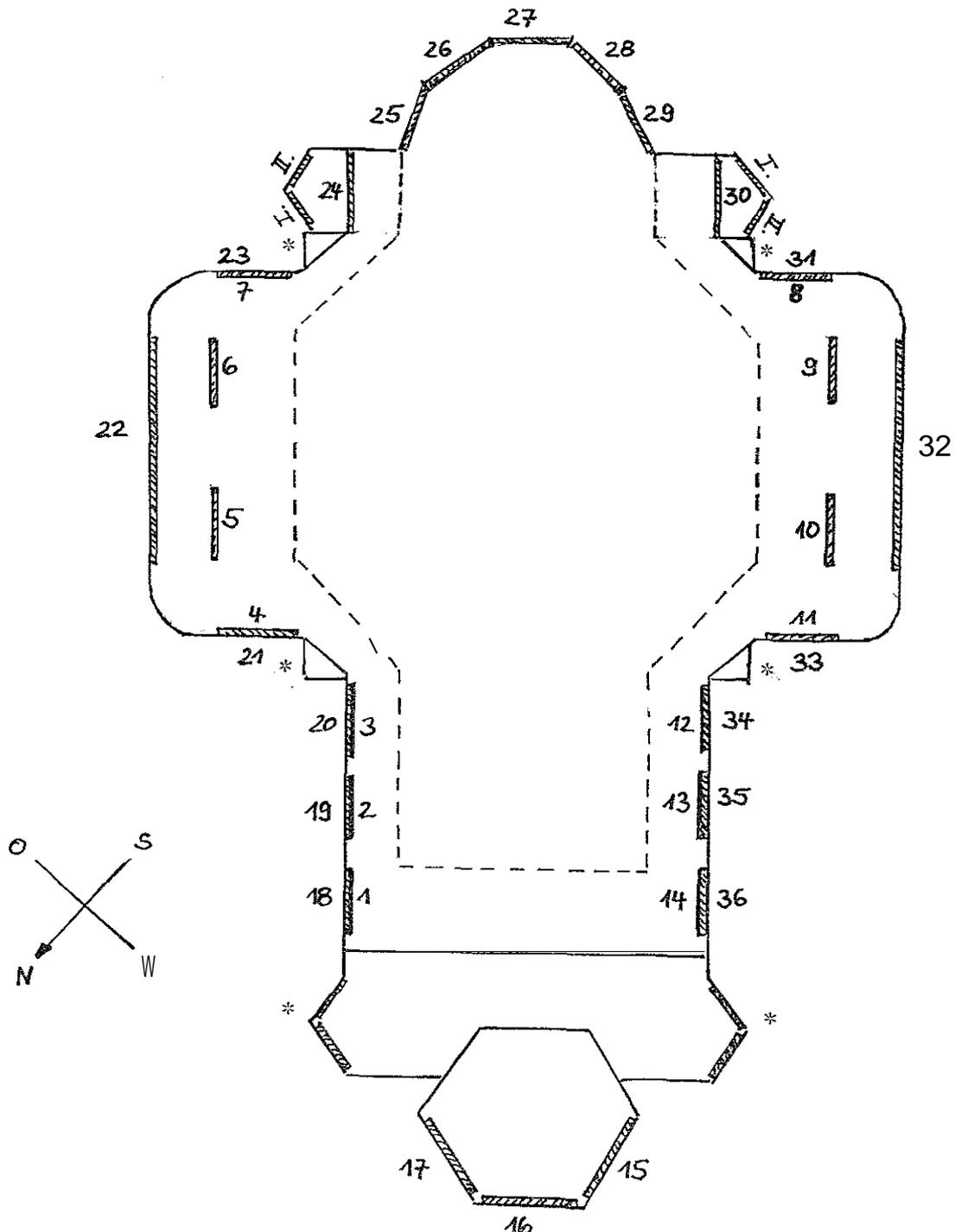
Die beigelegte Planskizze gibt eine Übersicht über Lage und Numerierung der Fenster (S. 2). Zur zusätzlichen Orientierung wurde ein Verzeichnis der Glasmalereianstalten und den jeweils von ihnen hergestellten Fenstern erstellt (S. 3).

Die Abkürzungen "Bez." bzw. "bez." stehen für "Bezeichnung" bzw. "bezeichnet".

EG (alt: EKG) für Evangelisches Kirchengesangbuch.

---

<sup>1</sup> Protestantische Landeskirche = Evangelische Kirche der Pfalz.



Planskizze mit Numerierung der Glasfenster (nach Böcher, 1987). Die Zahlen innerhalb des Umrisses stehen für die kleinen Fenster, die außerhalb für die Großfenster (über den Emporen, im Chor und in der Gedächtnishalle).

Die gestrichelte Linie markiert den Verlauf der Emporen.

(\* Ornamentfenster in Treppentürmen)

### Verzeichnis der Fenster nach Glasmalereianstalten:

Gustav van Treeck (München) <sup>2</sup> :	<u>5</u> , <u>6</u> , <u>7</u> , <u>9</u> , <u>10</u> , <u>18</u> , <u>23</u> , <u>35</u>	
C.L. Türcke (Zittau):	1, 3, 8, 12, 14, <b>24</b>	
Carl de Bouché (München):	<u>25</u> , <u>26</u> , <u>27</u> , <u>28</u> , <u>29</u>	(Chor)
Mayer (München):	4, <b>15</b> , <b>16</b> , <b>17</b> , <u>21</u>	
H. Beiler (Heidelberg) <sup>3</sup> :	<b>20</b> , <b>34</b> , <b>36</b>	
H. Hildebrandt (Berlin):	11, <b>31</b> , <u>33</u>	
Ostermann & Hartwein (München):	<b>22</b> , <b>32</b>	(Rosen)
R. Schlein (Zittau):	<b>19</b> , <b>30</b>	
F. Müller (Quedlinburg) <sup>4</sup> :	2, 13	

### Entwürfe:

R. Yelin (Stuttgart):	<b>20</b> , <b>34</b> , <b>36</b>	
J. Bradl (München):	<b>22</b> , <b>32</b>	(Rosen)
A. Dietrich (Leipzig):	<b>19</b>	
J.C. Koch (Speyer):	<b>24</b>	

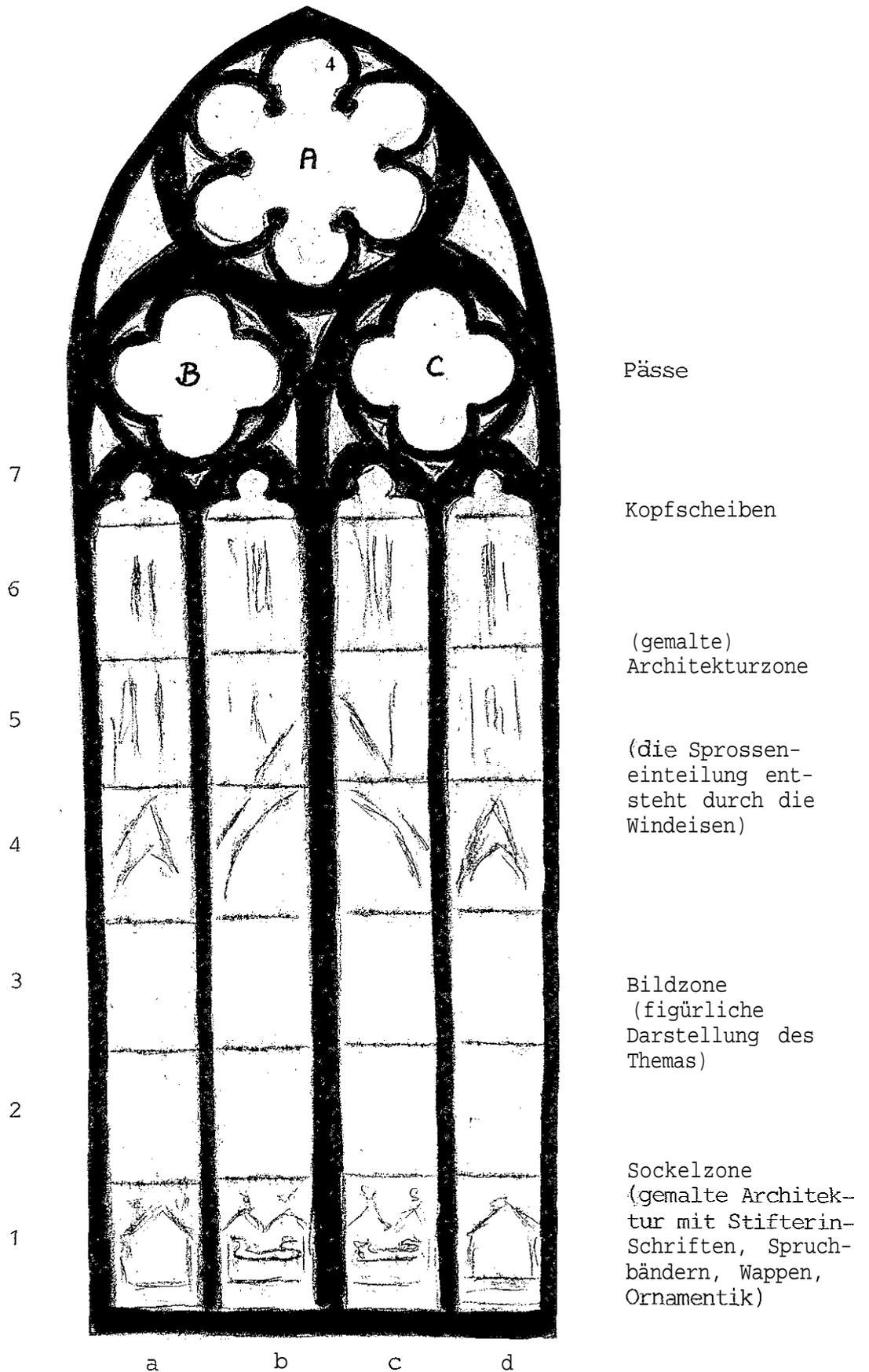
### Anmerkung:

unterstrichene Zahlen = Entwurf erhalten;  
fettgedruckte Zahlen = Großfenster.

<sup>2</sup> + 8 Ornamentfenster in den Treppentürmen der Turmhalle; +3 Tympanonfenster über Eingängen.

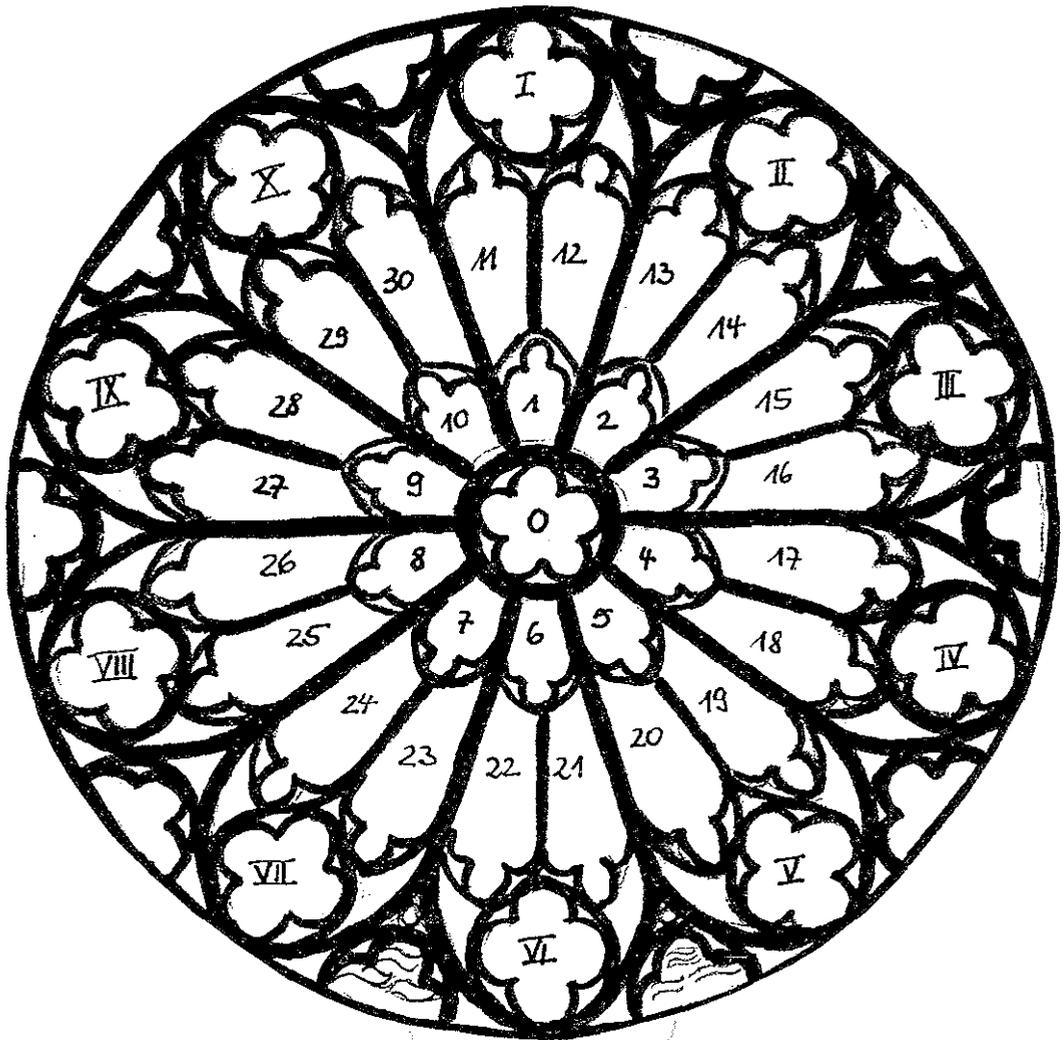
<sup>3</sup> + 8 Ornamentfenster in den Treppentürmen des Querschiffs.

<sup>4</sup> + 4 Ornamentfenster mit Porträts in den Sakristeiräumen (= 24, I und II; 30, I und II).



### Schemazeichnung eines Emporenfensters.

Die Bezeichnung der einzelnen Fensterbahnen erfolgt von links nach rechts alphabetisch, von unten nach oben sind die einzelnen Fensterzeilen numerisch mit arabischen Zahlen benannt. Die Pässe sind mit (A), (B), (C) gekennzeichnet.



Stifterinschriften

Schemazeichnung einer Fensterrose.

(0: Fünfpalß im Zentrum; 1-10: innerer Kranz mit Spruchbändern und Ornamentik bzw. Engeln; 11-30: mittlerer Kranz mit bildlicher Darstellung des Themas; I-X: äußerer Kranz mit Brustbildern in den Vierpässen).

## **Nr. 1: Sterbebett einer Christin**

Erdgeschoß, Nordosten.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Hofglasmalerei C.L. Türcke, Zittau; bezeichnet in (a), links unten: *"ausgef. i.d. K.S. Hofglasmalerei v. C.L. Türcke i./S."*.

Stifter: Evangelische Gemeinde Chemnitz; Inschrift eingerahmt in (a), links unten: *"Gestiftet von der evangel. Gemeinde Chemnitz i./Sachs."*.

**Bezug:** Neutestamentlich.

Das Fenster eröffnet den Zyklus Hoffnung – Glaube – Liebe (vgl. 1.Kor. 13, 1-13) der Erdgeschoßfenster Nr. 1, 2, 3, 12, 13, 14. Es gilt als Beleg für die Hoffnung (vgl. Apg. 7, 55f.) und steht in Beziehung zum gegenüberliegenden Fenster (Nr. 14), der *Steinigung des Stephanus*: der biblischen Hoffnung dort entspricht die irdische Hoffnung der Sterbenden hier. Die Medailloninschrift in (A) ist auch Titel eines Kirchenliedes: *"Christus, der ist mein Leben"* (Gesangbuchlied von Melchior Vulpius, Jena 1609; EG 516 [alt: EKG 316]; vgl. auch Phil. 1, 21). Ein weiterer Bezug besteht zum darüberliegenden Großfenster der Empore Nr. 18 (vgl. "Bezug" ebd.).

**Beschreibung:** In einem schlichten Raum, dessen Boden und Wände mit groben Holzdielen ausgekleidet sind, liegt die Sterbende aufgebahrt (b). Auf einem Schemel, am Fußende des Bettes, sitzt eine besorgt blickende ältere Frau, die die linke Hand der Todkranken hält. Ein hinter dem Kopfende des Bettes schwebender Engel ergreift die rechte Hand der Sterbenden, während er seine Rechte zum Segensgestus empor hält: Er deutet quasi die Richtung des künftigen "Seelen-Wohnorts" der Sterbenden an; sein Fingerzeig weist beziehungsreich nach oben zur Inschrift in Medaillon (A). Dorthin blicken offenbar auch die Augen der sterbenden Frau – das dort Geschriebene scheint ihre Gedanken bzw. Hoffnung wiederzugeben. Obgleich ihr Gesichtsausdruck geistesabwesend und ihr Körper kraftlos ist, wirkt die ganze Haltung der Sterbenden gelöst; sie hat – wie das Motto im gegenüberliegenden Fenster (Nr. 14) be-

sagt – *"Lust abzuschneiden und daheim zu sein bei dem Herrn"* (Phil. 1, 23). Auf einem kleinen Tisch neben dem Bett stehen Kelch und Patene vom bereits erteilten letzten Abendmahl.

Links, am äußeren Rand der Szene (a), steht ein Geistlicher unter der Tür. Er hat den Ehemann der Sterbenden zur Seite genommen und drückt diesem mit beiden Händen die Rechte, um Beileid und Trost zu spenden. Erschüttert und vor Kummer gebeugt, bedeckt der Witwer mit seiner linken Hand sein Gesicht. Rechts neben ihm steht sein – nun verwaistes – Kind, welches ihm hilfeschend die Arme entgegen streckt (a). Der Raum öffnet sich nach rechts, wo ein hinter einem halb geöffneten Vorhang schwebender Engel die Totenglocke läutet (c). Draußen schauen zwei geflügelte Engelsköpfchen durchs Fenster herein. Diese imaginäre "Jenseits-Welt" setzt sich nach rechts fort: Drei auf kleinen Wolken schwebende Engel halten ein Spruchband mit der teilweise verdeckten Inschrift *"Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben"* (Off. 14, 13). Unter ihnen breitet sich eine nächtliche Hügellandschaft aus, durch die sich ein Fluß schlängelt und an dessen Ufer eine kleine Stadt mit einer gotischen Kirche liegt (d).

Ein schmaler, gemalter Architekturrahmen, bestehend aus 7-Pässen in den Bogenspitzen der einzelnen Fensterbahnen, seitlich auf Säulchen, dazwischen auf Konsolen ruhend, ist dem Dargestellten vorgeblendet.

Die Farbgebung wirkt insgesamt gedämpft. Es wurden – der Stimmung entsprechend – vorwiegend dunkle Farben (Blau, Schwarz, Grün und verschiedene Brauntöne) gewählt. Hiervon heben sich diverse Pastelltöne, Weiß in verschiedenen Nuancierungen (Kleidung der Sterbenden und der Engel) dezent ab. Die dunklen, erdigen Farbtöne sind dem "irdischen Diesseits" zugeordnet, während die lichtereren Farbtöne (Sterbende, Engel) das "entrückte Jenseits" versinnbildlichen sollen (s.u. Anm.).

Die Gestaltung des Sterbezimmers sowie die Gewänder der Figuren muten altdeutsch an.

Medaillon (A): In der Mitte serpentinenförmig aufgerolltes, ornamentverziertes Spruchband mit der Inschrift: "*Christus der ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn*" auf blauem Grund (Phil. 1, 21). Kreisförmig umgeben von verschiedenen Ornament- und Blattmustern.

Medaillon (B) und (C): Aus zwei Dreiblättern verschmolzenes Ornament, welches mit Blattmotiven (u.a. Eichenlaub) ausgeschmückt ist.

Vorlage: Hinsichtlich der kunstgeschichtlichen Tradition könnte die Szene von Darstellungen des Marientodes inspiriert sein. Außerdem ist an die mittelalterlichen "*ars moriendi*" Traktate zu erinnern.

Zu denken wäre auch an die seinerzeit beliebten Illustrationen zu Luthers Leben (beispielsweise an die von Gustav König im Jahr 1851 erschienenen), respektive die Szenen "*Der kranke Melanchthon*" und "*Luthers Tod*".

Auf dem Gebiet der Tafelmalerei des 19. Jahrhunderts finden sich weitere Werke dieses (Sterbe-) Genres, die vielleicht hier auch vorbildlich gewesen sein könnten (z.B. von Otto Friedr. Wolf "*Bange Stunde*", 1890; Fritz Fleischer "*Not*", 1890; Adolf Maennchen "*Todesstunde*", 1895; Otto Heichert "*Trauernde an einem Sterbebett*", 1898).

Das Fenster ist übrigens, zusammen mit Nr. 3 "*Diakonissenwirken*", das Einzige, in dem ein "wirklichkeitsnaher" Lebensbereich – wenngleich auch in idealistischer Form – thematisiert wird. Außerdem ist das soziale Milieu im vorliegenden Fall als sehr einfach zu bezeichnen: gezeigt wird eine "arme" Familie, die in bescheidenen Verhältnissen lebt. Die Darstellung zeigt deutlich Anklänge an die sog. "*Armeleute-Malerei*" des 19. Jahrhunderts (s.u. Lit.: Gross, 1983 u. 1989).

**Anmerkungen:** Der Kopf des Geistlichen in (a) ist ein Porträt (ZA Nr. 170 / S. 260, 261: 2. Jan. 1902). Der Name des Porträtierten ließ sich nicht ermitteln.

Wie dem Schriftwechsel zu entnehmen ist, hatte ein *"hiesiger"* Geistlicher den Vorschlag für diese Gestaltung des Fensters gemacht (ZA Nr. 170 / S. 74-77: 7. Okt. 1899). Das Fenster war von Anfang an als *"Christliches Sterbebett"* bezeichnet (Gümbel, 1904, S. 40: *"... mit allen christlichen Trostgedanken."*).

Türcke hatte die Komposition eigenen Angaben zufolge *"Kopfzerbrechen"* bereitet; er selbst gibt zu dem Fenster folgende Beschreibung: *"Zwischen zwei Welten könnte man den Entwurf nennen. Die Sterbende sieht den Raum ihres Kämmerchens schwinden und sich zum Himmel erweitern. Engelchöre schweben heran, um die müde Seele aufwärts zu dem im Golde erbauten himmlischen Jerusalem zu geleiten. So träumt sich die Sterbende von der Hoffnung geleitet, hinüber in eine bessere Welt. Das Ganze so zu halten, daß das Überirdische in dem Bilde so zur Geltung kommt, als wäre es eine Vision der Sterbenden, ist durch die Farbe sehr gut möglich."* (ZA Nr. 170 / S. 100-103: 24. Nov. 1899). Der Vertrag für Fenster Nr. 1 *"Ein christliches Sterbebett"* wurde zusammen mit Nr. 3, 12 und 14 am 19. Okt. 1901 abgeschlossen (ZA Nr. 170 / S. 106f.: 19. Okt. 1901). Darin heißt es u.a.: *"... Der Ausschuß hat das Recht, die nicht befriedigenden Arbeiten zurückzuweisen. (unter Pkt. 2) ... Hofglasmaler Türcke läßt auf seine Kosten die bis jetzt leeren Fenster vor Winter verglasen, falls er nicht imstande ist bis 1. Dezember die Fenster zu liefern (Pkt. 3) ... Als Lieferungstermin wird der 1. April 1902 festgesetzt. Frühere Lieferung ist nicht ausgeschlossen. (Pkt. 4) ...Bei Beurteilung der Arbeit ist allein das Urteil des Ausschusses maßgebend. (Pkt. 6)"*.

**Literatur:** Gümbel, 1904, S. 39, 40 und S. 56 (Stifterverz.) (S. 40: bei Nr. 1 und 14 wurden die Medaillontexte vertauscht).

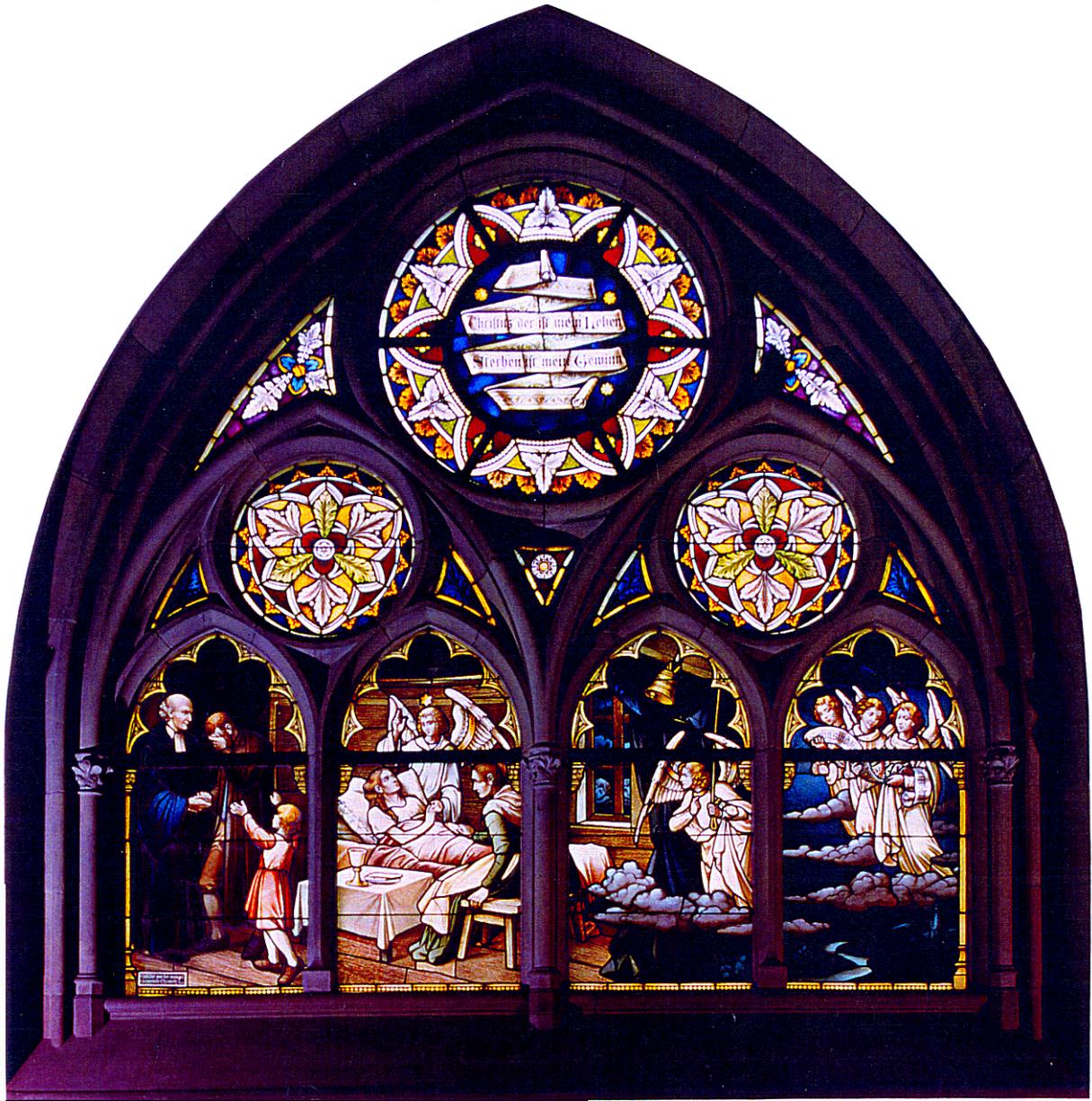
Dellwing, 1979, S. 24.

Katalog "Luthers Leben in Illustrationen des 18. u. 19. Jhs." (1983): zu Gustav Königs Lutherzyklus (siehe z.B. Abb. S. 216 und S. 223).

Böcher, 1987, S. 26-29.

Gross, in: Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst" (1983), S. 563 mit Abb. 435b: *"Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verwendete die sogenannte "Armeleute-Malerei" Gestaltungsmittel des "oppositionellen Naturalismus" ... "* (siehe auch S. 564 mit Abb. 435A).

Gross, 1989, S. 294ff. (Abb. 391-393 und 395: "Sterbeszenen").



Nr. 1 Sterbebett einer Christin

## **Nr. 2: Isaaks Opferung**

Erdgeschoß, Nordosten.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Glasmaler Ferdinand Müller, Quedlinburg (keine Bezeichnung auf dem Fenster vorhanden).

Farbiges Aquarell auf Karton von F. Müller, bez.: "*Entw. i.d. Glasmalerei-Anstalt v. Ferd. Müller. Quedlinburg*"; Maße: 45,5 cm x 44 cm; Datierung um 1900 (aufgrund d. Schriftwechsels u. Vertrages).

Stifter: "*Die Adelligen Herrn vom Eichsfeld*" (Gümbel, 1904, S. 56; siehe auch Anmerkungen weiter unten).

Die Stifternamen sind auf dem Fenster nicht inschriftlich erwähnt, an ihre Stelle sind die jeweiligen Familienwappen gesetzt. Folgende Namen konnten identifiziert werden: v. Hardenberg, v. Hagen, v. Westerhagen, v. Bodenhausen, v. Eschwege. ("Adelige vom Eichsfeld" stifteten auch das gegenüberliegende Fenster Nr. 13; s. Beschreibung u. Anm. ebd.).

**Bezug:** Alttestamentlich (1. Mose 22, 1-19).

Das Fenster gehört zu dem Zyklus Hoffnung – Glaube – Liebe und gilt als Beleg für den Glauben (vgl. Hebr. 11, 17-19 u. 1. Kor. 13, 1-13). Es steht in Beziehung zum gegenüberliegenden Fenster, dem *Hauptmann von Kapernaum* (Nr. 13). Als prophetischer Hinweis auf das Opfer Jesu besteht eine typologische Verbindung zu Nr. 21, der *Kreuzigung*.

**Beschreibung:** Die verhinderte Opferung des Isaak ist auf den Fensterbahnen (b) und (c) dargestellt. In den beiden anderen Scheiben (a) und (d) sowie in den drei Medaillons befinden sich jeweils die Wappen der Stifter. Die Schilderung der mittleren Szene richtet sich getreu nach dem Bibelwort: Von links schreitet der bärtige Abraham heran. In seiner Rechten hält er das Messer, mit dem er seinen Sohn für das Opfer töten will. Zu seinen Füßen steht der Krug, aus dem das Opferfeuer lodert (b). Still in sein Schicksal ergeben, kniet Isaak auf dem Holzstoß des Altars, sein Blick richtet sich in eine unbestimmte Ferne, die Arme hat er in religiöser Meditation vor seiner Brust gekreuzt. Links von ihm schwebt

der Engel des Herrn, dessen abwehrend erhobene Rechte Abraham Einhalt gebietet. Er spricht: *"Lege deine Hand nicht an den Knaben und tu ihm nichts; denn nun weiß ich, daß du Gott fürchtest und hast deines einzigen Sohnes nicht verschont um meinetwillen"* (1. Mose 22, 12). Seine Linke verweist auf den Widder rechts unten (c), der sich mit den Hörnern im Geäst eines Strauches verfangen hat und der später an Isaaks Stelle geopfert werden wird. Die Szene ist mit einem schmalen Spruchband mit der Inschrift *"Gott rechnete ihm seinen Glauben zur Gerechtigkeit zu"* (1. Mose 15, 6) unternitelt (unten in b u. c).

Die Wappen: Links in (a) auf einem in Grisaille-Malerei ausgeführten Teppichgrund – bestehend aus dem Laub des wilden Weines mit Beeren – in der Mitte Medaillon mit Wappen auf blauem Damastgrund. Gespaltener Wappenschild in den Farben Rot und (Silber-) Weiß. Darüber Topfhelm mit knittrig flatternder Helmdecke, die die Farben Rot-Weiß des Wappenschildes wiederholt. Darauf ein Wulst, bekrönt mit einer säulenförmigen Helmzier, die oben rings mit Federn umsteckt und in der Farbigkeit wie der Wappenschild (Rot-Weiß) ebenfalls gespalten ist. Die äußere Einrahmung der Scheibe besteht aus einem zickzack-förmigen Band paarig angeordneter, gefiederter Blätter in lebhafter Farbgebung (Rot, Blau, Grün, Gelb).

In (d) Wappen auf rotem Damastgrund. Wappenschild blau mit einem nach vorn schauenden, rotzüngigen, weißen Löwen. Darüber Topfhelm mit weiß-blauer Helmdecke, deren Enden seitlich herabhängen. Als Helmzier eine Krone mit vier sich kreuzenden Pfeilen. Grisaille-Teppich und Dekor der Einrahmung wie in (a).

Medaillon (A): Prachtvoll gestaltetes Wappen auf blauem Damastgrund, umgeben von einer Blattranke. Der Wappenschild (Silber-) Weiß mit drei roten Halbmonden. Darüber Topfhelm mit Helmdecke (Weiß-Rot) und Wulst. Obenauf kegelförmige Helmzier, die mit fünf Federn

(Weiß-Rot) und seitlich mit zwei roten Halbmonden besteckt ist.

Äußere Einrahmung aus einem sternförmigen Dreiblatt-Ornament in Grisaille-Malerei; diese zeigt Eichenblätter mit gelben Eicheln. Abschließend folgt ein Band aus Blättern in den Farben Gelb, Rot, Blau.

Medaillon (B): Wappen auf blauem Damastgrund. Der nach rechts geneigte Wappenschild ist dreifarbig gespalten (Gelb, Blau, Weiß); er zeigt eine Schafscherre, Balken, zwei gestürzte Angelhaken. Darüber Topfhelm mit weiß-blauer Helmdecke. Die Helmzier besteht aus zwei aufgestellten, blau-weiß-gestreiften Flügeln. Umgeben von einer Zierleiste aus paarig angeordneten Blättern in den Farben Gelb, Rot, Blau, Grün, wie in (a) u. (d).

Medaillon (C): Wappen auf blauem Damastgrund. Der nach links geneigte Wappenschild zeigt einen Eberkopf auf (silber-)weißem Grund. Derselbe erscheint oben über dem Topfhelm nochmals als Helmzier. Umgeben von einer Zierleiste, wie in (B).

Farbgebung: Der Himmel hebt sich als Hintergrundsfolie in leuchtendem Blau von den hellen Pastellfarben der Inkarnate und Gewänder der Figuren im Vordergrund ab. Das Rot und Gelb des Mantels Abrahams und der Flammen aus dem Krug bilden dazu einen kontrastreichen Akzent. Verschiedene Grün- und Brauntöne (Pflanzenbewuchs und Altar) runden in der unteren Hälfte der Scheiben die Farbkomposition der szenischen Darstellung in (b) und (c) ab.

Die reiche und lebhaftige Farbigkeit der Wappenscheiben kommt besonders dadurch zur Geltung, daß die Medaillons teilweise in einen Grisaille-Teppich eingebettet wurden; zusätzlich wurden die Farben der Damastgründe und der umgebenden Rahmenziohlüberlegt in leuchtenden Kontrastfarben gewählt. Die Farbgestaltung sowie die besonders feine Ausarbeitung unterstreichen die prunkvolle Wirkung der Wappen und heben sie zugleich an ihrem Ort optisch hervor,

was ganz der Absicht der Stifter und des Künstlers entsprach (s.u. Anm.).

Vorlage: Die Darstellung der Opferung Isaaks basiert auf der gleichnamigen Szene der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld (erstmalig 1860 erschienen). Das Vorbild (ebd., Abb. 28) wurde nur geringfügig abgeändert; es wurde hier vor allem die dramatisch angespannte Grundstimmung weggelassen.

Wappenschilder haben in der Glasmalerei eine sehr lange Tradition und treten in großer Anzahl und Kunstfertigkeit vor allem in der Kabinettglasmalerei seit dem späten 15. Jahrhundert auf.

Die Wappen folgen streng der Nomenklatur der Heraldik (s.u. Anm.).

**Anmerkungen:** Die Stifter machten ihre Beteiligung von der Zusage abhängig, daß ein mit den Wappen ihrer Familien ausgestattetes Fenster geschaffen werde (ZA Nr. 168 / S. 2-4: 2. Dez. 1894). Graf Wintzingerode aus Bodenstein organisierte die Sammlung bei den "Adligen vom Eichsfeld". Der Schriftwechsel läßt vermuten, daß er auch für die Wahl des Glasmalers verantwortlich ist. Wintzingerode trat auch als Vermittler zwischen Glasmaler Müller in Quedlinburg und dem Kirchenausschuß auf. Er beeinflusste die Vertragsgestaltung (ZA Nr. 170 / S. 212-215: 27. Apr. 1900; s. Pkt. 12 des Vertrages) und hatte hinsichtlich der Gestaltung und Ordnung der Wappen feste Wünsche; so wurde z.B. die Position des Wappens derer v. Bodenhausen genau in Medaillon (A) bestimmt (ZA Nr. 168 / S. 39-41: 20. Apr. 1900).

Um den Wappenfenstern die rechte Geltung zu verschaffen, wurde sogar die übliche Reihenfolge von Glaube, Liebe, Hoffnung umgestellt (Gümbel, 1904, S. 39f.).

Nach dem Einsetzen der beiden Fenster (Nr. 2) und (Nr. 14) bedankte sich Graf Wintzingerode-Bodenstein mit einem Schreiben bei den "Mit-Stiftern", worin es u.a. heißt: *"Die Fenster sind sehr lobenswerth ausgefallen. Die Figurengruppen befriedigen sehr und die Ausführung der Wappen ist vortrefflich. Die Fenster sind eine wirkliche Bereicherung der Gedächtniskirche der Protestation, ein Denkmal dafür, daß auch der heutige evangelische Adel zu den glaubensmuthigen Vätern steht."* (die im Schreiben übermittelten Dankesworte Gümbels *"im Namen des Bau-Ausschusses"*; ZA Nr. 168 / gedrucktes Blatt,

unpaginiert: "*Bodenstein, den 28 Apr 1901.*").

Beachtenswert sind auch die überaus feinen Muster der einzelnen Wappenschilder, die in einer speziellen Ätz-Technik ausgeführt sind. Ein ähnliches Verfahren wurde – neben feiner Schwarzlot-Malerei – auch bei den Damast-Hintergründen verwendet. (Vgl. auch Fenster Nr. 13).

Die Wappen konnten anhand des Wappenbuches von Siebmacher (s.u. Lit.) wie folgt identifiziert werden:

- (A) v. Bodenhausen
- (B) v. Hagen
- (C) v. Hardenberg
- (a) v. Eschwege
- (d) v. Westerhagen

Der Entwurf ist Bestand der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist nicht erwähnt im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979).

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (vgl. Abb. Nr. 28).

Gümbel, 1904, S. 39 (Auflistung der Stifternamen) u. S. 40.

J. Siebmacher, Die Wappen des preußischen Adels. Bde. 14 u. 15. Neustadt a.d.

Aisch, 1973 u. 1981 (Nachdruck).

Dellwing, 1979, S. 24.

Böcher, 1987, S. 28f.



Nr. 2    Isaaks Opferung



Nr. 2 Isaaks Opferung (Entwurf)

### **Nr. 3: Diakonissenwirken (Christliche Nächstenliebe)**

Erdgeschoß, Nordosten.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Hofglasmalerei C.L. Türcke, Zittau; keine Bezeichnung vorhanden.

Stifter: in (a) links unten, eingerahmt bezeichnet: "*Gestiftet v. Frau Witwe Karoline Jacobi aus Speier.*".

**Bezug:** Kirchlich, zeitgeschichtlich und biblisch.

Das Fenster gilt als Beleg für die Liebe (bzw. Liebeswerke); zusammen mit dem gegenüberliegenden Fenster (Nr. 12) beschließt es den Zyklus Hoffnung – Glaube – Liebe (vgl. 1. Kor. 13, 1-13) in den Erdgeschoßfenstern des Langhauses. Die Tätigkeit der Diakonissen auf dem Gebiet der Kranken- und Armenpflege ist Ausdruck der christlichen Nächstenliebe (vgl. Matth. 22, 37-40; 1. Joh. 4, 19-21) und Beweis der Liebe zu Gott bzw. zu Jesus (vgl. Matth. 25, 35-40). Die Krankenheilung durch Jesus (vgl. Nr. 11) stellt darüber hinaus ein weiteres biblisches Vorbild dar: Das Thema ist auch in Nr. 13 angesprochen (s. Beschreibung ebd.). Mit dem Diakonissenfenster wurde auch die Innere Mission der evangelischen Kirche gewürdigt. (In Speyer hatte man, "nach bescheidenen Anfängen in den sechziger Jahren", 1885 die Diakonissenanstalt in der Hilgardstraße eingeweiht. Vgl. Anm.).

**Beschreibung:** Die figurenreiche Szene spielt vor der Kulisse einer knapp angedeuteten Hügellandschaft mit einem Fluß und einer Stadt. Ein Zug von Hilfsbedürftigen und Kranken hat sich in kleinen Gruppen nacheinander vor dem Haus der Diakonissen aufgestellt und wartet auf Zuwendung. Links im Vordergrund steht vor der Treppe des Hauses eine Diakonisse. Sie ist – wie die anderen Diakonissen auch – in die typische Tracht mit den weißen Rüschenhauben gekleidet und hält mit beiden Händen einen mit kleinen Broten gefüllten Korb. Vor ihr stehen ein Krug und ein Korb mit Äpfeln: dies alles steht stellvertretend für einen Aufgabenbereich der Diakonissen, nämlich die Armenspeisung (Bezug und entsprechende Abendmahlsymbolik, vgl. Nr. 12 gegenüber).

Links zu ihren Füßen hockt ein alter, blinder Mann, der seine linke Hand tastend nach dem Brotkorb ausstreckt. Eine zweite, etwas ältere Diakonisse steht unter der Haustür und beobachtet die ganze Szene (a). Neben dem Eingang wachsen übrigens rote Rosen (Symbol: Liebe), rechts oben schlingt Efeu (Symbol: Treue) am Haus.

Rechts steht eine Gruppe von drei Männern: der vordere, in einem roten Gewand und mit verbundenem Kopf, ist kraftlos in die Knie gesunken. Er blickt die Diakonisse voller Dankbarkeit an, während er seinen rechten Arm nach dem Brotkorb ausstreckt. Er wird von einem Mann in einem gelben Gewand, der mit beiden Armen unter seine Achseln greift, gestützt. Daneben steht ein Mann auf Krücken, dessen Kopf nach links ins Profil gewandt ist (b).

Rechts (in c) kniet ein nach links ins Profil gewandter junger Mann in einem blauen Gewand. Hinter sich hat er eine Bahre, deren Tragriemen auf seinen Schultern liegt, abgesetzt. Bei ihm warten eine Frau, die ihr kleines Kind auf dem Arm hält und ihr blinder Mann, der seine Rechte haltsuchend auf ihre Schultern gelegt hat (c). Auf der Bahre liegt eine in ein weißes Tuch gehüllte ältere Frau. Eine Diakonisse hat sich zu der sorgenvoll blickenden Frau herabgeneigt: sie hält ihr mit der einen Hand den Schleier vom Gesicht und hat den linken Arm um ihre Schulter gelegt. Hinter der Diakonisse blickt ein älterer, bärtiger Wandersmann auf die kranke Frau herab; sein Begleiter neben ihm – Hut und Wanderstab in den Händen haltend – schaut auf das Geschehen vor dem Diakonissenhaus. Vor der Tragbahre kniet ein in Rückenansicht wiedergegebenes Mädchen in einem roten Gewand. Es hält seine Hände betend vor sein Gesicht, während die linke Hand der Kranken über den Kopf des Mädchens, die wohl ihre Tochter ist, streicht (d).

Medaillon (A): In der Mitte ein vielfach verwundenes Spruchband auf rotem Grund mit der Aufschrift: *"Dabei wird jedermann*

*erkennen, daß ihr meine Jünger seid, so ihr Liebe untereinander habt" (Joh. 13, 35).*

Umgeben mit einer Fünfpfaß-Einrahmung mit einem Blatt- und Blütenmuster in den Farben Gelb, Grün, Blau, Violett.

Medaillon (B)  
und (C):

Vierpaß mit einer Blüte in der Mitte, von der ein symmetrisch angeordnetes Blattmuster entspringt (Rot, Gelb, Blau).

Die Farbgestaltung der Gewänder der vielen Figuren ist kräftig leuchtend und abwechslungsreich. Den dunkelblauen Gewändern der Diakonissen wurde jeweils ein leuchtendes Rot entgegengesetzt. Hinzu kommen Gelb, Violett, Grün und Cremeweiß. Lichtere Farbtöne in Blau, Grün und Braun wurden für die Hintergrundkulisse verwendet.

Anmerkungen:

Hinsichtlich des zeit- und lokalgeschichtlichen Hintergrunds ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß in der Pfalz in den 40er und 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts große *"soziale Not und wachsende Entkirchlichung"* herrschten (Götzelmann, 1994, S. 155 mit Anm. 1).

Es waren vor allem die Seuchenepidemien (Cholera, Typhus) um die Jahrhundertmitte, die den äußeren Anlaß zur Gründung der Diakonissenanstalt gaben: *"Zur Beseitigung der gesundheitlichen, materiellen und geistlichen Mißstände ..., für den Aufbau der evangelischen Gemeinde und als präventives Mittel gegen kommunistische Ideen ..."* (Götzelmann, 1994, S. 214).

Demnach liest sich das Fenster hierzu wie ein Programm zur damaligen Zielrichtung der evangelischen Kranken-, Armen und Wohlfahrtspflege, die auch ein *"sittlich-religiöses Einwirken auf die Armen"* vorsah (Götzelmann, 1994, S. 189). Indirekt stellt es auch einen Appell an das soziale Gewissen wohlhabender Schichten dar.

Darüber hinaus stehen die drei dargestellten Diakonissinnen gleichzeitig stellvertretend für ihre *"Haus- und Kleiderordnung sowie Verhaltensregeln"*: sie sollten *"freundlich und mild"* auftreten, ohne in *"gemeine Vertraulichkeit"* zu verfallen; sie sollten *"betenden freudigen Sinn"* und *"Würde in Demuth"* ausstrahlen; weitere Tugenden sind: Gehorsam, barmherzige Liebe und

Vertrauen, Treue, pünktliche Ordnung, Reinlichkeit, Hingabe (Götzelmann, 1994, S. 138 u. S. 282: "Statuten").

Für die Köpfe zweier Diakonissinnen wurden Porträts von Schwestern aus dem Diakonissen-Mutterhaus in Speyer verwendet (a). Bei dem Mann in dem gelben Gewand (b) handelt es sich um ein Porträt des Pfarrers Carl Anton Scherer. Er war seit 1876 Hausgeistlicher im Diakonissenhaus, später neben anderen Initiator und Förderer beim Neubau der Diakonissenanstalt. In diesen Zusammenhang gehören auch folgende Persönlichkeiten, die engere Mitglieder des Gründungsausschusses waren: Georg Ludwig Ney (Porträt, Fenster Nr. II., nordöstl. Sakristei), Dekan Lyncker (Porträt, Fenster Nr. II., südwestl. Sakristei), Friedrich Börsch (Porträt, Nr. 11). Für den Kopf der Frau auf der Tragbahre (d) wurde ein Porträt der Schwester der Stifterin verwendet.

Der Vertrag zu Fenster Nr. 3 wurde zusammen mit Nr. 1, 12, u. 14 am 19. Okt. 1901 abgeschlossen (ZA Nr. 170 / S. 106f.: 19. Okt. 1901).

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 40 u. S. 56 (Stiffterverz.).

Dellwing, 1979, S. 24.

Hans Fenske, Speyer im 19. Jahrhundert (1814-1918), in: Geschichte der Stadt Speyer, Bd. 2, Stuttgart 1983, S. 115-290 (hier bes. S. 146-150; S. 250f.).

Clemens Jöckle, Kreishauptstadt Speyer. Bauten aus bayerischer Vergangenheit. Speyer 1984 (S. 52-55: Schererstift u. Diakonissen-Mutterhaus).

Böcher, 1987, S. 28f.

Gross, 1989, S. 210.

Arnd Götzelmann, Die Speyerer Diakonissenanstalt. Heidelberg 1994.



Nr. 3 Diakonissenwirken (Christliche Nächstenliebe)

## **Nr. 4: Grablegung Jesu**

Erdgeschoß, Nordseite des nordöstlichen Querhausflügels.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Mayersche Königliche Hofkunstanstalt, München; bezeichnet in (d), rechts unten: "*Mayer'sche Kgl. Hofkunstanstalt München*".

Stifter: Herzog Georg von Sachsen-Meiningen; der Name ist nicht inschriftlich erwähnt, dafür erscheint oben in Medaillon (A) das Wappen des Stifters.

**Bezug:** Neutestamentlich.

Das Fenster gehört zu dem aus 8 Fenstern bestehenden Zyklus des Lebens Jesu bzw. der Leidensgeschichte an den Schmalseiten des Querhauses. Die *Grablegung* (Markus 15, 42-47) steht in direktem Bezug zum Großfenster darüber, der *Kreuzigung* (Nr. 21) welche das vorausgegangene Geschehen zeigt. Das Erdgeschoßfenster gegenüber, die *Ausgießung des Heiligen Geistes an Pfingsten* (Nr. 7), sowie das *Oster-Fenster* (Nr. 23) darüber, zeigen die nachfolgenden Geschehnisse. (Siehe hierzu auch Beschreibung von Nr. 8, 31, 11, 33).

**Beschreibung:** In den beiden mittleren Scheiben (b u. c) ist dargestellt, wie der Leichnam Jesu von drei Männern zum Grab getragen wird. Ein älterer Mann – mit einem kostbaren Mantel bekleidet – hält den Oberkörper Jesu unter den Armen; der ikonographischen Tradition gemäß dürfte es sich um Nikodemus in Pharisäertracht (Joh. 19, 39) handeln. Neben ihm hat ein zweiter Mann mit beiden Händen das Laken ergriffen, während ein dritter, der sich mit dem Rücken zum Betrachter wendet, die Füße Jesu umfaßt hält; es ist vermutlich Joseph, der reiche Ratsherr aus Arimathia (Joh. 19, 38). Die Gruppe wird von zwei Frauen flankiert, die in tiefer Trauer in die Knie gesunken sind. Die rechts Kniende (c), die in einen Mantel aus edlem Damaststoff gehüllt ist, hat ihre Hände zum Gebet gefaltet. Ihr Gesicht zeigt tiefes Leid, ihre Augen sind tränenumflort. Die beiden Frauen sind die Schwestern Marias: Maria, die Frau Kleophas, Mutter des Jacobus und Joses, und Salome, die ver-

witwete Gattin des Zebedäus, Mutter des Johannes und Jakobus (Matth. 27, 56).

Am rechten Bildrand steht vor dem Felsen mit der Graböffnung und dem schräg davor gestellten Steinsarkophag, Maria Magdalena mit dem Salbgefäß in der Hand (d). Auch sie trägt einen Mantel aus einem kostbaren Damaststoff. Gegenüber, am linken Bildrand, wohnen Maria und Johannes – in stiller Betroffenheit trauernd – der Szene bei (a). Maria trägt über ihrem blauen Gewand ebenfalls einen aufwendigen, damastenen Mantel.

Die Szene entwickelt sich in der Breite, hat nur wenig Raumtiefe und zeigt keinen Ausblick in eine Hintergrundlandschaft. Den Hintergrund bilden lediglich eine Rosenhecke, einige Baumwipfel und der Felsen mit der Grabkammer. Die Tiefenausdehnung wird hauptsächlich durch die Diagonale, welche der Felsbrocken im Vordergrund (d), der schräggestellte Sarkophag und das schiefgewachsene Bäumchen auf dem Felsen (c) bilden, bewirkt. Alle Figuren haben die Köpfe geneigt und blicken auf den Leichnam Christi in der Mitte. Die Stimmung bekundet Schmerz und Trauer, jedoch mehr in stiller und besänftigter Form, was an den Mienen der Gesichter abgelesen werden kann.

Die Darstellung strahlt eine gefaßte Ruhe aus, was einerseits auf die ausgewogene Anordnung der Figuren, die nicht dicht gedrängt stehen, sondern Abstand zueinander halten, zurückzuführen ist. Die Bewegung erscheint wie für einen Moment festgehalten, was den Figuren etwas Statisches verleiht. Zu diesem Eindruck trägt auch die Dreieckskomposition der Mittelgruppe (b u. c) bei.

Medaillon (A): In der Mitte Sechspfaß mit dem Wappen des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen: Auf dem schwarz-gold geteilten Wappenschild liegt ein schräggestellter grüner Rautenkranz; das Motiv wird in der Helmzier wiederholt. Nach außen umgeben mit einem sternförmig angeordneten Sechsstern-Kranz, der mit Ahornlaub

ausgefüllt ist. Das Ganze auf rotem Grund. In den Zwickeln des Sechsstück-Kranzes ein Blatt- und Blütenornament auf blauem Grund.

Medaillon (B)

und (C):

Blaugrundiger Vierpaß mit Blätter-Motiv und einer roten Rosenblüte in der Mitte. In den Zwickeln Beeren auf rotem Grund.

Farbgebung: Verschiedene Grüntöne wurden für den Pflanzenbewuchs verwendet. Vor die Brauntöne des Felsens wurden als lichte Akzente die pastellweißen und (gold-) gelben Gewänder der beiden Frauen (c, d) gesetzt. Weitere Gewandfarben sind Rot, Blau, Violett, Grün, zum Teil in verschiedenen Abstufungen. Hinzu kommt das Weiß des Grabtuches Jesu.

Auffallend ist die detailreiche Wiedergabe unterschiedlicher Damaststoffe, z.B. der silberweiße Mantel mit goldfarbener Bordüre der Maria (a). Die Szene überfängt das leuchtende Blau des Himmels.

Typengeschichtlich folgt die Darstellung dem traditionellen ikonographischen Schema.

Anmerkungen:

Der Stifter für dieses Fenster stand bereits 1893 fest (ZA Nr. 168 / S. 112: 20. Aug. 1893).

Infolgedessen war das Fenster schon zu diesem Zeitpunkt in das Programm aufgenommen. Daher ist anzunehmen, daß das übrige Programm damals auch schon feststand.

Der Auftrag zur Herstellung von Nr. 4 und Nr. 21 wurde durch den "*Ausschuß in Übereinstimmung mit den Stiftern*" erteilt (ZA Nr. 170 / S. 82f.: 31. März 1899). Der Vertrag zu den beiden Fenstern wurde am 2. Juni 1899 abgeschlossen (ZA Nr. 170 / S. 104f.: 2. Juni 1899). (Siehe auch Anm. zu Nr. 21).

Die Entwürfe erhielten Beifall, mußten nur geringfügig geändert werden; in Übereinstimmung mit der Kritik des Ausschusses, es würde "*zu viel Bildwerk*" zur Darstellung kommen, läßt Mayer, die in Medaillon (A) ursprünglich vorgesehene Lazarus-Szene wegfällen, und ersetzt dieselbe durch das Stifterwappen (ZA Nr. 170 / S. 85f.: 9. Sept. 1899).

Hinsichtlich des Stifterwappens gab es mehrfach Änderungen. Zuletzt mußten die fertigen Farbenskizzen, die bereits die gewünschten Änderungen berücksichtigten, nochmals geändert werden (ZA Nr. 170 / S. 95f.: 6. Okt. 1899; betrifft Fenster Nr. 4 und 21). Der Stifter bat darum, *"dem sächsischen Wappen eine ältere Form und eine weniger aufdringliche Größe geben zu lassen."* (ZA Nr. 168 / S. 114: 9. Apr. 1900).

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 44 u. S. 56 (Stiferverz.).

Dellwing, 1979, S. 24.

Böcher, 1987, S. 30, 32.

Beck, 1992, Abb. S. 4.



## **Nr. 5: Das protestierende Speyer (1529)**

Erdgeschoß, Breitseite des nordöstlichen Querhausflügels.

Maße: H 3,50 m; B 2,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Glasmalerei Gustav van Treeck, München (keine Bezeichnung auf dem Fenster vorhanden).

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton von Gustav van Treeck; bez. auf einem unten am Rand angeklebten Schild: "*Glasmalerei von Gustav van Treeck, München.*";

Maße: 51 cm x 46,4 cm; Datierung: um 1899/1900 (s. Schriftwechsel).

Stifter: Graf und Gräfin Waldersee; bez. unten in (b): "*Gestiftet von Graf u. Gräfin von Waldersee Hannover.*".

**Bezug:** Historisch.

Das Fenster gehört zur Reihe der vier Reformationsstädte. Gezeigt werden jeweils in der Mitte (b) die allegorische (weibliche) Stadtfigur, flankiert von Halbfigurenporträts der zugehörigen – mit der Geschichte des Protestantismus und der jeweils dargestellten Örtlichkeit verbundenen – Persönlichkeiten. (In der korrekten zeitlichen Abfolge müßte die Reihe mit Fenster Nr. 6, "*Das trotzendes Worms*" (1521), beginnen). (Siehe hierzu auch Nr. 6, 9, 10).

**Beschreibung:** Die Allegorie des protestierenden Speyer auf dem Reichstag von 1529 steht als weibliche Gestalt im Zentrum des Bildes (b). Die Figur ist frontal auf den Betrachter ausgerichtet und steht mit leicht angewinkeltem linken Bein auf einem schmalen Fliesenfußboden. Eine Wand aus gemaltem Maßwerk mit Teppichornament bildet dicht hinter ihrem Rücken den Abschluß des Raumes. Die Allegorie ist sehr nah an den Vordergrund herangerückt, was den bühnenhaften Eindruck ihres "Auftritts" zusätzlich unterstreicht. Sie trägt ein – zur historischen "Ereigniszeit" passendes – altdeutsches Gewand, dessen textile Beschaffenheit der Glasmaler sehr detailliert wiedergegeben hat: Über dem grünen Kleid ist kunstvoll ein edler, weißer Seidendamastmantel mit Schmuckbordüren und einem Goldstickereimuster, welches das Speyerer Stadtwap-

pen (vgl. Medaillon A) zeigt, drapiert. Ihr Haar verhüllt eine weiße Haube, ihre Füße stecken in roten Schnabelschuhen. Der Blick geht über den Betrachter hinweg, die herben Gesichtszüge demonstrieren Entschlossenheit und "Protest", ebenso wie die abwehrend vor die Brust gehaltene Rechte. Als Hinweis auf den Ursprung des historischen Geschehens bzw. "Protestes" – also im weitesten Sinn Thesen und Schriften Luthers, Bibel als einzige Glaubensquelle – mag die aufgeschlagene Bibel, die sie mit der Linken in die Seite stützt, gelten.

Links, in (a) befindet sich unter einer gemalten gotischen Baldachinarchitektur, vor einem blauen Damastgrund, das Halbfigurenporträt des Kurfürsten Johann von Sachsen (reg. 1525-1532) der auf dem Speyerer Reichstag von 1529 als Hauptvertreter der gegen den Beschluß des "Wormser Edikts" von 1521 protestierenden evangelischen Fürsten agierte. Er ist nach rechts ins Dreiviertelprofil gewendet. Über der Rüstung trägt er einen Hermelinmantel, dessen Innenfutter violett ist. In der Rechten hält er die zusammengerollte Protestationsurkunde, seine Linke faßt an den Degenriff. Neben ihm erscheint in der linken unteren Ecke sein Wappen; darunter, im rechteckigen Sockelfeld, ist sein Name "*Johann von Sachsen*" in einem Zierrahmen mit einer Krone über der Mitte zu lesen.

Rechts, in (c), ist – in symmetrischer Entsprechung zu (a) – Jakob Sturm (1489-1553) aus Straßburg, der Anführer der protestierenden Reichsstädte, dargestellt. Er steht nach links gewendet. Er trägt die Kleidung eines wohlhabenden Bürgers, sein Gelehrtenmantel ist pelzverbrämt und Zeichen seiner humanistischen Ausbildung. In der Rechten hält er eine Schreibfeder, in der Linken die Urkundenrolle, auf der die Worte "*Confessionsrecht*" zu lesen sind. In der rechten unteren Ecke befindet sich das Wappen von Straßburg. Unter dem Halbfigurenporträt ist wie in (a) ein bekrönter Rahmen mit der Bezeichnung "*Jakob Sturm*" angebracht.

Vierblatt (A): In der Mitte Wappen der Stadt Speyer; eine auf (silber-) weißem Grund schwebende dreitürmige, rote Kirche, die den Dom darstellt. Die umgebenden Vierblatt-Spitzen sind mit Maßwerkornamentik auf blauem Damastgrund ausgefüllt.

Dreiblatt (B)  
und (C):

Stilisierte Blüte und Blätter mit Maßwerkornamentik in den Farben Rot, Gelb, Grün, Weiß auf Blau.

Daß man mit dem Bau der Gedächtniskirche – wie ja ihr Name schon sagt – gerade eben dieser Protestation von 1529 ein Denkmal setzen wollte, darauf wurde bereits in Textteil (Bd. I) hingewiesen. Dabei hatte die Errichtung des Wormser Lutherdenkmals (1868) offensichtlich Vorbildcharakter: Dort sind die Städte Speyer, Augsburg und Magdeburg als vollplastische weibliche Sitzfiguren dargestellt (Böcher, 1987, S. 34; vgl. hierzu auch "Aufruf des Retschervereins" von 1882, in: Gümbel, 1904, S. 13f.). Das "*protestierende Speyer*" erinnert deutlich an die gleichnamige vollplastische Sitzfigur des Lutherdenkmals: von ihr ist die abwehrende Geste des rechten Arms übernommen.

Zudem existierte ein großes Gemälde, das Gümbel beschreibt: Es hieß "*Protestatio*" und zeigte unter anderem "*eine heroische Frauengestalt (die) durch beredte Mienen und Geberden dem Sinne der Protestation Ausdruck (verlieh), während dahinter über den Rhein die römische Kirche, der Dom, herüberdroht.*" (Gümbel, 1904, S. 24). Dieses Gemälde, gehörte zur Festdekoration bei den Feiern des ersten Spatenstichs (1890) und der Grundsteinlegung (1893). Dem Festbericht über die Bauplatzweihe von 1890 ist zu entnehmen:

" ... ein köstliches Bild: "*Protestatio*", das protestierende Speyer, eine liebliche Frauengestalt, welche, heiligen Ernst und Entschiedenheit in den blauen Augen, mit der linken Hand auf die aufgeschlagene Bibel sich stützend mit der rechten Hand eine energi-

*sche, abweisende Bewegung macht, während aus dem halbgeöffneten Munde der Ruf zu dringen scheint: "Nein, das Wort und nur das Wort ist meines Lebens Hort." (...) Es ist das Werk eines treuen Freundes unseres Werkes des Herrn F. Ulm, Lehrer des Zeichnens an der kgl. Studienanstalt Speyer." ("Festbericht über die Weihe des Bauplatzes (...)", Speyer 1890, S. 4).*

Als Vorbilder für die weiblichen Städte-Allegorien der Fenster (Nr. 5, 6, 9, 10) wäre im weitesten Sinn auch an die allegorischen Figuren der *"Italia"* und der *"Germania"* von Philipp Veit (*"Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum"*, 1834-36; Wandbilder für das alte Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a.M.; heute im Neubau) zu denken.

**Anmerkungen:**

In Zusammenhang mit dem Reformationsgeschehen stehen ferner die Fenster der Gedächtnishalle Nr. 15, 16, 17 sowie die Fenster Nr. 20, 22, 25, 29, 30, 32, 34. Im Hinblick auf die Gesamtzahl der Fenster wird deutlich, welche wichtige Rolle dem Themenkreis "Reformations- bzw. Kirchengeschichte" bei der Darstellung beigemessen wurde.

Das ausgeführte Fenster zeigt im Vergleich zum Entwurf nur kleinere Abänderungen: Der Kopf der Stadtallegorie ragt beim Fenster nicht mehr in die obere Lanzett-Spitze hinein; Schrittstellung, Handhaltung und einige Gewanddetails wurden ebenfalls geringfügig geändert. Auf dem Entwurf ist anstelle von Jakob Sturm in (c), Landgraf Philipp von Hessen wiedergegeben (dieser erscheint, – weil dort von den Stiftern gewünscht – auf dem Wormser Fenster Nr. 6; s. Anm. ebd.).

Von Kurfürst Johann dem Beständigen von Sachsen befindet sich außerdem eine Bronzestandfigur in der Gedächtnishalle. (Auf dem Wormser Lutherdenkmal ist er übrigens in der Reihe der Medaillonporträts verewigt).

Er erscheint nochmals als Brustbildporträt in einem Vierpaß der *"Märtyrer-Rose"* Nr. 22 (X).

Als Porträtvorlagen dienten die Bildnisse aus der Lutherzeit, insbesondere Gemälde, Holzschnitte und Kupferstiche von Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553) und seiner Werkstatt (das gilt im wesentlichen auch für alle anderen Porträt-darstellungen der zugunsten der Reformation bedeutsamen Personen, die auf Fenstern der Gedächtniskirche vorkommen).

Auffallend ist bei den vier Städtefenstern auch die Gestaltung des steinernen Maßwerks, oben in Vierblatt (A): Die Maßwerkspitzen, die in der Mitte jeweils die Wappen einfassen, enden alle in knotigen, kräftigen Traubenhenkeln. (Die Entwürfe zeigen noch einfachere, stilisierte Formen, da dem Glasmaler Gustav van Treeck zu diesem Zeitpunkt noch nicht *"die genauen Maße ... nebst der Schablonen Ausschnitte der Maßwerke ..."* vorlagen (ZA Nr. 170 / S. 127: 25. Nov. 1899).

Auf die beziehungsreiche Symbolik von Weinlaub und Trauben (Hinweis auf Blut Christi und Abendmahl), der man in der Gedächtniskirche auf Schritt und Tritt begegnet, sei hingewiesen.

Desgleichen ist die häufige Darstellung von Büchern und Schriften, der Bibel sowie die Präsenz des geschriebenen Wortes auf Spruchbändern oder in Zierrahmen nicht zu übersehen. Das scheint wiederum sinnfällig auf die Ziele des Protestantismus – u.a. Verkündigung des Bibelwortes (*"sola scriptura"* – allein durch die Schrift) – hinzudeuten. Daß damit insbesondere die Schriften und Bibel Luthers selbst, das *"deutsche Evangelium als Symbol des Protestantismus"* (Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", S. 513) gemeint sind, ist offensichtlich und bedarf keiner weiteren Erläuterung.

(N.B.: Das Gemälde *"Protestatio"* befindet sich laut Hinweis v. Dekan i. R. Hrn. Böhm in der südwestlichen Sakristei).

Der Entwurf ist im Besitz der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist nicht aufgeführt im Katalog "450 Jahre Protestation" (1979).

#### Literatur:

Festbericht über die Weihe des Bauplatzes der Gedächtniskirche der Protestation und den ersten Spatenstich am 19. September 1890 (...) vom 1. Schriftführer des Vereins (= Gümbel). Speyer 1890, S. 4.

Gümbel, 1904, S. 43 u. S. 56 (Stifterverz.).

Dellwing, 1979, S. 26, S. 27 (Abb.).

Hubert Stadler, Martin Luther und die Reformation. Düsseldorf 1983 (zu J. v. Sachsen: S. 135f.; J. Sturm v. Sturmeck: S. 226f.; Speyerer Reichstage: S. 221-223.

Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst" (1983), S. 506ff. (Kap. "Protestantische Historie").

Böcher, 1987, S. 34ff., S. 35 (Abb.).

Ders., 1988, S. 93 (Abb.) u. S. 94.

Gross, 1989, S.119 mit Abb. 114 u. 115 *"Italia"* u. *"Germania"* von Philipp Veit. (s. auch S. 117 u. S.118 mit Abbildungen).



Nr. 5 Das protestierende Speyer (1529)

## **Nr. 6: Das trotzende Worms (1521)**

Erdgeschoß, Breitseite des nordöstlichen Querhausflügels.

Maße: H 3,50 m; B 2,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Glasmalerei Gustav van Treeck, München; bez. rechts unten, in (c): "*Gust. van Treeck München.*".

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton von Gustav van Treeck; bez. auf einem unten am Rand angeklebten Schild: "*Glasmalerei von Gustav van Treeck, München.*"; Maße: 51 cm x 46,4 cm; Datierung: 1900 (s. Schriftwechsel).

Stifter: Speyerer Bürger (sie stifteten den Erlös ihrer Aufführung des Volksschauspiels "*Der Reichstag von 1529 zu Speyer*" von M.L. Hesse im Schauspielhaus zu Worms).

**Bezug:** Historisch.

Chronologisch steht das Fenster am Beginn der Reihe der vier Reformationsstädte-Fenster. Das Kompositionsprinzip mit der weiblichen Stadtallegorie in der Mitte, flankiert von reformationsgeschichtlich bedeutsamen Persönlichkeiten als Halbfigurenporträts, entspricht Fenster Nr. 5 (vgl. Beschreibung ebd.; dasselbe gilt auch für Nr. 9 und 10).

**Beschreibung:** In der Mitte ist die Allegorie des "*trotzigen Worms*" als weibliche Gestalt wiedergegeben (b). Sie steht – ähnlich wie das "*protestierende Speyer*" in Nr. 5 – auf einem Fliesenfußboden, vor einer Maßwerkarchitektur mit grünem Teppichornament. Über einem roten Kleid trägt sie einen weißen Seidendamastmantel, dessen Goldstickereimuster das Wormser Stadtwappen (vgl. Medaillon A) wiedergibt und dazu kontrastierend blaue Schnabelschuhe. Mit der linken Hand drückt sie die Bibel (durch ein Kreuz auf dem Einband gekennzeichnet) an die Brust, die Rechte hat sie aufbegehend zur Faust geballt. Ihr Gesichtsausdruck, mit den zusammengezogenen Augenbrauen und den nach unten zeigenden Mundwinkeln, signalisiert Weigerung und trotzende Beharrlichkeit. Ihr resolutes Auftreten soll das historische Ereignis verdeutlichen: Die Durchführung des "Wormser Edikts" von 1521 (Ächtung Luthers und

seiner Anhänger; Verbot der Verbreitung und Lektüre der Schriften) scheiterte bekanntermaßen am Widerstand zahlreicher Stände und der Bevölkerung. Die Allegorie steht aber in erster Linie stellvertretend für Luthers Widerstand, der die Widerrufung seiner Bücher und Schriften standhaft ablehnte (s. hierzu Anm.).

Links, in (a), erscheint unter einer (gemalten) gotischen Baldachinarchitektur, vor einem grünen Teppichhintergrund, das Halbfigurenporträt des Ritters Georg von Frundsberg (1473-1528), dem bedeutendsten Anführer der Landsknechte, den mit Luther eine legendenhafte Begegnung auf dem Wormser Reichstag von 1521 verbindet (s. Anm.). Er trägt einen Harnisch mit Kettenhemd, darüber eine blau-rote Schärpe. Sein Kopf ist nach rechts gedreht, seine Linke ist in die Hüfte gestützt, in der Rechten hält er eine Hellebarde. Er steht hinter einem Sockel, dessen oberer Abschluß eine türmchenbewehrte Zinnenmauer bildet. Darunter ist in einem rechteckigen Rahmen "*Georg von Frundsberg*" zu lesen. Das Ganze ist in der Mitte mit seinem bekrönten, gevierten Wappen (mit zwei Straußenvögeln) belegt.

Rechts, in (c), ist Landgraf Philipp von Hessen (reg. 1518-1587) ebenfalls im Harnisch, dargestellt. Er war neben Kurfürst Johann von Sachsen (s. Nr. 5) der zweite bedeutende (weltliche) Verfechter der Reformation. Sein Haupt ist nach links gewendet. Den kostbaren Seidendamastmantel hat er über die Schulter geschwungen, das eine Ende rafft er mit der rechten Hand. Sein linker Arm ruht auf einem Helm mit geschlossenem Visier und rotem Federbusch. Darunter, in gleicher Einrahmung wie (a), folgt die Inschrift "*Land-Graf Philipp v. Hessen*". In der Mitte zeigt das bekrönte Wappen den (Silber) Weiß und Rot zehnfach gestreiften, ebenfalls bekrönten, hessischen Löwen.

Vierblatt (A):

In der Mitte Wormser Stadtwappen: ein schräggestellter (silberner) weißer Schlüssel mit niederwärts gekehrtem Bart auf rotem Grund.

Die umgebenden Vierblatt-Spitzen sind mit weißem Maßwerkornament, Zierbändern sowie stilisierten Blüten und Blättern in den Farben Blau, Gelb, Grün, Rot ausgefüllt.

Dreiblatt (B)  
und (C):

In Maßwerkrahmen Ornament aus stilisierten Blüten und Blättern; farblich gefaßt wie (A).

Eine Bronzestatue Philipps des Großmütigen ist in der Gedächtnisvorhalle aufgestellt (als Standfigur ist der Landgraf im Wormser Lutherdenkmal verewigt; die Vorbildhaftigkeit wurde bereits erwähnt; s. Anm. zu Fenster Nr. 5). Er erscheint außerdem nochmal in der Reihe der Brustbildporträts in einem der Vierpässe der *"Märtyrer-Rose"* Nr. 22 (III).

Die trotzig zur Faust geballte Rechte der Stadtallegorie erinnert deutlich an die entsprechende Geste der Lutherstatue von Rietschel in Worms (mehr noch an die der in dieser Tradition stehenden Lutherstatue von Hermann Hahn, die 1903 in der Speyerer Gedächtnishalle aufgestellt wurde).

Anhand dieser Geste wird klar, weshalb die Stadtallegorie stellvertretend für Luther gemeint ist.

**Anmerkungen:** Fast in keinem Luther-Leben-Zyklus des vorigen Jahrhunderts durfte die Szene mit dem Ritter Georg von Frundsberg fehlen. Dieser soll der Legende nach vor Luthers Auftritt auf dem Wormser Reichstag zu ihm gesagt haben: *"Mönchlein, Mönchlein, du gehst einen schweren Gang, (...), dergleichen ich und mancher Oberster auch in unsern allererstesten Schlachtordnungen nicht gethan haben; bist du auf rechter Meinung und deiner Sache gewiß, so fahre in Gottes Namen fort und sei nur getrost, Gott wird dich nicht verlassen."* (zit. aus: Kat. "Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jhs.", S. 46).

Bei der Ausführung wurden gegenüber dem Entwurf (ähnlich wie bei Nr. 5) einige Abänderungen vorgenommen: Der ausgeführte Kopf der Allegorie befindet sich nicht mehr inner-, sondern unterhalb der Lanzett-Spitze; die Kopfbedeckung, einige Gewanddetails und die Handhaltung des Buches wurden abgeändert.

Der Entwurf zeigt anstelle von Philipp von Hessen (derselbe ist auf dem Entwurf zu Nr. 5 dargestellt; s. ebd.), Friedrich den Weisen (dieser ist auf Fenster Nr. 17 in der Turmhalle wiedergegeben).

Der Wunsch, Landgraf Philipp von Hessen darzustellen, geht auf Wormser Stifter, die wohl ursprünglich vorgesehen waren, zurück: *"Was die Skizze zum Fenster selbst anbelangt, so würde mir persönlich an Stelle einer weiblichen Verkörperung der Stadt die Nachbildung Luthers auf unserem Lutherdenkmal mehr gefallen, als eine immerhin nichtssagende weibliche Gestalt. Luther mit der Hand auf der Bibel ist jedenfalls ein wirkungsvollerer Vertreter der Stadt. Wenn Worms auch 1521 noch nicht zu Hessen gehörte, so ist doch m.E. Landgraf Philipp der Großmüthige dabei nicht zu umgehen, das Fehlen desselben würde bei einem von Worms gestifteten Fenster als ein Fehler anzusehen sein."* (zit. aus einem Schreiben an Gumbel von der *"Freiherrlich Heyl zu Hermsheim'schen Verwaltung"* in Worms: ZA Nr. 168 / S. 134: 30. Nov. 1900).

Den Entwurf bewahrt die Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist aufgeführt im Kat. "450 Jahre Protestation" (1979), S. 200, Nr. 83. (Die dort angegebene Datierung 1902 ist m.M.n. zu spät, sie ist mit 1900/1901 anzusetzen; vgl. hierzu auch Anm. zu Fenster Nr. 9 u. 10).

**Literatur:**

Gumbel, 1904, S. 43, S. 56 (Stifterverz.).

Dellwing, 1979, S. 26, S. 27 (Abb.).

Kat. "Luthers Leben in Illustrationen des 18. u. 19. Jhs." (1983), S. 46.

Hubert Stadler, Martin Luther und die Reformation. Düsseldorf 1983 (zu: Philipp dem Großmütigen v. Hessen, S. 193-195; Martin Luther, S. 150-164; Wormser Reichstag, S. 237-240).

Böcher, 1987, S. 34, S. 36 (Abb.), S. 37.

Ders., 1988, S. 93 (Abb.).



Nr. 6 Das trotzende Worms (1521)

## **Nr. 7: Pfingsten (Ausgießung des Heiligen Geistes)**

Erdgeschoß, Ostseite des nordöstlichen Querhausflügels.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Gustav van Treeck, München; bezeichnet in (d), rechts unten: "*Gust. van Treeck, München*".

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton von Gustav van Treeck; Aufkleber mit Bez. "*Glasmalerei von Gustav van Treeck, München.*"; Maße: 45,5 cm x 44 cm; Datierung: 5. Nov. 1899 (lt. Schriftwechsel: ZA Nr. 170 / S. 124-126).

Stifter: Prinzregent Albrecht von Braunschweig; der Name ist nicht inschriftlich erwähnt, dafür erscheint oben in Medaillon (A) das Wappen des Stifters.

**Bezug:** Neutestamentlich.

Das Fenster beschließt den aus 8 Fenstern bestehenden Zyklus des Lebens Jesu bzw. der Leidensgeschichte an den Schmalseiten des Querhauses. Das *Pfingst-Fenster* (Apg. 2, 1-14) steht in direktem Bezug zum Großfenster darüber, dem *Oster-Fenster* (Nr. 23), welches das vorausgegangene Geschehen zeigt. Das Erdgeschoßfenster gegenüber, die *Grablegung* (Nr. 4), und das Großfenster darüber, die *Kreuzigung* (Nr. 21) beziehen sich ebenfalls auf das vorausgegangene Leiden Jesu. (Siehe hierzu auch Beschreibung von Nr. 8, 31, 11, 33).

**Beschreibung:** Das figurenreiche Fenster zeigt die Ausgießung des heiligen Geistes, der sich – gemäß der Schilderung im Neuen Testament (Apg. 2, 3 u. 4) – als "*geteilte Feuerzungen*" auf die einzelnen Apostel setzt und sie "*voll des heiligen Geistes*" werden läßt. Aus dem Kreis der zwölf Apostel, von denen die meisten auf einer mit gotischem Maßwerk verzierten Bank sitzen, ist Petrus hervorgetreten. Er wendet sich mit erhobener Rechten predigend ostentativ dem Volk (Apg. 2, 14) – bzw. hier dem Betrachter – zu. Sein ins Leere schweifender Blick, ebenso wie die versonnen nachdenklich blickenden Apostel, unterstreichen dabei den Grad der momentanen geistigen Entrückung und religiösen Inbrunst. Drei der Apostel haben jeweils ein aufgeschlagenes Buch auf ihren Knien liegen. Petrus hält sein Buch

zugeschlagen in seiner linken Hand und markiert dabei mit dem Zeigefinger die zuletzt aufgeschlagene Seite (dieses Detail übrigens in Abänderung zum Entwurf). Neben der ausgesprochenen Erzählfreude verdeutlicht dies auch das plötzliche und unverhoffte Eintreten des Geschehens. Das Ereignis spielt sich wie auf einer Bühne ab. Der Ort der Versammlung ist eine gotisch anmutende Hallenarchitektur mit einem filigranen Schirmgewölbe auf schlanken Säulen. Hinter der Sitzbank, die bis auf die linke Fensterbahn (a) die ganze Breite der Szene einnimmt, ist ein Teppich gespannt, dessen grünes Ornament links hinter den drei Aposteln (in a) sichtbar wird. Der Fliesenfußboden hat ein auffallendes, großes Sternmuster.

Medaillon (A): In der Mitte erscheint das Wappen des Stifters, ein gespaltener Schild, der links im goldenen mit roten Herzen besäten Feld einen blauen Löwen (Herzogtum Lüneburg) enthält. Im rechten, roten Feld zwei übereinanderschreitende goldene Leoparden (Herzogtum Braunschweig). Der Schild ist umgeben von einem blauen goldbordierten Gürtel mit dem Wahlspruch "*Nec aspera terrent*" in goldenen Buchstaben. Über dem Schild ruht eine Königskrone, um dieselbe hängt die prachtvolle goldene Kette mit dem Orden Heinrichs des Löwen. Das Ganze ist umgeben von einem grünen Blattornament mit blauen Blüten und zwei verschlungenen Knotenmotiven rechts und links. Nach außen gemalte Maßwerk- und Zierleisten in einem Vierpaß mit ausgestellten Spitzen auf rotem Grund, die eine zarte goldene Blattranke umwindet.

Medaillon (B) und (C): Auf die Spitze gestelltes Dreieck mit einem eingeschriebenen Dreiblattmotiv, umgeben von phantasievollen Zierleisten, sowie mit abwechslungsreichen Blüten-, Blatt- und gemalten Maßwerkmotiven ausgefüllt. Das Ganze in den Farben Rot, Violett, Türkisblau, Grün, Silbergelb, Weiß.

Farbgebung: Insgesamt sind das Türkisblau des Himmels, sowie das Violett des Schirmgewölbes mit den zarten grünen Rippen hervorstechend. Diese Farben wiederholen sich auch im Fliesenfußboden.

Die Gewänder der Apostel unterscheiden sich alle in der farblichen Gestaltung, so als wäre dies auch ein Ausdruck für die Differenzierung, was den unterschiedlichen Grad der inneren Erregung und Anteilnahme in der Mimik der Gesichter und in der Gestik der Hände der Apostel betrifft. Hervorgehoben erscheinen die Gewänder der beiden dem Betrachter am nächsten stehenden Figuren im Vordergrund: Violett und Creme-Weiß bei dem knienden Apostel Johannes (a), Ocker-gelb und Creme-Weiß bei Petrus (c).

Vorlage: Das *Pfingst-Fenster* lehnt sich an die Darstellung der *Ausgießung des heiligen Geistes* in der Bilderbibel Schnorrs an. Das Vorbild (Abb. 226) wurde jedoch sehr frei verwendet und stark abgewandelt. So erscheint hier die räumliche Situation als eine ganz andere, ebenso wie die Anzahl und Anordnung der Figuren.

Nicht dargestellt wurde die über der Szene schwebende Taube des heiligen Geistes, ebenso fehlen die dem Geschehen beiwohnenden Frauen.

Lediglich die Figur des Petrus wurde in wesentlichen Zügen übernommen, während die Gruppe der drei Apostel links (in a) dem Bild *"Die Himmelfahrt Jesu"* (Abb. 225) entlehnt wurde.

Im Vergleich zu seinem Entwurf hat Gustav van Treeck bei der Ausführung des Fensters nachträglich einige Details geändert. Die wesentliche Änderung besteht darin, daß er einige Figuren nicht mehr so hoch an den schmalen gemalten Maßwerkrahmen der Lanzettbogenspitzen heranzuführte, und daß diese Figuren auch nicht mehr mit ihren Köpfen oder Händen das Maßwerk überschneiden.

**Anmerkungen:** Gustav van Treeck bemerkte zu diesem Fenster, es habe *"für eine Darstellung eine sehr ungünstige Form und Einteilung"* (ZA Nr. 170 / S. 124: 5. Nov. 1899). *"Den Gedanken, das Maßwerk mit aufbauender Architektur auszufüllen, habe ich fallen gelassen und dasselbe mit ornamentalen Formen versehen, um dem Ganzen dadurch einen einheitlichen Charakter zu geben"* (ZA Nr. 170 / S. 125: 5. Nov. 1899).

Wie dem Schriftwechsel zu entnehmen ist, wurden am wohl schon eingesetzten Fenster nochmals Änderungen durchgeführt (ZA Nr. 170 / S. 277: 11. Sept. 1901).

Die Verwendung von ähnlichen Schirmgewölben findet sich übrigens auch bei den Fenstern Nr. 11, 25 und 29.

Der Entwurf ist Bestand der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist nicht erwähnt im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" von 1979.

**Literatur:** Schnorr Bilderbibel (vgl. Abb. 225, 226).  
 J. Siebmacher's großes Wappenbuch. Bd. 4, Die Wappen des hohen deutschen Adels (2. Teil). Neustadt a.d. Aisch 1974 (Nachdruck).  
 Gümbel, 1904, S. 44, S. 56 (Stifterverz.).  
 Dellwing, 1979, S. 24.  
 Böcher, 1987, S. 30, S. 32.  
 Beck, 1992, Abb. S. 5.



Nr. 7 Die Ausgießung des Heiligen Geistes (Pfingsten)



Nr. 7 Die Ausgießung des Heiligen Geistes (Pfingsten) (Entwurf)

## **Nr. 8: Der zwölfjährige Jesus im Tempel**

Erdgeschoß, Südseite des südwestlichen Querhausflügels.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Ausführung Hofglasmalerei C.L. Türcke, Zittau, bezeichnet in (d), rechts unten: "*K.S. Hofglasmalerei v. C.L. Türcke Zittau i./S.*". Der Entwurf wurde von Historienmaler Josef Lang, München (vgl. auch Nr. 24) angefertigt (ZA Nr. 170 / S. 222: 18. Juni 1900). (Der Entwurf ist nicht erhalten).

Stifter: Königin-Mutter Emma der Niederlande. Großes Wappen in Medaillon (A); dort zusätzlich die Inschrift: "*Gestiftet v. Ihrer Majestät Königin Mutter Emma d. Niederlande*". Zu diesem Wappen gibt es eine Zeichnung von dem Architekten und örtlichen Bauleiter Eugen Nill (ZA Nr. 168 / S. 1: "*Copie Niederländisches Wappen*", Aquarell; undatiert).

**Bezug:** Neutestamentlich.

Mit diesem Fenster und dem Großfenster darüber, der *Verkündigung der Geburt an die Hirten* (Nr. 31) beginnt der aus 8 Fenstern bestehende Zyklus des Lebens Jesu bzw. der Leidensgeschichte an den Schmalseiten des Querhauses. Die Darstellung folgt der biblischen Schilderung (Luk. 2, 41-52). Das Erdgeschoßfenster gegenüber, *Jesus heilt den Kranken am Teich Bethesda* (Nr. 11) und das Großfenster darüber, *Jesus in Gethsemane* (Nr. 33) zeigen die nachfolgenden Ereignisse. (Siehe hierzu auch Beschreibung von Nr. 4, 21, 7, 23).

**Beschreibung:** Das Fenster zeigt den zwölfjährigen Jesus im Tempel. Er ist umgeben von den Schriftgelehrten, die voller Aufmerksamkeit und Verwunderung seinen Fragen und Antworten zuhören. Jesus steht erhöht auf einer Estrade neben einem mit gotischen Maßwerkschnitzereien verzierten Leseputz. Dadurch ist seine herausragende Stellung als Prediger und Lehrer gekennzeichnet – dies ist in der Malerei ein gängiges Schema. Hinter dem Leseputz (in a u. b) ist zwischen zwei Pfeiler ein grüner Vorhang mit Damastmuster gespannt; dahinter verbirgt sich der Toraschrein. Rechts außen, in (d), betreten die Eltern Jesu, die ihren Sohn erst nach längerem Suchen finden, die Szene. Der Moment der Überraschung des Findens und die Erleichterung über das Ende des

Suchens sind bei Maria und Joseph deutlich zum Ausdruck gebracht.

In den Gesichtern und Gebärden der Schriftgelehrten spiegeln sich verschiedene menschliche Regungen wider, die von Angetansein und Bewunderung bis zu Anzweiflung und Infragestellen der Gelehrsamkeit Jesu reichen.

Schriftrollen und Bücher, in den Händen der Gelehrten, oder auf dem Fußboden verstreut liegend, scheinen dies zu unterstreichen.

Die Szene ist getreu der Beschreibung des Lukas-evangeliums (Luk. 2, 41-52) nachempfunden; die Handlung entfaltet sich wie auf einer Bühne.

Die Raumarchitektur ist durch vier gebündelte Pfeiler angedeutet. Hinter einer Brüstungsmauer (in b, c, d) öffnet sich der Ausblick auf einen leuchtend blauen Himmel; links (in b), ist eine Turmarchitektur erkennbar, die die Stadtbefestigung von Jerusalem andeuten soll.

Medaillon (A): Das Wappen der Stifterin befindet sich in einem großen roten Dreipaß, dessen Zwickelfelder mit gemaltem Maßwerk ausgefüllt sind. Um die untere Zwickelspitze ist ein Band gehängt, auf dem die Devise "*Je maintiendrai.*" geschrieben steht. Das Ganze ist umgeben von einer einfachen grünen und roten Zierleiste mit kleinen gelben Blüten, auf der sich unten die Stifterinschrift befindet.

Das Wappen selbst zeigt einen goldenen, rotzüngigen und gekrönten Löwen mit Schwert in der Rechten und sieben zusammengebündelten Pfeilen (sieben Staaten) in der Linken haltend. Der doppelschweifige Löwe steht auf blauem, mit goldenen Schindeln bestreutem Feld (Wappen der Prinzen von Oranien). Als Schildhalter fungieren zwei doppelschweifige goldene, gekrönte Löwen. Sie stehen auf einem Geäst aus Eichenlaub und Eicheln. Auf dem Schild ein mit einer Krone gekrönter Helm, darauf das Kleinod des Walramschen Stammes: ein vorwärts gekehrt sitzender goldener Löwe zwischen zwei mit goldenen Schindeln

besäten blauen Büffelhörnern.

Medaillon (B)  
und (C):

Blaues Vierblatt. In der Mitte in einem roten, silbergelb eingefassten Kreis, kreuzförmig angeordnetes Blütenornament. In den Vierblattspitzen jeweils drei Efeublätter, dazwischen je ein Weinlaubblatt. Das blaue Vierblatt befindet sich auf einem roten Grund und ist mit einer schmalen grünen Zierleiste mit gelben Blüten umgeben (wie bei A).

Die kleineren blauen und roten Zwickelscheiben zwischen den Medaillons sind mit einem Weinlaub- und Traubenmotiv versehen (eine Weinlaub-Traubenranke befindet sich auch in der Maßwerkschnitzerei des Lesepultes in b; symbol. Hinweis: Blut, Opfertod Jesu; Bezug zu Nr. 21 "*Kreuzigung*").

Als Inspirationsquelle für die Darstellung könnte die entsprechende Szene in Schnorrs Bilderbibel (Abb. 173) gedient haben. Im Vergleich zeigt das Fenster jedoch auch deutliche Unterschiede wie z.B. die viel ruhigere Grundstimmung und die stille Gefäßtheit der dargestellten Personen. Schnorr stellt den zwölfjährigen Jesus in Seitenansicht am linken Bildrand sitzend dar und betont eher die idealisierte und distanzierte "Göttlichkeit". Dagegen tritt Jesus hier mehr als überlegener Jüngling mit mehr "Bodenhaftung" auf; der Aspekt des "gelehrsamen Predigers" – ganz im Einklang mit der evangelisch-lutherischen Theologie – ist bei ihm deutlich hervorgehoben.

**Anmerkungen:** Glasmaler Türcke teilt in einem Schreiben vom 21. März 1902 (ZA Nr. 170 / S. 263) mit, daß er "*mit den letzten beiden Fenstern (wohl Nr. 3 u. 12) auch die reparierten Füße und den verjüngten Josefskopf abgeschickt habe*".

Desweiteren geht aus dem Schriftwechsel hervor, daß die Skizze für das Fenster Nr. 8 nach den Wünschen der Stifterin erfolgte (ZA Nr. 170 / S. 169-171: 12. Jan. 1900).

Zu den Arbeiten Türckes gab es vom Bauausschuß und Architekten des öfteren Kritik, so daß ziemlich häufig Änderungen und Korrekturen angefertigt

werden mußten (vor allem bei Nr. 24 u. Nr. 18; letzteres übernahm Gustav van Treeck. Siehe ebenda).

Eine Federzeichnung von P. Burkmüller zeigt neben anderen Motiven eine Wiedergabe des Fensters Nr. 8 (Bestand des Historischen Museums in Speyer, Inv.Nr.: 0/2573). Abbildung im Katalog "450 Jahre Protestation" (1979), S. 196.

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (Abb. 173).

Gümbel, 1904, S. 43f. u. S. 55 (Stifterverz.).

J. Siebmacher's großes Wappenbuch. Bd. 4, Die Wappen des hohen deutschen Adels (2. Teil). Neustadt a.d. Aisch 1974 (Nachdruck).

Dellwing, 1979, S. 24.

Böcher, 1987, S. 30, S. 32.

Gross, 1989, S. 381 (Abb. 508f. zu "Der zwölfjährige Jesus im Tempel"; vgl. auch S. 367, Abb. 487).

Beck, 1992, Abb. S. 1.



Nr. 8 Der zwölfjährige Jesus im Tempel

## **Nr. 9: Das bekennende Augsburg (1530)**

Erdgeschoß, Breitseite des südwestlichen Querhausflügels.

Maße: H 3,50 m; B 2,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Glasmalerei Gustav van Treeck, München; bez. rechts unten, in (c): "*Gust. van Treeck München.*".

Entwurf: Farbiges Aquarell (Feder, Tusche, Wasserfarben; teilweise mit Lacküberzug), montiert auf grauen Karton, bez. mit einem auf den unteren Rand aufgeklebten Schild: "*Glasmalerei von Gustav van Treeck, München.*"; Maße: 51 cm x 31,5 cm (Gesamtgröße mit Karton); Datierung: 1899 (siehe Schriftwechsel: ZA Nr. 170 / S. 119-121: 21. Feb. 1899). Die Entwurfszeichnung befindet sich im Besitz der Werkstätten Gustav van Treeck, München.

Stifter: Evangelische Gemeinde Augsburg.

**Bezug:** Historisch.

Das Fenster gehört zur Reihe der vier Reformationsstädte. Während die weibliche Stadtallegorie in den beiden gegenüberliegenden Fenstern Nr. 6 (*Worms*) und Nr. 5 (*Speyer*) steht, ist sie hier, und im *Magdeburger* Fenster (Nr. 10) nebenan, sitzend dargestellt (s. hierzu auch Beschreibung von Nr. 5, 6, 10).

**Beschreibung:** Das "*bekennende Augsburg*" ist als allegorische Frauengestalt in der Mitte des Fensters (b) dargestellt. Sie sitzt – frontal dem Betrachter zugewendet – auf einem mit gotischem Maßwerk verzierten Thron, dessen Rückwand mit einem roten Damastgrund ausgefüllt ist. Ihr Haupt ist überfangen von einem reich mit Krabben und seitlich mit Fialen gezierten Wimperg, dessen Kreuzblume bis hinauf in die untere Spitze des Vierblatts (A) ragt. Die Basis der Kreuzblume schmückt eine Krone, die genau in der Mitte der oberen Maßwerkspitze über dem Haupt der Stadtallegorie schwebt (der gemalte Maßwerkbogen des Wimpergs der Thron-Rückwand wiederholt übrigens die Form des steinernen Maßwerkbogens des Fensters). Die Allegorie hält in der Rechten eine Schreibfeder, auf ihrem Schoß präsentiert sie ein aufgeschlagenes Buch, auf dem zu lesen steht: "*Confessio Augustana Anno Dom 1530*".

Damit verweist sie auf das Reichstagsgeschehen zu Augsburg im Jahr 1530, wo sich die evangelischen Stände zum neuen Glauben in der von Melanchthon verfaßten "*Confessio Augustana*" bekannten und wo aber auch das "*Wormser Edikt*" bestätigt wurde. In dieser Hinsicht mag man dann auch den verhaltenen, eher melancholischen Gesichtsausdruck deuten; im weiteren Sinn auch als Hinweis auf die kommenden, für die Fortentwicklung der Reformationsgeschichte bekanntlich schwierigen Zeiten, die mit dem Motto "*Cuius regio, eius religio*" des Augsburger Religionsfriedens 1555 einen vorübergehenden Endpunkt fanden.

Der Verfasser des Augsburger Bekenntnisses, Philipp Melanchthon (1497-1560), erscheint als Halbfigur links, in (a). Er steht nach rechts gewendet vor einem "gemalten" Glasfenster mit einem rautenförmigen Teppichmuster aus Kreuzblattkaros, dessen architektonische Bekrönung ein Wimberg bildet. Melanchthon trägt einen (für die Reformationszeit typischen) dunkelblauen, mit rötlichem Pelz besetzten Gelehrtenmantel. In seinen Händen hält er ein Buch, auf dessen aufgeschlagener Seite "*Ge(b?)ertum Professor Guembel. A.D. 1901*" zu lesen ist. Im unteren Sockelfeld befindet sich in einer Schriftleiste sein Name "*Philipp Melanchthon*", darunter ist zwischen zwei kleinen Vierpaßmedaillons sein Wappen (eine Schlange, die sich um ein Holzkreuz windet, auf blauem Grund), eingefasst mit einer Zierleiste, angebracht.

Im gleichen Kompositionsschema, nur nach links gewendet, ist auf der rechten Scheibe (c) der Verleser des Augsburger Bekenntnisses, der sächsische "*Kanzler Dr. Bair*" (Baier) dargestellt.

Vierblatt (A):

In der Mitte Stadtwappen von Augsburg: Es zeigt als Wappenbild die sog. "Stadtpyr" oder "Zirbelnuß" (grüner Fichtenzapfen) auf einem reliefierten Säulenkapitell; das Wappenfeld ist rot-(silber) weiß gespalten. Umgeben von diversen Rahmenleisten, in den Vierblatt-Spitzen Blattrankenmotiv in Grisaille-Malerei;

die Farben sind Blau, Violett, Grün, Gelb, Rot.

Dreiblatt (B)  
und (C):

Schlichtes Ornament mit einer stilisierten, rot umringten Blüte im Zentrum und je einem Blatt in den Spitzen.

Das Melanchthon-Porträt geht auf den bekannten Kupferstich Albrecht Dürers bzw. auf ein Gemälde von Lucas Cranach d.Ä. zurück.

Von der Vorbildhaftigkeit des Wormser Lutherdenkmals für die Reformationsstädte-Fenster wurde bereits gesprochen: Auch dort finden sich Melanchthon als Stand- und die Stadtallegorie von Augsburg als vollplastische Sitzfigur wieder (s. hierzu Beschreibung u. Anm. zu Fenster Nr. 5).

Melanchthon ist nochmals in einem Vierpaß von Nr. 22 (VI) und in Nr. 25 dargestellt.

Anmerkungen:

Gegenüber dem Entwurf von 1899 zeigt die Ausführung einige geringfügige Änderungen: Die Figur der Allegorie wurde verkleinert; Kopfbedeckung, Gewanddetails und Gestaltung der Inschrift sowie die Handhaltung wurden verändert. Umgestaltet wurden auch die Kreuzblume in (b; A) und die Krabben in (a) und (c).

Der Glasmaler Gustav van Treeck berichtet, er habe *"Die Augsburger Skizze ... und die weiteren Entwürfe in Hochgotik ausgeführt"* und daß er *"Um das Verhältnis der Architektur günstiger zu gestalten (...) die Baldachine in das Maßwerk hineinragen (ließ)."* (ZA Nr. 170 / S. 119-121: 21. Febr. 1899); dieses Schreiben ist ein wichtiger Anhaltspunkt für die Datierung der Entwürfe zu den Städtewestern; die Datierung derselben auf 1902 im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979) S. 200, Nr. 82 (Magdeburg) u. Nr. 83 (Worms) ist daher zu spät angesetzt.

Die Ausführung des Fensters nahm Gust. van Treeck im November 1899 in Angriff (ZA Nr. 170 / S. 127: 25. Nov. 1899). Zu einem späteren Zeitpunkt wurden an bereits eingesetzten Fenstern nachträglich Abänderungen vorgenommen, über die Gumbel mit van Treeck eine gesonderte Abmachung traf (und für die van Treeck eine Entschädigung von 250 Mark gezahlt wurde); darin heißt

es unter Pkt. 3: *"Das Augsburger Fenster: erhalten die beiden Gestalten hellere Haare"* (ZA Nr. 170 / S. 277: 11. Sept. 1901).

Innerhalb des Schriftwechsels findet sich eine Photographie (ZA Nr. 170 / S. 275: undatiert), die van Treeck vom Augsburger Fenster gemacht hat und die er auch in einem Schreiben erwähnt (ZA Nr. 170 / S. 274: 22. Aug. 190?): nicht zu erkennen ist, ob es sich dabei um eine Abbildung des endgültigen Entwurfs oder des Kartons im Maßstab 1:1 handelt; die nachträglichen Änderungen am Fenster (s.o.) sind darauf jedenfalls erkennbar.

Der Entwurf befindet sich nicht im Besitz der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz (ist daher auch nicht aufgeführt im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation", 1979); er ist im Besitz der Werkstätten Gustav van Treeck, München (unter Skizzen-Nr. 543): Katalog zur Ausstellung "Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland" im Angermuseum Erfurt (Leipzig, 1993). S. 112 u. S. 113 Abb. des Entwurfs; entgegen der dortigen Aussage *"einzig erhaltenes Stück eines vierteiligen Zyklus"*, heißt es nunmehr korrekt, daß die Reihe der vier Entwürfe zu den Reformationsstädte-Fenstern komplett ist (!).

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 43 u. S. 56 (Stifterverz.).

Hubert Stadler, Martin Luther und die Reformation. Düsseldorf 1983 (zu Melanchthon: S. 170-176; zum Augsburger Bekenntnis: S. 41-45).

Böcher, 1987, S. 34, S. 37.

Ders., 1988, S. 93, S. 94 (Abb.).

Katalog "Glasmalerei des 19. Jhs. in Deutschland" (1993), S. 112; Entwurf Abb. S. 113.





Nr. 9 Das bekennende Augsburg (1530). Entwurf von Gustav van Treeck, München  
 Abb. aus: Katalog „Glasmalerei des 19. Jhs. in Deutschland“

## **Nr. 10: Das trauernde Magdeburg (1631)**

Erdgeschoß, Breitseite des südwestlichen Querhausflügels.

Maße: H 3,50 m; B 2,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Glasmalerei Gustav van Treeck, München (keine Bezeichnung auf dem Fenster vorhanden).

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton von Gustav van Treeck; bez. auf einem unten am Rand angeklebten Schild: "*Glasmalerei von Gustav van Treeck, München.*"; Maße: 50,8 cm x 47 cm; Datierung: um 1899/1900 (s. Schriftwechsel; vgl. Anm. zu Fenster Nr. 9).

Stifter: Evangelischer Bund Magdeburg.

**Bezug:** Historisch.

Das Fenster bildet den Abschluß der Reihe der vier Reformationsstädte. Magdeburg war während der Reformation protestantisch geworden und wurde aufgrund seines Bekenntnisses im Dreißigjährigen Krieg von Tillys Truppen niedergebrannt (1631). In dieser Situation höchster Not und Bedrängnis, wollte der schwedische König Gustav II. Adolf (1594-1632) der Stadt zur Hilfe kommen, was ihm jedoch nicht mehr gelang. Auf diesen geschichtlichen Hintergrund hebt das Dargestellte ab; (s. hierzu auch Beschr. von Nr. 5, 6, 9). In einer "*mythisch-verklärten*" Legendenbildung galt Gustav-Adolf fortan als "*Erretter des deutschen Protestantismus*". Gerade im 19. Jahrhundert brachte ihm dies einen regelrechten "*Personenkult*" ein (s. Anmerkungen u. Lit.: Th. Schwark).

**Beschreibung:** Stellvertretend für das schwere Schicksal von 1631, sitzt in der Mitte (b) auf einem massiven, mit gotischem Maßwerk verzierten Thron die weibliche Allegorie der Stadt Magdeburg. Die auf dem massigen Sitzmöbel etwas verloren wirkende Gestalt, hat ihr gesenktes Haupt auf ihre Rechte gestützt, in der kraftlosen Linken liegt ein abgebrochenes Schwert. Sie trägt ein weißes Kleid, darüber einen roten Mantel mit einer breiten, goldenen Zierborte. Ihr sorgenvoller Gesichtsausdruck mit den niedergeschlagenen Lidern bekundet große Trauer und Bedrücktheit.

Links, in (a), erscheint, nach rechts gewendet, der Schwedenkönig Gustav II. Adolf als Halbfigurenporträt, hinter einer Brüstung des Sockelfelds, wo sich eine Leiste mit der Inschrift "*Gustav Adolf*" befindet. Er steht unter einem gotischen (die Lanzettbogenform des steinernen Maßwerks wiederholenden) Maßwerkbaldachin vor einem rautenförmigen, mit Kreuzblattkaros ausgefüllten Grisaille-Teppichgrund. Über dem Harnisch trägt er eine gelbe und blaue Schärpe, die – ebenso wie Kragen und Ärmel seines weißen Hemdes – mit edlen Spitzen versehen ist. In seiner linken Hand, die er auf den Degenknauf aufstützt, hält er einen Handschuh, in der angewinkelten Rechten den Marschallstab; darunter befindet sich sein Wappen mit einem (silbernen) weißen Schrägbalken, belegt mit einem (goldenen) gelben Ährenbündel auf blauem Grund.

Rechts, in (c), ist Dr. Reinhardt Bake, der von 1617-1631 und von 1640-1657 Magdeburger Domprediger war, dargestellt. Sein Verdienst war es, daß er etwa 4.000 Menschen vor den plündernden und mordenden Soldaten Tillys Zuflucht und Schutz im Dom gewährt hatte. Er steht nach links gewendet und hält mit beiden Händen eine auf der Brüstung aufgestützte Bibel, mit einem kostbar gestalteten Einband. Daneben steht sein blau und (Silber) weiß geviertes Wappen; darunter folgt im Sockel eingerahmt sein Name "*Dr. Reinhardt Bake*".

Vierblatt (A): Einfaches Blattrankenmotiv aus drei stilisierten, weißen Blättern und gemalten Maßwerkverzierungen auf rotem Damastgrund.

In der Mitte Wappen der Stadt Magdeburg: eine niedrige Stadtmauer mit Zinnen und offenem Tor mit Fallgatter; in der Mitte darüber, zwischen zwei seitlichen Türmchen, erblickt man eine grün gekleidete junge Frau mit langem blondem Haar. Mit der rechten Hand hält sie einen Kranz empor, während sie die Linke in die Hüfte stemmt.

Dreiblatt (B)  
und (C):

Ornament aus einer kreisförmig umringten blauen Blüte in der Mitte; in den Spitzen jeweils eine Blüte und drei stilisierte Blätter, Gelb und Weiß auf rotem Grund.

Das Porträt Gustav II. Adolfs geht offenbar auf ein Gemälde von Anthonis van Dyck (1599-1641) zurück, das sich in München in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung befindet (bzw. auf die bekannten zeitgenössischen Stiche). Im 19. Jahrhundert war die Darstellung von Gustav Adolfs Tod in der Schlacht bei Lützen 1632 ein beliebtes Thema.

Die sitzende Allegorie Magdeburgs mit dem zerbrochenen Schwert, erinnert an ihr vollplastisches "Schwesternbild" des Wormser Lutherdenkmals (s. hierzu Beschr. u. Anm. zu Fenster Nr. 5).

**Anmerkungen:** Die Rückbesinnung auf die Geschichte ist charakteristisch für die Epoche des Historismus. Es wurden vermehrt Denkmäler errichtet, Gedenkfeiern für Persönlichkeiten, die als bedeutend erachtet wurden, abgehalten oder Festumzüge veranstaltet; es kam zu einem regelrechten *"Denkmal- und Personenkult"*. Innerhalb des Protestantismus machte im Laufe des 19. Jahrhunderts die Verehrung der mit der Reformation verbundenen, bedeutsamen Personen den Schwedenkönig Gustav II. Adolf als *"Retter der evangelischen Christenheit"* (Gümbel, 1904, S. 52) zu einer favorisierten Leit- und Identifikationsfigur. Hier sei insbesondere auf den 1843 gegründeten *"Evangelischen Verein der Gustav Adolf Stiftung"* hingewiesen. Dieser hielt am 19. September 1890 in Mannheim seine 44. Hauptversammlung ab und hatte die Teilnahme an der Feier der Bauplatzweihe der Gedächtniskirche und des ersten Spatenstiches in sein Programm aufgenommen (weshalb man die Feier in Absprache mit dem Verein genau auf dieses Datum legte). Der Mannheimer Gustav Adolf Verein stiftete zu diesem Anlaß eine wertvolle Altarbibel; im September 1900 übernahm der evangelische Verein der Gustav Adolf Stiftung die Schenkung der Gustav-Adolf-Glocke. In diesem Zusammenhang steht in weiterem Sinne auch die Verehrung des protestantischen preußischen Königs und Kaisers, Wilhelm II. (1859-1941), wovon Gümbel in seiner Festschrift ein beredtes Zeugnis gibt (Gümbel, 1904, S. 52-54 u. S. 18ff.).

(Vgl. auch Anm. zu Fenster Nr. 13: "Eröffnungsansprache ... Generalversammlung des Ev. Bundes ... 1893 von Graf Wintzingerode-Bodenstein).

Daß dabei auf beiden Seiten religiös-politische sowie soziokulturelle Motive und Absichten, vor deren Hintergrund die Verehrung einerseits und die kaiserliche Förderung andererseits zu sehen sind, eine nicht unerhebliche Rolle spielten, darf freilich bei der Betrachtung nicht außer Acht gelassen werden. (Siehe hierzu Textteil, Bd.1, Kap. 2.6).

Außer der reformationszeitlichen Geschichte kann mit Magdeburg ein weiteres "Ereignis", das unmittelbar mit dem Bau der Gedächtniskirche zu tun hat, in Verbindung gebracht werden: In Magdeburg entstand – während einer vom hiesigen Bauverein durchgeführten, weiteren Kampagne zur Ankurbelung von Spendengeldern – die Idee der sogenannten "*Speyerer Bausteine*" ("*gelbe Karten zum Einkleben von Briefmarken*"), die sich als sehr erfolgreich erwies (Gümbel, 1904, S. 27/28).

Der Entwurf entspricht, bis auf wenige, geringfügige Änderungen, der Ausführung (z.B. wurden das schwedische Wappen und die Rückenlehne des Thrones geändert; auf dem Entwurf ist die Kopfhaltung der Allegorie frontal wiedergegeben).

Laut einer Abmachung Gümbels mit van Treeck wurden nachträglich am ausgeführten Fenster nochmals Änderungen (die Farben betreffend) vorgenommen (ZA Nr. 170 / S. 277: 11. Sept. 1901; unter Pkt. 1); (vgl. hierzu auch Anm. zu Fenster Nr. 9).

Den Entwurf bewahrt die Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist aufgeführt im Katalog "450 Jahre Protestation" (1979), S. 200, Nr. 82 (die Datierung ist allerdings nicht 1902, sondern 1899/1900 anzusetzen; vgl. hierzu Anm. zu Fenster Nr. 9).

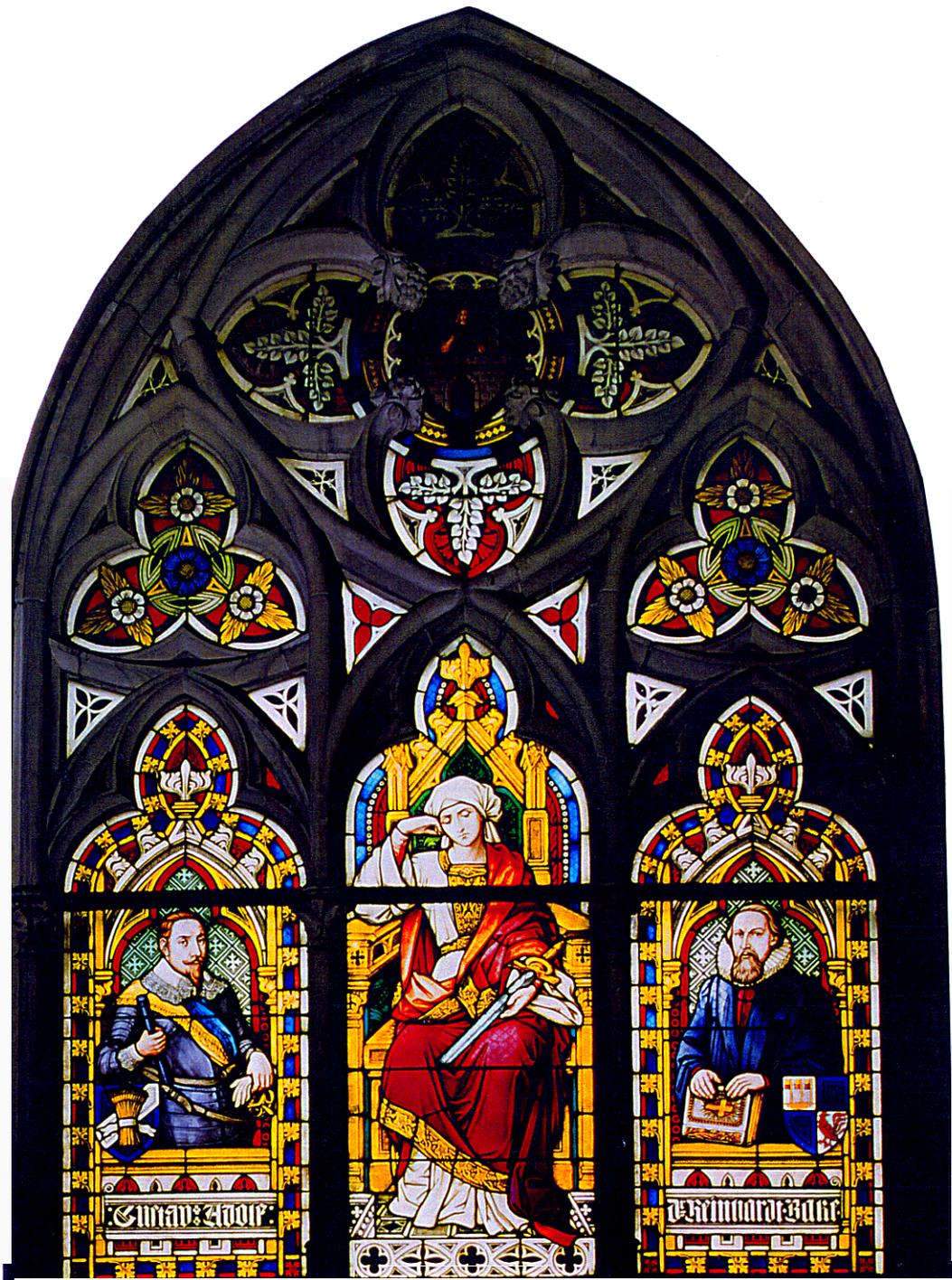
**Literatur:**

- F.A. Wolter, Geschichte der Stadt Magdeburg. Magdeburg 1901 (Literaturhinweis von Dekan i.R. Hrn. Böhm).
- Gümbel, 1904, S. 18ff., S. 43, S. 52ff. und S. 56 (Stiffterverz.).
- Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. II, Tübingen, 3. Auflage 1958 (zu "Gustav-Adolf-Werk": Sp. 1911-1915).
- Böcher, 1987, S. 34, S. 37.

Böcher, 1988, S. 93, S. 94 (Abb.).

Beck, 1992, S. 9 (Abb.).

Thomas Schwark, Gustav Adolf – eine protestantisch-deutsche Legende. Zur Rezeption der "historischen Figur" im Kaiserreich, in: Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Aufsätze. München / Berlin 1992 (= Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 6), S. 21-32.



## **Nr. 11: Jesus heilt den Kranken am Teich Bethesda**

Erdgeschoß, Westseite des südwestlichen Querhausflügels.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Institut für Glasmalerei und Kunstglaserei H. Hildebrandt, Berlin; bez. in (d), rechts unten: *"H. Hildebrandt Berlin."*

Stifter: Familie Börsch, Landau – Edenkoben; bez. in einer schmalen Schriftleiste, unten in (b), (c), (d): *"Andenken an einen Begründer des Werkes gestiftet von der Familie Börsch"*.

**Bezug:** Neutestamentlich.

Die Darstellung richtet sich nach der Schilderung in Joh. 5, 1-9. Das Fenster gehört zum Zyklus der Lebens- bzw. Leidensgeschichte Jesu an den Schmalseiten des Querhauses, der aus 8 Fenstern besteht. Das Erdgeschoßfenster gegenüber, *der zwölfjährige Jesus im Tempel* (Nr. 8), und das Großfenster darüber, *die Verkündigung der Geburt an die Hirten* (Nr. 31), zeigen die vorausgegangenen Ereignisse. Das Großfenster direkt über (Nr. 11), *Jesus in Gethsemane* (Nr. 33), sowie die 4 Fenster der Schmalseiten des nordöstlichen Querhausflügels, zeigen das nachfolgende biblische Geschehen. (Siehe hierzu auch Beschreibung von Nr. 4, 21, 7, 23). Die Krankenheilung steht auch in Beziehung zu Nr. 3, dem *Diakonissen-Wirken* (hier "biblisches" Vorbild, dort "irdische" Nachfolge).

**Beschreibung:** In der Mitte des Vordergrundes sieht man Jesus den seit 38 Jahren Kranken heilen. Jesus steht, leicht nach vorn geneigt, am Fußende einer hölzernen Bahre (c). Der Kranke blickt zu Jesus auf, stützt sich mit der Rechten ab und zieht die Beine an, um alsbald aufzustehen. Mit deutlichen Handgebärden und mit freundlichem Gesichtsausdruck, gebietet Jesus dem Kranken: *"Stehe auf, nimm dein Bett und gehe hin!"* (Joh. 5, 8). Die übrigen dem Geschehen beiwohnenden Personen schauen wie gebannt und voller Konzentration auf den Kranken herab: Der mit einem auffallenden violetten Mantel gekleidete Mann, der hinter dem Kopfende der Bahre steht, hat dankbar die Hände gefaltet. Die Frau neben ihm hat freudestrahlend die Arme zu dem Kranken ausgebreitet, während ein weiterer – in seitlicher

Rückenansicht wiedergegebener – Mann in einem edlen Damast-Mantel, betend niederkniet (b). Zu beiden Seiten der Szene steht – jeweils hinter einem gemalten, seitlich offenen Maßwerkbogen – jeweils ein Jünger: Der rechts Stehende, greift sich verwundert an die Brust (d), während der Linke, der sich auf einen Stab stützt, nachdenklich die Hand ans Kinn legt (a).

Die Szene ist in enger Anlehnung an die entsprechende Bibelstelle geschildert. Die Personen agieren – wie auf einer Bühne – im Vordergrund. Der Raum präsentiert sich als eine schmale Wandelhalle auf Säulchen und mit Spitzbogengewölbe; die Fußbodenfliesen sind durch eine bassinartige Öffnung unterbrochen: hierin fließt das Wasser, das den Teich Bethesda andeuten soll. Den Hintergrund schließt, wie eine Wand, eine grüne Beerenhecke ab. Auffallend ist die gemalte Maßwerkarchitektur, die seitlich in (a) und (d) jeweils symmetrisch angeordnet ist: Außen ist ein bunt gemusteter Teppich zwischen den Maßwerkpfosten gespannt; in der Lanzettbogenspitze und im oberen Medaillon erscheint "Ornamentglas" – sozusagen als "Fenster im Fenster".

Medaillon (A): Phantasievoll gestaltetes Ornament, das sich von einer Blüte im Zentrum großflächig und vierpaßartig ausbreitet; vielfältig stilisierte Blätter, Beeren, Weinranken und Trauben. Eingefaßt mit einer Bordüre aus einem Zackenbandmuster.

Medaillon (B)  
und (C):

Auf die Spitze gestelltes Dreipaß-Ornament aus stilisierten Blättern, Beeren und Blüten in den Farben Grün, Gelb, Rot, Blau; teilweise Grisaille-Malerei wie in (A).

Vorlage: Als Inspirationsquelle diente hier die Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld. Das Vorbild wurde jedoch sehr frei verwendet: es wurden einzelne Elemente herausgegriffen, variiert und "neukomponiert", so z.B. aus der Abb. 184 "*Die Auferweckung des Töchterleins Jairi*" oder aus Abb. 188 "*Die Auferweckung des Jünglings zu Nain*" (vgl. Jesu Ges-

tik) und Abb. 191 "*Jesus treibet Teufel aus*" (vgl. Figur des links außen stehenden Jüngers).

**Anmerkungen:**

Der zuschauende Mann in dem violetten Mantel zeigt das Porträt von Konsistorialrat Friedrich Börsch (1794-1880), dem "*ersten Begründer des Werkes*" (Gümbel, 1904, S. 44); Börsch war 1857 erster Vorsitzender des Bauausschusses (Gümbel, 1904, S. 59). Er war auch Mitglied des Gründungsausschusses der Speyerer Diakonissenanstalt (vgl. *Diakonissen-Fenster* Nr. 3, Anm.). Deshalb wurde hier ein Fenster-Thema gewählt, das mit "Heilung" bzw. weitläufig mit der Krankenpflege zu tun hat. Börschs sozusagen "persönliche Präsenz" in der Darstellung der ihm gewidmeten biblischen Szene in einem von seiner Familie gestifteten Fenster, lassen – über das ehrende Andenken hinaus – zugleich Anspruch (im Sinne von Repräsentationsbedürfnis, Selbstbewußtsein) als auch Verpflichtung (im Sinne von Glaubensüberzeugung, "guten Werken", Nachfolge Jesu) der Zeitgenossen erkennen.

Ursprünglich war dieses Fenster (zusammen mit Nr. 31 u. 33) vertraglich an den Glasmaler Paul Gerhard Heinersdorff in Berlin vergeben. Aus irgendwelchen Gründen, die sich aus dem Schriftwechsel leider nicht mehr rekonstruieren ließen, kam es dann aber zu keiner Ausführung, und die drei Fenster wurden komplett an Glasmaler Hildebrandt übergeben. Im Gegensatz zu Hildebrandt hatte Heinersdorff, wie es scheint, einen sehr großen Aufwand an Vorarbeiten betrieben; somit bleibt es letztlich unklar, ob – und wenn ja, was und wieviel – Hildebrandt von Heinersdorff übernommen hat.

Aus der Korrespondenz geht hervor, daß die Skizze zu Nr. 11 im April 1900 fertiggestellt war (ZA Nr. 170 / S. 199: 23. Apr. 1900). Die Arbeiten Hildebrandts fanden meistens nicht gleich auf Anhieb Anerkennung beim Ausschuß; Kritik gab es vor allem zu Nr. 31 und 33 (s. Anmerkungen ebd.).

Die Art und Weise der Medaillon-Gestaltung in (A) unterscheidet sich bei Hildebrandt im Vergleich zu allen anderen Medaillons. Außerdem hat Hildebrandt "*seinen Gläsern*" einen "*wie Gobelin wirkenden Überzug gegeben*" (Gümbel, 1904, S. 44). Gemeint ist wohl eine besondere Technik im Auftragen eines "patinierenden Überzugs", um bei den Fenstern "echtes Alter" vorzutäuschen; wie sich die Fenster Hildebrandts auch sonst von den anderen Fenstern der Gedächtniskirche etwas abheben, dazu siehe Beschreibungen und Anmerkungen von Nr. 31 u. 33. (Siehe auch Textteil, Bd.1, Kap. 3.1.5 und 4.1.2).

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (vgl. Abb. 184, 188, 191).

Gümbel, 1904, S. 43, S. 44, S. 56 (Stifterverz.), S. 59.

Dellwing, 1979, S. 24.

Böcher, 1987, S. 10, S. 30, S. 32.

Beck, 1992, Abb. Frontispiz u. S. 8.



## **Nr. 12: Jesus bei Maria und Martha**

Erdgeschoß, Südwesten.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Hofglasmalerei C.L. Türcke, Zittau; bez. in (d) links unten: "*K.S. Hofglasmalerei C.L. Türcke, Zittau i/S.*".

Stifter: Bez. in rechteckiger Einrahmung in (d), rechts unten: "*Gestiftet v. Conditor Ihm Witwe u. Familie aus Speier*".

**Bezug:** Neutestamentlich (Lukas 10, 38-42).

Das Fenster gilt als Beleg für die Liebe und vollendet zusammen mit dem gegenüberliegenden Fenster (Nr. 3) den Zyklus Hoffnung – Glaube – Liebe (vgl. 1. Kor. 13, 1-13). (Siehe unten Anmerkungen).

**Beschreibung:** Das Fenster zeigt einen nach hinten offenen Raum im Haus der Martha, die Jesus zu einem Gastmahl eingeladen hat. Der Fliesenfußboden ist im Vordergrund mit einer flachen Stufe abgesetzt und steigt nach hinten wie bei einer Theaterbühne leicht an. Jesus – in rotem Gewand (symbol. Bedeutung: Hinweis auf seinen bevorstehenden Opfertod; vgl. "Bezug" Nr. 2 u. Nr. 21) und weißem Mantel – sitzt auf einem breiten Stuhl. Sein rechter Fuß ruht auf einem kleinen Schemel (b). Sein Kopf ist nach links, Martha zugewandt. Seine Rechte ist im Segensgestus erhoben, seine Linke deutet auf Maria Magdalena, die im Vordergrund zu seinen Füßen kniet und ihm mit gefalteten Händen andächtig – und mit warmherzigem Blick – zuhört (c). Sie trägt über ihrem pastellweißen Gewand einen blauen Mantel, der mit einer Goldborte eingefasst ist. Ihr langes rotblondes Haar fällt in sanften Wellen über den Rücken. Auf dem Schemel hinter ihr liegt ein aufgeschlagenes Buch. Sie nimmt sich demnach Zeit zur Erbauung und Muse: Sie ist ganz als die bekehrte Sünderin wiedergegeben. Martha dagegen, die zum Betrachter in schräger Rückenansicht steht, ist fleißig: Sie ist gerade dabei, einen

Teller mit einem Fisch (zusammen mit Brot in Fenster Nr. 3, gegenüber, Symbol des "eucharistischen Mahls") auf den gedeckten Tisch zu stellen, der links neben Jesus steht. Die Art, wie ihr Rockzipfel in den Gürtel gesteckt ist, wie sie den einen Fuß aufgestellt hat oder wie ihre Haare mit einem Band zu einer züchtigen Hochfrisur geschlungen sind, verdeutlicht ihre rege Geschäftigkeit (a). Ihre erhobene Linke deutet an, daß sie sich im Gespräch mit Jesus befindet. Sie sagt: "*Herr fragst du nicht darnach, daß mich meine Schwester läßt allein dienen? Sage ihr doch, daß sie mir helfen soll!*" (Lukas 10, 40). Worauf Jesus antwortet: "*Martha, Martha, du hast viel Sorge und Mühe; eins aber ist not. Maria hat das gute Teil erwählt; das soll nicht von ihr genommen werden.*" (Lukas 10, 41-42). Ein Teil dieser Antwort steht oben als Inschrift in Medaillon (A). Hinter Maria ist der Raum durch ein schräg in die Raumtiefe verlaufendes Postament abgeteilt. Hier wächst ein Rebstock (symbolische Bedeutung: Blut, Opfertod Jesu), der sich um ein kleines Säulenbündel schlingt. Rechts davon stehen zwei Jünger Jesu, die das Gespräch aufmerksam verfolgen (d).

Medaillon (A): In der Mitte serpentinenförmig entrolltes Spruchband auf blauem Grund mit der Inschrift "*Eins aber ist noth. Maria hat das gute Theil erwählet.*" (Lukas 10, 42). Mit einer ornamentalen Einrahmung aus Zacken, Blüten und Blättern in den Farben Rot, Gelb, Blau umgeben.

Medaillon (B) und (C): Phantasievolles Blüten- und Blattmotiv in den Farben Blau, Gelb, Weiß. In der Mitte kreuzförmig auf rotem Grund angeordnet. Umgeben von einer blauen Leiste mit gelben Blattzacken.

In den oberen Zwickelgläsern sind Weinranken mit Trauben zu sehen.

Bei der Farbgestaltung des Fensters wirkt das intensiv leuchtende Blau, das durch die Öffnungen des Raumes scheint, als markante Hintergrundfolie. Davor sind die

Farben der Gewänder der einzelnen Figuren kontrastreich angeordnet. Der Rock der Martha ist violett, ihr Unterrock lindgrün; die Wahl "kühlerer" Farben soll offenbar gleichzeitig ihr Temperament charakterisieren. In reinen Farben und in wärmeren Abstufungen dagegen sind die Gewänder der beiden Hauptfiguren gehalten: Das Gewand Jesu ist rot, der Mantel Marias ist blau. Die Mäntel der beiden Jünger sind im Komplementärkontrast Rot / Grün nebeneinandergestellt. Das Gelb des Untergewandes des einen Jüngers rundet – neben verschiedenen Pastellweißtönen – die Farbkomposition ab. Die Architektur des Raumes, das Mobiliar und die Bodenfliesen sind in dezenten Blau-, Grau- und Brauntönen gestaltet.

Die Darstellung ist inspiriert von Schnorrs Bilderbibel; sie folgt mit einigen Abänderungen dem Bild "*Jesus im Hause der Martha*" (Abb. 196; im Gegensatz hierzu sind im Fenster die Figuren seitenverkehrt angeordnet) und greift auch Elemente anderer Szenen auf, wie z.B. "*Jesus und die Sünderin*" (Abb. 189; Übernahme des Motivs, wie Jesus seinen Fuß auf den Schemel stellt).

**Anmerkungen:** In diesem Fenster besitzen nicht nur die Farben eine ausgewählte Symbolsprache sondern auch die gezeigten Ausstattungsdetails wie z.B. Rebstock, Buch, Teller und Becher, Krug, Früchtekorb, Fisch. Hier wird nachhaltig mit Symbolen – und nicht mit einer direkten "Mahlszene" – auf das Abendmahl (vgl. Fenster Nr. 30) angespielt.

Der Krug und der Früchtekorb haben kreuzweise ihre Entsprechungen im gegenüberliegenden Diakonissen-Fenster Nr. 3. Auch hier wird am Rande eine "Mahlszene" – im Sinne einer Armenspeisung – geschildert (vgl. Beschreibung ebd.). Diese verschiedenen Bezüge und Beziehungen geben hier ein beredtes Exempel für die "Verflechtungs-Komplexität" der einzelnen Fenster sowie der Fensterzyklen untereinander.

Der schmale, gemalte Architektur-Rahmen, der dem Dargestellten vorgeblendet ist, ist bei den von Türcke ausgeführten Fenstern (Nr. 1 u. Nr. 14; Nr. 3 u. Nr. 12) jeweils identisch (siehe Beschreibung bei Nr. 1).

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (vgl. Abb. 189, 196).

Gümbel, 1904, S. 40 u. S. 56 (Stifterverz.).

Dellwing, 1979. S. 24.

G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Düsseldorf / Köln, 6. erw. Auflage 1981  
("Fisch": S. 107-109).

Böcher, 1987, S. 26, S. 28f.



## **Nr. 13: Der Hauptmann von Kapernaum**

Erdgeschoß, Südwesten.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Glasmaler Ferdinand Müller, Quedlinburg (keine Bezeichnung auf dem Fenster vorhanden).

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton von F. Müller, bez.: "*Entw. i.d. Glasmalereianstalt v. Ferd. Müller. Quedlinburg.*"; Maße: 45,5 cm x 44 cm; Datierung um 1900 (aufgrund d. Schriftwechsels u. Vertrages).

Stifter: "*Die Adligen Herrn vom Eichsfeld*" (Gümbel, 1904, S. 56; s.u. Anm.).

Die Stifternamen sind auf dem Fenster nicht inschriftlich erwähnt, an ihre Stelle sind die jeweiligen Familienwappen gesetzt. Folgende Namen konnten identifiziert werden:

v. Linsingen, v. Keudell, v. Wintzingerode-Bodenstein, v. Bodungen, v. Hanstein.

("Adelige vom Eichsfeld" stifteten auch das gegenüberliegende Fenster Nr. 2; s. Beschreibung u. Anm. ebd.).

**Bezug:** Neutestamentlich (Matth. 8, 5-13).

Das Fenster gehört zu dem Zyklus Hoffnung – Glaube – Liebe und gilt als Beleg für den Glauben (vgl. 1. Kor. 13, 1-13). Es steht in Beziehung zum gegenüberliegenden Fenster, der *Opferung des Isaak* (Nr. 2). Ferner zu Nr. 3, dem *Diakonissenwirken*, und zu Nr. 11, da es auch hier um eine "Krankenheilung" geht (s.u.).

**Beschreibung:** Der Glaubensbeweis des Hauptmanns von Kapernaum ist auf den beiden mittleren Fensterbahnen (b) und (c) dargestellt. In den beiden anderen Scheiben (a) und (d) sowie in den drei Medaillons befinden sich jeweils die Wappen der Stifter (genau wie in Fenster Nr. 2 gegenüber). Vorne kniet der bärtige Hauptmann von Kapernaum auf einem Weg, der zu einem zinnenbewehrten Kastell führt (b). Er ist in die Tracht eines römischen Feldherrn gekleidet: Unter dem dunkelblauen Feldherrenmantel, der über der rechten Schulter mit einer Fibel zusammengehalten wird, trägt er einen braunen Muskelpanzer mit langen Laschen und auf dem Kopf einen römischen Helm mit Helmbusch. (Den Stiefelschaft seines linken Beines zierte ein erheiterndes

Detail: ein kleiner, lächelnder Hundekopf mit Hängeohren; vielleicht als Symbol für die "Glaubens-Treue" gemeint). Der Hauptmann gibt seiner Bitte um Heilung seines kranken Knechtes Ausdruck, indem er mit seiner Linken auf seine Brust faßt, während seine Rechte, mit der nach oben gedrehten Handfläche, gleichzeitig zu signalisieren scheint, daß es dazu aber der Anwesenheit Jesu nicht bedarf, sondern daß allein sein Wort genügt. Sein Blick ist auf Jesus gerichtet, der ihm gegenüber steht. Dieser – zwar erstaunt über den Glauben an seine Kräfte – hat sich mit leicht geneigtem Kopf dem Hauptmann zugewendet; er segnet ihn mit seiner Linken und verspricht ihm die Erfüllung seines Wunsches. Beide Figuren verweisen durch ihre jeweilige Handgeste mit der Rechten nach unten auf ein schmales Spruchband, mit dem die Szene untertitelt ist (unten in b u. c) und auf dem geschrieben steht: *"Solchen Glauben habe ich in Israel nicht gefunden"* (Matth. 8, 10). Jesus trägt über seinem cremeweißen Gewand einen leuchtend roten Mantel, bei dem teilweise das violette Unterfutter zu sehen ist. Das eine Ende des Mantels hat er über seinen linken Unterarm geworfen, das andere ist in seinen Gürtel gesteckt. Rechts im Hintergrund wohnen zwei bärtige Jünger der Szene bei (c).

#### Die Wappen:

Links, in (a), auf einem in Grisaille-Malerei ausgeführten Teppichgrund aus Weinlaub mit Beeren, in der Mitte Medaillon mit Wappen auf rotem Damastgrund. Auf dem (silber-)weißen Wappenschild erscheint ein dunkelblauer Stulpenhut, dessen Spitze mit sechs Hahnenfedern besteckt ist. Darüber ein Topfhelm mit weißblauer Helmdecke. Die Helmzier wiederholt den dunkelblauen Stulpenhut des Wappenschildes. Eine Zierleiste, aus einer Reihung bogenförmig angeordneter Blattpaare in leuchtenden Farben (Grün, Rot, Gelb, Blau), rahmt die Scheibe ein.

Rechts, in (d), Wappen, ebenfalls auf rotem Damastgrund. Der (silber-)weiße Wappenschild mit einem grün-

nen Querbalken geteilt, über demselben, von den Schildrändern ausgehend, drei blaue Spitzen, die in der Schildmitte zusammenstoßen. Darüber Topfhelm mit weiß-blauer Helmdecke, deren gefiedert ausgezackten Stoffbahnen sich schwungvoll ausbreiten. Die Helmzier besteht aus einem blau-weißen Hut, dessen Rand seitlich nach oben gebogen ist; in das weiße Hutband sind zwei spitze, weiße Tierohren gesteckt. Grisaille-Teppich und Zierleiste identisch mit (a).

Medaillon (A): Wappen auf (ursprünglich grünem) Damastgrund, ringsum von einem schlichten Muster aus einzelnen Blättern und Beeren in den Farben Blau, (jetzt verblaßtem) Hellgrün und Gelb eingerahmt. Den (silber-)weißen Wappenschild ziert ein schräggestellter roter Feuerhaken. Derselbe erscheint auf dem rot-weißen Wulst des Topfhelmes stehend. Die blattartigen Stoffbahnen der gleichfarbigen Helmdecke entfalten sich, in dekorativen Schwüngen auf dem Damastgrund. Äußere Umrahmung aus einem Dreipaß-Kranz in Grisaille-Malerei; sie zeigt ein Blattrankenornament aus Weinlaub mit Trauben und Beeren (eucharistisches Symbol); (die ursprüngliche farbige Fassung, wie z.B. das Hellblau, ist größtenteils verblaßt). Abschließend Zierstreifen aus einem stilisierten Blattornament in den Farben Grün-Gelb, Rot, Blau.

Medaillon (B): Nach rechts geneigter Wappenschild, rot mit drei blauen Balken, die beiden oberen mit je drei, der untere mit einer weißen Linse (sog. "redendes Wappen"; Name des Wappeninhabers = "von Linsingen"; s.u. Anm.) belegt. Darüber Helm mit Helmzier aus Krone und einem sog. "offenen Flug" in den Farben und Figuren des Schildes. Dazwischen wächst eine Linsenstaude. Die weiß-rote Helmdecke bedeckt mit ihren vegetabilen Ranken fast ganz den (ursprl. grünen) Damastgrund. Das Ganze umgeben mit einer Zierleiste wie in (a) und (d).

Medaillon (C): Nach links geneigter Wappenschild, (silber-)weiß mit drei schwarzen Halbmonden. Auf dem weißen Wulst des Topfhelmes steht eine kegelförmige Säule als Helmzier, die oben mit einem Federbusch und seitlich jeweils mit einem weißen Halbmond besteckt ist. Die weiße Helmdecke, deren einzelne Stoffbahnen sich wie wucherndes Akanthuslaub kräuseln, deckt den (urspr. grünen) Damastgrund fast ganz zu, ähnlich wie in Medaillon (B). Die Zierleiste ist ebenfalls identisch mit (B). Efeublätter (Treuesymbol) schmücken die kleinen Zwickelgläser.

Die Farbgestaltung des biblischen Geschehens in den beiden Scheiben (b) und (c) wirkt kraftvoll und kommt mit nur wenigen Grundakkorden aus: es sind dies verschiedene Blautöne der Hintergrundkulisse (Himmel, Hügellandschaft) sowie Grün- und Brauntöne (Bäume, Kastell). Die intensivsten Farben leuchten kontrastreich im Vordergrund: das Blau und das Rot der Mäntel der beiden Hauptfiguren. Was die Farbgebung und Wirkung der Wappenscheiben betrifft, gilt das für das gegenüberliegende Fenster (Nr. 2) Festgestellte (s. ebd.).

Die Darstellung der biblischen Szene geht nicht auf ein direktes Vorbild aus Schnorrs Bilderbibel zurück, als Inspirationsquelle ist sie jedoch eindeutig erkennbar: man vergleiche nur den Figurentypus des segnenden Jesus oder des knienden Hauptmanns.

Die Handhaltung des Hauptmanns ist übrigens ähnlich wie bei dem knienden Jünger in Fenster Nr. 7 (a).

**Anmerkungen:**

Für das Nachfolgende gelten auch die Anmerkungen von Fenster (Nr. 2). Bei dem Kopf des Hauptmannes (b) handelt es sich um das Porträt des Grafen Wintzingerode, dem Organisator der beiden Fensterstiftungen von (Nr. 2) und (Nr. 13). Die Position seines Familienwappens in Medaillon (A) hat er selbst ausdrücklich bestimmt (ZA Nr. 168 / S. 39-41: 20. Apr. 1900). Der Graf engagierte sich auch im Evangelischen Bund. Gümbel bezeichnet ihn als *"tiefgläubigen edlen Hauptmann"* (Gümbel, 1904, S. 40). Die *"Eröffnungs-Ansprache bei der 6. Generalversammlung des Ev. Bundes in Speier gehalten am 23. August 1893 von Graf Wintzingerode-Bodenstein"* (13 S., Leipzig

1893) stellt in mehrfacher Hinsicht eine wichtige Quelle dar: Darin kommen nicht nur "kulturkämpferische Tendenzen" deutlich zum Ausdruck sondern u.a. auch die Verehrung für Kaiser Wilhelm II. und das Lob für "*das deutsche Reich unter protestantischem Scepter*" (siehe hierzu auch Textteil, Bd. 1, Kap. 1.2.1 mit Anm. 75).

Die Farben in den Damastgründen der Medaillons und in den Grisaille-Teppichen sind teilweise sehr verblaßt. (Der Erhaltungszustand von Nr. 2 ist dagegen besser, vielleicht weil dort die Seite der Langhausfenster nicht so intensiv dem Sonnenlicht ausgesetzt ist). (Vgl. Textteil, Bd.1, Kap. 4.2 "Die Verträge", S. 85 mit Anm. 344: Glasmaler Müller hatte im Vertrag ausdrücklich für die Haltbarkeit der zehn Farben zu garantieren).

Die Ausführung zeigt gegenüber dem Entwurf nur geringfügige Änderungen: abgeändert wurden vor allem die Position und Details bei den Wappen (Topf- statt Stech- u. Bügelhelme); Medaillon (C) ist im Entwurf offengelassen (das Wappen wurde laut Vertrag Pkt. 12 erst später nachgeliefert: ZA Nr. 168 / S. 214f.: 27. Apr. 1900).

Die Wappen konnten anhand des Wappenbuches von Siebmacher wie folgt indentifiziert werden:

- (A) v. Wintzingerode-Bodenstein
- (B) v. Linsingen
- (C) v. Hanstein
- (a) v. Bodungen
- (d) v. Keudell

Die bei Gümbel S. 39 in der Aufzählung der Stifternamen genannte Familie "Wintzingerode-Knorr" ist nicht mit einem Wappen vertreten, könnte aber möglicherweise durch das Wappen von Wintzingerode-Bodenstein mitrepräsentiert sein (?).

Der Entwurf ist Bestand der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist erwähnt im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979), S. 200, Nr. 84.

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (vgl. z.B. Abb. 179).

Gümbel, 1904, S. 39 (Stifternamen) u. S. 40.

J. Siebmacher, Die Wappen des preußischen Adels. Bde. 14 u. 15. Neustadt a.d. Aisch, 1973 u. 1981 (Nachdruck).

Dellwing, 1979, S. 24.

Böcher, 1987, S. 28f.

Beck, 1992, Abb. S. 10 (N.B. Druckfehler: Wappen ist nicht "Zwickau", sondern "Wappen v. Wintzingerode-Bodenstein" Medaillon (A) aus Nr. 13).





## **Nr. 14: Die Steinigung des Stephanus**

Erdgeschoß, Südwesten.

Maße: H 3,50 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Hofglasmalerei C.L. Türcke, Zittau; bezeichnet in (d), rechts unten: "*C.L. Türcke, K.S. Hofglasmaler. Zittau i/S.*".

Stifter: Frll. M. v. Zelewski-Ballenstedt; Name eingerahmt in (a), links unten: "*Gestiftet von Marie von Zelewski a. Barlomin (Westpreussen)*".

**Bezug:** Neutestamentlich.

Die Geschichte der *Steinigung des Stephanus* (Apg. 7, 54-60) gilt als Beleg für die Hoffnung (Vgl. 1. Kor. 13, 13). *Die Steinigung des Stephanus* steht in Beziehung zu dem gegenüberliegenden Fenster, dem *Sterbebett einer Christin* (Nr. 1): Ebenso wie die sterbende Christin, entschläft Stephanus in der Hoffnung der Auferstehung. (Siehe hierzu Beschreibung von Nr. 1).

**Beschreibung:** Der Handlungsschwerpunkt der Steinigung ist auf die beiden mittleren Scheiben (b u. c) verteilt. Im Hintergrund der Szene sind Teile der Stadtbefestigung Jerusalems mit Türmen und Zinnen zu erkennen. Auf dem Gelände davor – der Stätte der Steinigung – sind die Figuren in vier dicht aufeinanderfolgenden Standebenen angeordnet. Ganz vorne (in c) ist Stephanus hingegen: Zu seinen Füßen liegen die Steine, die ihn bereits getroffen haben – daher rühren auch die Blutstropfen auf seiner rechten Schläfe. Als er noch stehen konnte, hatte er gebetet: "*Herr Jesu, nimm meinen Geist auf!*" (Apg. 7, 59) – dies verweist auf die Inschrift oben in Medaillon (A). Aber jetzt schwinden seine Kräfte: Sein rechtes Bein ist noch aufgestützt, sein Körper neigt sich leicht zur Seite, sein Kopf nach hinten. Er breitet seine Arme aus und richtet seinen Kopf nach oben: Es ist dies der Augenblick, wo er ausruft "*Herr, behalte ihnen diese Sünde nicht!*" (Apg. 7, 60). Gleich nach diesem Ausspruch wird er sterben, denn schon holt hinter ihm ein wild entschlossen

blickender, bärtiger Mann zum tödlichen Wurf aus. Dieser hält den Steinbrocken mit beiden Händen über seinem Kopf. Sein blaßrotes Obergewand hat er über die Schulter geworfen, sein Oberkörper ist entblößt. Zwei weitere bärtige Steiniger holen ebenfalls zu Wurfen aus (in b). Sie stehen in Schrittstellung: Der Vordere, mit den gewickelten braunen Beinkleidern und dem gelben Obergewand, hat seine Rechte nach hinten zum Wurf ausgestreckt, in der angewinkelten Linken hält er bereits einen kleineren Stein für den nächsten Wurf. Der andere Mann hinter ihm hält den Stein mit beiden Händen seitlich nach hinten empor; sein gedrehter Stand deutet die sogleich folgende Wurfbewegung an. Er trägt ein rotes Gewand, welches mit einem cremeweißen Fransenschal gegürtet ist. Links daneben, am äußeren Rand der Scheibe (in a), bückt sich ein vierter bärtiger Mann zu einem Steinhaufen. Mit seinem linken Arm hält er Steine an seine Brust gedrückt, während er mit seiner Rechten in den Haufen nach einem weiteren Stein greift. Hinter ihm schreitet ein jüngerer Mann in einem leuchtend roten Gewand herbei, einen großen Stein vor sich haltend. Auffallend ist die grimmige Gesichtsmimik aller Steiniger, die deutlicher Ausdruck ihres bösen, niederträchtigen Charakters ist.

Ein Mann, der seine Hände zum Gebet gefaltet hat, und eine Frau mit geneigtem Kopf, wenden sich bekümmert vom Geschehen ab und schreiten nach links davon. Am Rande beobachten zwei Männer die Szene (in d). Sie tragen im Gegensatz zu den Steinigern "aufwendigere" Gewänder, ihre Blicke sind nachdenklich. Der Jüngere von beiden hält einen am Boden liegenden Mantel in seiner linken Hand: Es handelt sich vermutlich um Saulus (dem späteren Paulus; vgl. auch Fenster Nr. 19) zu dessen Füßen die Zeugen ihre Kleider ablegten. Der ältere Mann wird wohl Gamaliel sein.

Ein schmaler, gemalter Architekturrahmen ist dem Dargestellten vorgeblendet (wie in Fenster Nr. 1 gegenüber).

Ähnlich wie die spannungsgeladene Dynamik der Szene, erscheint auch die Farbgebung "rhythmisch bewegt". Im Vordergrund wechselt von Scheibe zu Scheibe eine Pastellfarbe mit einer reinen Farbe bei den Gewändern ab (Cremeweiß und Gelb). Bei den Gewändern der hinteren Figuren geht die Farbgebung über Rot nach hellem Pastellrot, wobei das Blau und Cremeweiß der Gewänder des abgehenden Paares (a) und des bärtigen Mannes am rechten Rand (d) jeweils einen farbkompositorischen Ausgleich setzen. Das Blau des Himmels, von dem nur wenig zu sehen ist, wird von oben nach unten heller. Die sehr kleinteilig gestaltete Bodenfläche mit diversem Pflanzenbewuchs ist in viele Braun- und Grüntöne aufgeteilt.

Medaillon (A): In der Mitte, auf dunkelblauem Grund, serpentinenförmig entrolltes, ornamentverziertes Spruchband mit der Inschrift: *"Ich habe Lust abzuschneiden u. daheim zu sein bei dem Herrn."* (Phil. 1, 23). Umgeben von einem Vierpaß, dem ein Quadrat eingeschrieben ist. Außen kreisrunde Zierleisten, Ornament aus Blattranke mit Trauben.

Medaillon (B) und (C): In der Mitte Fünfpfaß mit Blüten- und Blattornament ausgefüllt. Außen runde Zierleiste, abwechselnd aus einer Blume und einem Blatt.

Vorlage: Die Darstellung der Steinigung des Stephanus erscheint inspiriert von der Bilderbibel Schnorrs. Die dortige Abb. 228 zeigt den Steiniger mit erhobenen Händen über dem Kopf, ähnlich dem in (c); verwandt ist auch die Stadtarchitektur im Hintergrund. Die Figur des hinsinkenden Stephanus mit den flehend erhobenen Armen hatte möglicherweise in einem Fresko in der Apsis des Südquerhauses des Speyerer Domes (Entwurf von Johann Schraudolph, *"Die Steinigung und die Vision des Heiligen Stephanus"*, 1850) ein Vorbild. (Vgl. Textteil, Bd. 1, Kap. 2.1 mit Anm. 109 und Kap. 6.1.2 ).

**Anmerkungen:** Bei den Gesichtern der Frau und des Mannes in (a) handelt es sich um Porträts: *"Die beiden betrübt links abgehenden Christen haben die Züge der Eltern der Stifterin"* (Gümbel, 1904, S. 40; ebd. sind die Medailloninschriften von Fenster Nr. 1 und Nr. 14 vertauscht).

Die Köpfe mußten hierfür in genau der gleichen Stellung fotografiert werden, wie es der Entwurf vorgab (ZA Nr. 170 / S. 260, 261: 2. Jan. 1902). Ende Februar 1902 wurde das Fenster zum Einbau nach Speyer verschickt (zusammen mit Nr. 1, 3, 12; ZA Nr. 170 / S. 262: 28. Febr. 1902).

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (vgl. Abb. 228).

Gümbel, 1904, S. 40 u. S. 56 (Stiffterverz.).

Dellwing, 1979, S. 24.

Zink, 1986, S. 67, Abb. 22: Karton *"Steinigung des Hl. Stephanus"* von Schraudolph für den Speyerer Dom.

Böcher, 1987, S. 28ff.



## **Nr. 15: Herzog Ludwig II. von Pfalz-Zweibrücken und Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz**

Turmhalle, Westseite.

Maße: H 10 m; B ca. 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Mayersche Königliche Hofkunstanstalt für Glasmalerei, München.

Stifter: Frau Witwe L. Wolf, Wachenheim (sie stiftete auch Nr. 17).

**Bezug:** Reformationsgeschichtlich.

Das ikonographische Programm der Gedächtnishalle ist die sowohl plastische als auch bildliche Darstellung der weltlichen Förderer der Reformation, mit der Statue Luthers im Zentrum. Das Fenster über dem mittleren Eingangsportal der Gedächtnishalle zeigt die Szene der *Verbrennung der päpstlichen Bannandrohungsbulle durch Luther* (Nr. 16). Es wird flankiert von jeweils einem Fenster mit je zwei Bildnissen weltlicher Reformationsförderer (Nr. 15 u. 17). Auf den leeren Wandfeldern gegenüber den drei Fenstern war eine weitere szenische Darstellung geplant, welche die Übergabe der Protestationsurkunde an König Ferdinand zeigen sollte. Das Fresko bzw. Glasmosaik wurde dann aber wegen fehlender finanzieller Mittel später nicht mehr ausgeführt. Das in der Gedächtnishalle aufgegriffene Thema der Vergegenwärtigung der Reformationsgeschichte und ihrer ehrenden Erinnerung, wird im Kircheninnern durch die Fenster mit reformationsgeschichtlichem Inhalt fortgeführt. Die chronologische Reihenfolge der historischen Ereignisse spielt dabei im Prinzip keine Rolle, vielmehr scheint ihre Einbettung in die biblische Szenerie wichtig, so daß sich auch hier wieder ein beziehungsreiches Geflecht innerhalb des gesamten Programmkontexts ergibt. (Siehe weiter unten Anmerkungen).

**Beschreibung:** Auf den beiden mittleren Fensterbahnen (3/4 b u. c) sind links, in Frontalansicht mit nach rechts gewendetem Kopf, Herzog Ludwig II. von Pfalz-Zweibrücken (1502-1532) und rechts, in leichter Schrägstellung mit nach links gewendetem Kopf, Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz (1502-1559) dargestellt. Sie stehen beide – wie Nischen- oder Gewändefiguren – auf einer Art kleinem Bühnenpodium unter jeweils einem hochgotischen Tabernakel, der mit seiner phantasie reich gestalteten architektonischen Maßwerkbekrönung aus zierlichen

Wimpergen, Krabben, Kreuzblumen, Strebewerk und zerbrechlich wirkenden Fialen bis in die oberen Spitzen der Lanzettbahnen hineinragt.

Beide Gestalten sind in aufwendige Kostüme der Zeit gekleidet: Ludwig II. in einem roten Rock über dem goldfarbenen Harnisch, Ottheinrich in einem kurzen roten Mantel über einem grünen Gewand mit blauen Pluderhosen. Beide tragen als Kopfbedeckung die für die Renaissance-Mode typischen Barette mit Federn. In der Linken halten sie jeweils ein Schwert, in der Rechten den Marschallstab. Der Hintergrund der "Tabernakel-Nische" besteht aus einer Wandzone mit Grisaille-Malerei, die oben und unten mit einer Bordüre verziert ist und die in Schulterhöhe der Figuren endet. Darüber folgt ein roter Damastgrund. Auf der Maßwerkkonsole, auf der die Figuren stehen, sind vorne Beschriftungen mit den Namen der Porträtierten angebracht: links "*Ludwig II. v. Zweibrücken*", rechts "*Otto. Heinrich.*".

In der Mitte der beiden äußeren Fensterbahnen (3/4 a u. d) sind jeweils die zugehörigen Wappen der Dargestellten zu sehen. Auffallend ist ihre reiche Ausgestaltung mit vegetabil gefransten Helmdecken, Bügelhelmen und je einem Kleinod aus Krone, Löwe und blauweiß gerauteten Hörnern.

Der bildlichen Darstellung ist ein großflächiger, dekorativer Grisaille-Teppichgrund hinterlegt, dessen Rapport ein Muster aus herzförmig geschwungenen, stilisierten Blütenblättern zeigt. Die Binnenzeichnung der einzelnen Blätter besteht aus einem Weinrankenmuster mit Trauben. Die Blattmitten bzw. Kelche sind durch kleine Farbakzente belebt. Die Scheiben des Grisaille-Teppichgrunds sind in hellem Blau-Grün leicht eingetönt.

Fünfpfaß (A):

Üppige florale und vegetabile Ornamentik in leuchtenden Farben (Gelb, Rot, Grün, Violett, Blau). Blütenknospen und Blattkränze artenreich variiert und phantasievoll verschlungen.

Vierblatt (B)und (C):

Einfachere Variante von (A). Diverse Blattmuster schmücken auch die Zwickelscheiben.

**Anmerkungen:**

Das Fenster spielt – ebenso wie Nr. 17 – insbesondere im Hinblick auf die Vergegenwärtigung der regionalen Reformationsgeschichte eine Rolle. Die frühe Durchführung der Reformation in Zweibrücken ist vor allem Herzog Ludwig II. zu verdanken. Er hatte als junger Mann am *Wormser Reichstag von 1521* teilgenommen und wurde von da an zu einem regen Befürworter und Unterstützer der lutherischen Lehre und seiner Verkünder. Er nahm den Reformator Johannes Schwebel, der bereits 1521 in seiner Vaterstadt Pforzheim nach lutherischem Vorbild gepredigt hatte, in Zweibrücken auf. Schwebel verfaßte 1533 im Auftrag von Pfalzgraf Ruprecht eine Kirchenordnung für Pfalz-Zweibrücken. Aufgrund der Hilfe Ludwigs II. konnte 1529 das *"Marburger Religionsgespräch"* zustande kommen. Der Ludwig II. von Pfalz-Zweibrücken direkt gegenüber dargestellte Franz von Sickingen (Nr. 17c) stand in gutem Kontakt zu demselben. Neben der unmittelbaren Verbindung der Fenster der Gedächtnishalle untereinander, ist somit auch eine übergreifende geschichtliche Verknüpfung zu den vier Reformationsfenstern im Querhaus gegeben, speziell zum *Wormser Reichstag-Fenster* (Nr. 6) und – wie oben bereits erwähnt – zu allen weiteren Fenstern mit reformationsgeschichtlichem Inhalt.

Kurfürst Ottheinrich stand mit Philipp Melanchthon (siehe auch Nr. 9, 22, 25) in engem Kontakt und wurde durch ihn für die Reformation gewonnen. Er sorgte dafür, daß die unter seinem Vorgänger begonnene Reformation in Heidelberg und in der Kurpfalz fortgesetzt wurde. Eine lutherische Kirchenordnung wurde – wie schon zuvor in Pfalz-Neuburg geschehen – in der Kurpfalz 1556, nach der Verleihung der Kurwürde an Ottheinrich, eingeführt. Die Kirchenordnung verfaßte – wie in Neuburg – der ehemalige Speyerer Augustinerprior Michael Diller.

Die Art der Gestaltung des gemalten Maßwerks, die auch bei den Großfenstern im Kircheninnern in überaus reichen Variationen anzutreffen ist, kann als Überleitung zum realen, steinernen Maßwerk gesehen werden; sie stellt gewissermaßen eine schmückende *"Ergänzung"* dar (s. auch Dellwing, 1979, S. 16).

Zur Planungsgeschichte der Fenster der Gedächtnishalle und zum Schriftwechsel siehe die Anmerkungen zu Fenster Nr. 16 u.17.

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 37f. u. S. 56 (Stiffterverz.).

Dellwing, 1979, S. 16.

Böcher, 1987, S. 26.

K. Moersch, Geschichte der Pfalz. Landau 1987 (zu Ludwig II. und Ottheinrich: S. 271-281).



Nr. 15

Herzog Ludwig II. von Pfalz-Zweibrücken und Kurfürst  
Ottheinrich von der Pfalz

## **Nr. 16: Luther verbrennt die Bannbulle (1520)**

Turmhalle, Nordwestseite (über dem mittleren Portal).

Maße: H 10 m; B ca. 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Mayersche Königliche Hofkunstanstalt für Glasmalerei, München.

Stifter: Familie Haid, Speyer.

**Bezug:** Reformationsgeschichtlich.

Der im Jahr 1518 unterbrochene Prozeß gegen Luther wurde nach der Leipziger Disputation, die vom 4. bis 15. Juli 1519 zwischen Andreas Karlstadt, Luther und seinem Hauptgegner Johannes Eck stattfand, wieder aufgenommen.

Papst Leo X. erließ am 15. Juni 1520 die Bannandrohungsbulle "*Exsurge Domine*", in der er Luther wegen Ketzerei anklagte. Luther verweigerte energisch seinen Widerruf und beharrte auf seiner Glaubensüberzeugung. Schließlich zog er mit seinen Studenten und Angehörigen der Universität am 10. Dezember 1520 vor das Elstertor in Wittenberg und verbrannte – als Gegenreaktion auf die vorausgegangene Verbrennung seiner Schriften – eine Reihe von Büchern seiner Gegner, Bände des "*Corpus iuris canonici*" (Kanonisches Kirchenrecht) und zuletzt die Bannandrohungsbulle. Mit dieser öffentlichen "*Verbrennungs-Demonstration*" war der endgültige Bruch mit der römischen Kirche besiegelt.

Der *Thesen-Anschlag* gegen den Mißbrauch des Ablasshandels *an die Tür der Schloßkirche zu Wittenberg von 1517* geht der hier dargestellten Aktion – sozusagen als "ursächlicher Auslöser" – voraus und wird auf Fenster Nr. 34 gezeigt.

Das nachfolgende Geschehen, der *Wormser Reichstag von 1521*, ist auf Fenster Nr. 6 thematisiert, dort allerdings in nicht szenisch angelegter Darstellung.

**Beschreibung:** In einer figurenreichen Szene, die sich über die gesamte Fensterbreite ausdehnt, ist der wohl spannendste Moment des "Verbrennungs-Rituals", die unmittelbar bevorstehende Überantwortung der Bannbulle in die Flammen, dargestellt.

Die szenische Darbietung der nah an den Vordergrund herangerückten Figuren überfängt eine reiche, hochgotische Maßwerkarchitektur, die wie ein in der Mitte hochgezogener "Bühnenvorhang" wirkt. Das "Bühnenhafte" verstärken zusätzlich die dünngliedrigen Stützen

der Wimperge, die rechts und links (3/4 a u. d) die Bildszene überschneiden.

Luther, in der dunklen Mönchskutte der Augustiner, steht neben dem Scheiterhaufen, auf dem schon die gegnerischen Schriften in hellen Flammen lodern. Er steht nach links gewendet und ist gerade im Begriff, die päpstliche Bannandrohungsbulle ins Feuer zu werfen; seine Rechte hält er dabei nach oben ausgestreckt. Sein "gläubig entrückter" Blick, der nach göttlichem Beistand zu suchen scheint, ist in die Ferne gerichtet.

Folgenden Ausspruch soll Luther dann getan haben: *"Weil du gottlos Buch den Heiligen des Herrn betrübet oder geschändet hast, so betrübe und verzehre dich das ewige Feuer!"* Links neben dem Scheiterhaufen kniet ein Mann (vielleicht Magister Johannes Agricola?), der zu Luther aufblickt; in der Rechten hält er ein Buch, das er dem Feuer überantwortet, mit der Linken deutet er aus dem Fenster heraus. Eine Zuschauerschar drängt sich im Halbkreis hinter dem Scheiterhaufen.

Am linken äußeren Rand (3/4 a) sind zwei weitere Mönche zu sehen: Der Vordere hält ein Buch unter dem Arm und blickt eher skeptisch auf die Verbrennungsszene. Daneben folgt eine Gruppe vornehm gekleideter Herren. Ihre Gebärden deuten an, daß sie sich in angeregter Diskussion über das Geschehen befinden.

Weitere Schaulustige, die alle die Aktion sehr aufmerksam verfolgen, sind zu erkennen. Rechts (in 3/4 d) führt ein Mann – in auffälligem roten Kostüm – zwei Kinder, die Holzscheite für das Feuer tragen, heran.

Im Hintergrund erkennt man links Teile der Stadtbefestigung, die Doppeltürme der Wittenberger Kirche, in der Mitte die städtische Dächerlandschaft und rechts eine grüne Baum- und Strauchsilhouette, aus der der Stamm eines größeren Baumes herausragt; seine breite Krone entfaltet sich zum Teil hinter dem aufgehenden Maßwerk, wodurch der räumliche Eindruck verstärkt wird.

Fünfpaß (A): In der Mitte Medaillon mit dem markanten Porträt von Ludwig Gümbel (1842-1911), das nach einer fotografischen Vorlage angefertigt wurde. Auf dem roten Damasthintergrund befinden sich die Initialen "L" und "G". Gümbel galt während der Zeit seiner Tätigkeit für den Bauausschuß der Gedächtniskirche (1885-1904) als die treibende Kraft für die Errichtung des Bauwerks. Er führte auch den Schriftverkehr mit den Glasmalereianstalten, Künstlern und Stiftern. In seiner Hand liefen gewissermaßen die Fäden zusammen, und er achtete sehr genau auf die Durchsetzung der Interessen des Bauausschusses. Die Weihefestschrift des Jahres 1904 stammt aus seiner Feder. Zur dankbaren Erinnerung wurde er an dieser ehrenvollen Stelle verewigt. Das Medaillon ist umgeben von einem stilisierten Blattornament in Grisaille-Malerei; farbige Akzente setzen Gelb, Blau, Rot.

Vierblatt (B)  
und (C):

Stilisiertes Blattornament in Grisaille-Malerei. In der Mitte Blüten-Blattornament in Rot und Gelb.

Der Künstler, der zu diesem Fenster den Entwurf geliefert hat, arbeitete nicht ohne Vorbilder. Hohen Bekanntheitsgrad und eine weite Verbreitung genossen damals die Illustrationen über das Leben Luthers von Gustav König (1808-1869), die 1851 erstmals in Buchform erschienen und danach mehrfach neu aufgelegt worden sind. So scheinen die beiden Mönche links außen sowie die Anordnung der Stadtmauer dahinter und die beiden Kirchtürme dem Blatt "*Luther verbrennt die päpstliche Bannbulle. 1520*" von Gustav König entlehnt. Auf diesem Bild ist auch die vor dem Scheiterhaufen kniende Figur im Vordergrund vorhanden.

Verwertet wurden offensichtlich auch damals ebenso bekannte Gemälde und Blätter von Carl Friedrich Lessing (1808-1880). Sein Gemälde von 1853 "*Verbrennung der Bannbulle*" wurde von Theodor Janssen (1816-1894) in einem Kupferstich 1861 reproduziert. Ähnlich aufgefaßt sind hier die im Halbkreis um das

Feuer versammelten Zuschauer, die kniende Figur im Vordergrund, die Doppelturmfassade im Hintergrund, aber vor allem die Gestalt Luthers und die Zweige herbeischaffenden Kinder.

**Anmerkungen:** Bei den Kindern (in 3, 4 d) handelt es sich übrigens um Porträts von Kindern der Stifterfamilie (Gümbel, 1904, S. 37).

Der überlieferte Schriftwechsel zu den Fenstern der Gedächtnishalle ist leider nicht ergiebig und aussagekräftig. Das Fenster wurde am 3. April 1902 bei der Fa. Mayer in München ausgestellt und laut deren Mitteilung "(...) von vielen hiesigen Interessenten besichtigt ... wie auch äußerst lobend beurtheilt ...". Entsprechende Berichte in der Presse versprach man Gümbel zuzusenden (ZA Nr. 170 / S. 259: 3. Apr. 1902).

Fotografien lassen sich aufgrund eines fehlenden gegenüberliegenden Laufgangs nur sehr schwer anfertigen. Außerdem ist für den Betrachter das untere Fensterdrittel, wegen des ungünstigen Blickwinkels von unten, uneinsehbar; es ließ sich daher auch nicht überprüfen, ob die Fa. Mayer das Fenster bezeichnet hat, oder ob die Stifter eventuell inschriftlich erwähnt sind.

Ansonsten siehe auch Nr. 15 u. Nr. 17 mit Anmerkungen.

(Zur Vorbildhaftigkeit der "Luther-Illustrationen" von Gustav König vgl. auch Nr. 34).

**Literatur:** Gümbel, 1904, S. 37f. u. S. 56 (Stiferverz.).

Dellwing, 1979, S. 16.

Helmar Junghans (Hrsg.), Die Reformation in Augenzeugenberichten. München 1980 (zur Verbrennung der Bannbulle: S. 95f.).

Katalog "Luthers Leben in Illustrationen des 18. u. 19. Jhs." (1983); zu Gustav König: S. 176ff., S. 196 Abb. 62.19.1.; zu Carl Friedrich Lessing: S. 236f., S. 237 Abb. 65.2.

Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst" (1983); zu Theodor Hanssen: S. 510, Abb. 386.

Katrin Hopstock. Karl Ludwig Gümbel, in: Speyer. Vierteljahresheft des Verkehrsvereins. Herbst 1984, S. 19 (Kurzbiographie).

Böcher, 1987, S. 26.



## **Nr. 17: Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen und Franz von Sickingen**

Turmhalle, Nordseite.

Maße: H 10 m; B ca. 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Mayersche Königliche Hofkunstanstalt für Glasmalerei, München.

Stifter: Frau Witwe L. Wolf, Wachenheim (sie stiftete auch Nr. 15).

**Bezug:** Reformationsgeschichtlich.  
(siehe hierzu Ausführungen zu Nr. 15)

**Beschreibung:** Das Fenster präsentiert sich in gleicher Gestaltungsweise wie Nr. 15. Auf den beiden mittleren Fensterbahnen (3, 4 b u. c), sind links Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (reg. 1486-1525) und rechts der Reichsritter Franz von Sickingen (1481-1523) dargestellt. Friedrich der Weise – wie sein Gegenüber Ottheinrich in prachtvoller Renaissancekleidung – hält in seiner rechten Hand Handschuhe, seine Linke umfaßt den Griff seines Schwertes. Links neben ihm in (3 / 4 a) befindet sich in aufwendiger Aufmachung das sächsische Wappen mit der grünen Rautenkrone. Vorn, an der Konsole, steht die Beschriftung "*Friedrich der Weise*".

Franz von Sickingen steht in lockerer Schrittstellung nach links gewendet, sein Gesicht ist im Profil wiedergegeben. Über dem dunkelblauen Harnisch trägt er einen kurzen roten Rock mit einer grünen Bordüre. Seine Rechte hat er auf die Brust gelegt, während er mit der Linken den Griff seines großen, seitlich aufgestützten Schwertes umfaßt. An seinem Waffengurt ist der Griff einer weiteren Waffe zu erkennen. Sein Habitus verdeutlicht ganz den "edlen Kämpfer" (wie sein Gegenüber in Nr. 15b). Die Konsolenbeschriftung (3c) lautet "*Franz v. Sickingen*". Neben ihm (3 / 4 d) ist sein – ebenfalls reich ausgestattetes – Wappen mit den fünf

Kugeln und einem Schwanenrumpf als Helmzier angebracht.

Die Gestaltung des Maßwerks und des Grisaille-Teppichs ist identisch mit Nr. 15. Das gleiche gilt für die Pässe (A, B, C), wobei dort die Farben etwas anders ausfallen (hier vorwiegend Gelb, Rot, Violett, Grün).

**Anmerkungen:** Friedrich der Weise war nicht nur der Landesherr Luthers sondern auch dessen Schutzherr und Förderer der Reformation. Er war Gründer der Wittenberger Universität (1502) und galt unter den Kurfürsten als führende Persönlichkeit.

Das bekannte Kupferstichporträt von Dürer bzw. die Porträts von Cranach d.Ä. und seiner Werkstatt dürften als Vorlage gedient haben.

Franz von Sickingen gilt innerhalb der Geschichte des deutschen Reiches und insbesondere in der pfälzischen Geschichte als eine bedeutende Persönlichkeit.

Als Anführer der deutschen Reichsritter und Freund Ulrich von Huttens (1488-1523) hatte er sich den Ideen der Lutherschen Lehre angenähert. Bekannt sind seine zahlreichen Fehden und kriegerischen Auseinandersetzungen; der Ritteraufstand gegen den Trierer Erzbischof (1522-23) endete mit dem Tod Sickingens auf der Burg Landstuhl. Sickingen bezeichnete diese "Aktion" als *"Heerzug für Christi Ehre gegen die Feinde der evangelischen Wahrheit"*. Franz von Sickingen machte sich auch als Beschützer und Asylgewährer von Reformatoren einen Namen: Luther bot er – in Anbetracht der bedrohlichen Lage des Wormser Reichstags 1521 – Asyl auf der Ebernburg an (Luther lehnte jedoch dankend ab und zog bekanntlich ein persönliches Erscheinen in Worms vor). Anderen namhaften Reformatoren gab er Asyl: z.B. Martin Butzer, Johannes Schwebel (vgl. Anm. zu Nr. 15), Johannes Ökolampad, der auf der Ebernburg als Kaplan 1522 lutherisch predigte.

Franz von Sickingen und Ulrich von Hutten sind in einem der Vierpässe der *"Märtyrer-Rose"* (Nr. 22, V) als Doppelbildnis dargestellt.

Friedrich der Weise erscheint dort ebenfalls (Nr. 22, II). (Seine Darstellung war ursprünglich für Fenster Nr. 6, wie der zugehörige Entwurf zeigt, vorgesehen; s. Anm. ebd.).

Somit werden wiederum Bezüge von der Gedächtnishalle zum Kircheninnenraum geschaffen.

Für die Konzeption der Speyerer Gedächtnishalle gab das Wormser Lutherdenkmal (1868) den Anstoß (vgl. Gümbel, 1904, S. 10f., S. 14).

Als im Mai 1900 eine Stiftung in Höhe von 20.000,-- Mark für Altar und Glasfenster von Frau Wolf aus Wachenheim erfolgten (ZA Nr. 168 / S. 122f.: 28. Mai 1900) wurde – ohne eine weitere Konkurrenz vorzunehmen – der Auftrag an die Mayersche Glasmalereianstalt vergeben (ZA Nr. 170 / S. 191: 17. Juli 1900). Bezüglich der Preisforderung erwies sich die Firma als unnachgiebig: Für das Mittelfenster (Nr. 16) verlangte (und bekam) sie 6.000,-- Mark, für die seitlichen Fenster (Nr. 15, Nr. 17) jeweils 3.500,-- Mark (ZA Nr. 170 / S. 188-190: 13. Juli 1900). (Der Kirchenbauauschuß zahlte normalerweise für ein Großfenster 3.000,-- Mark, die "Kaiser"- Chorfenster davon ausgenommen; siehe hierzu Textteil, Bd. 1, Kap. 3.1.2.).

Die drei Fenster standen im April 1902 zur Auslieferung bereit (ZA Nr. 170 / S. 257f.: 1. Apr. 1902).

Ansonsten siehe auch Nr. 15 u. Nr. 16 mit Anmerkungen.

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 37f. u. S. 56 (Stiffterverz.).

Dellwing, 1979, S. 16.

Böcher, 1987, S. 26.

K. Moersch, Geschichte der Pfalz. Landau 1987 (zu Franz von Sickingen: S. 247-259).



Nr. 17

Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen und Franz von Sickingen

## **Nr. 18: Berufung des Propheten Jesaja**

Emporengeschoß, Nordosten.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Ausführung von Gustav van Treeck, München; bez. unten in (1d): "*Gust. van Treeck München 190(1?)*" (Jahreszahl ist leicht überkittet).

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton von Gustav van Treeck (?); (wahrscheinlich unter Mitberücksichtigung einer Skizze von Türcke; s.u. Anm.). Der Entwurf ist nicht bezeichnet; Maße: 113,5 cm x 44 cm; Datierung: 1901 (s. Schriftwechsel; Anm.).

Stifter: Familie König-Stempel, Frankfurt a. M. u. Speyer; bez. unten in (1b, c): "*Zum Andenken an Consistorialrat Koenig gestiftet von den Familien Stempel-Koenig in Speyer und Koenig in Frankfurt a/M. Anno 1901.*".

**Bezug:** Alttestamentlich (Jes. 6, 1-8).

Der "*Berufung des Jesaja*" ist auf der südwestlichen Emporeenseite die ebenfalls alttestamentliche "*Gesetzgebung des Mose auf dem Berg Sinai*" (Nr. 36) gegenübergestellt.

Der Emporen-Zyklus des Langhauses besteht aus 6 Großfenstern, die so angeordnet sind, daß jeweils zwei alttestamentliche (Nr. 18 / Nr. 36), zwei neutestamentliche (Nr. 19 / Nr. 35) und zwei reformationsgeschichtliche (Nr. 20 / Nr. 34) Szenen einander gegenüberstehen.

Auf der südwestlichen Emporeenseite sind drei "*Gesetzgebungen*" (Gümbel, 1904, S. 40f.), durch die "*den Menschen Leitlinien des christlichen Lebens verkündet wurden*" (Dellwing, 1979, S. 24) dargestellt (Nr. 36, Nr. 35, Nr. 34).

Auf der nordöstlichen Emporeenseite werden drei "*Berufungen*" (Gümbel, 1904, S. 40f.) in Entsprechung des gegenüber Dargestellten gezeigt, "*da Gottes Wort in die Nachfolge ruft*" (Böcher, 1987, S. 29) (Nr. 18, Nr. 19, Nr. 20).

Der Zyklus beginnt mit Fenster Nr. 36, der "*Gesetzgebung des Mose*" (AT) und leitet hinüber zu Nr. 18, der "*Berufung Jesajas*" (AT). Dann folgt in der Mitte Nr. 35, "*Die Bergpredigt*" (NT) und gegenüber Nr. 19, die "*Berufung des Paulus*" (NT). Während auf der einen Seite die "*Voraussetzungen*" gezeigt werden, sind gegenüber jeweils die "*Erfüllungen*" dargestellt. Das gilt auch für die Reihenfolge: Was im Alten Testament vorgebildet ist, erfüllt sich im Neuen Testament.

Am Ende der Reihe stehen "*Luthers Thesenanschlag*" (Nr. 34) und "*Calvins Berufung durch Farel*" (Nr. 20). Die beiden reformationsgeschichtlichen Ereignisse werden somit gewissermaßen als "irdische Erfüllung" dessen geschildert, was über das Neue Testament zurück zum Alten Testament vorgebildet wird. Luther und Calvin bilden

die Überleitung zum Zyklus "Leben und Leiden Jesu" in den Fenstern an den Schmalseiten des Querhauses (Nr. 31, Nr. 8; Nr. 11, Nr. 33; Nr. 21, Nr. 4; Nr. 23, Nr. 7) und zu weiteren reformationsgeschichtlichen Ereignissen bzw. Personen an den Breitseiten des Querhauses (Nr. 6, Nr. 5, Nr. 9, Nr. 10; Nr. 22 u. Nr. 32).

Theologische Bezüge bestehen auch zwischen den Großfenstern der Emporen und den Kleinfenstern des Erdgeschoßes des Langhauses. Oben befindet sich quasi der "Überbau" oder die "Basis", darunter die "Nachfolge" oder "Erfüllung", kurz: oben *"die biblischen und kirchengeschichtlichen Voraussetzungen für den Wandel des – evangelischen – Christen, der sich"* (unten) *"in Hoffnung, Glaube und Liebe äußern soll."* (Böcher, 1987, S. 29).

**Beschreibung:** Jesaja, der erste der vier großen Propheten des Alten Testaments (vgl. auch die Prophetendarstellungen auf der Rose Nr. 32) weissagte die Geburt, das Leiden und den Sieg des Kindes Immanuel, die auf Maria und Jesus bezogen wurden (Hinweis auf "Lebens- und Leidenszyklus Jesu" im Querhaus; vgl. Jes. 9, 6; 53, 5 u. 12).

Jesaja ist rechts im Vordergrund hingekniet (2/3 c, d), umgeben von einer zweistufigen Estrade auf der links der Altar steht (2/3 a). Der bärtige Prophet trägt ein langes, leuchtend rotes Gewand. In der Rechten hält er eine Schreibfeder, in der Linken eine Tafel. Vor ihm liegen Bücher und Schriftrollen auf einem reich gemusterten Teppich ausgebreitet, die ihn als Verfasser des nach ihm benannten alttestamentlichen Buches ausweisen.

Von links schwebt ein Engel heran (2/3 b, c), der die Rechte zum Segensgestus erhoben hat und damit gleichsam auf die Inschrift oben im Sechspaß (A) zu deuten scheint; in der linken Hand hält er eine Zange mit einer glühenden Kohle, die er vom Altar genommen hat, direkt vor Jesajas Mund. Dem Bibelwort gemäß sprach der Engel: *"Siehe, hiermit sind deine Lippen gerührt, daß deine Missetat von dir genommen werde und deine Sünde versöhnt sei."* (Jes. 6, 6-7).

Nicht bildlich dargestellt ist die vorausgegangene Vision Jesajas, in der er den *"Herrn thronend und mit*

*Seraphim über ihm stehend"* sah (Jes. 6, 1-2), jedoch wird im beigegebenen Text auf dem Spruchband im Sockel (1 b-c) darauf hingewiesen, was die Seraphim einander zuriefen: *Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth; alle Lande sind seiner Ehre voll. Jes. 6.3."*

Hinter dem Engel halten zwei weitere Engel, die auf einem schmalen Wolkenschleier schweben, ein großes rotes Tuch gespannt. Sie deuten an, daß hier die "himmlische Sphäre" beginnt (3/4 a-c). Darüber erscheinen in der Mitte in den goldgelb leuchtenden Strahlen einer Gloriole vier Seraphine (4 b, c; die geflügelten Engelsköpfe sind Porträts, s.u. Anm.), die von einem großen Bogen mit Wimperg überfangen werden (4/5 b, c).

Rechts, auf der obersten Stufe der Estrade, wacht ein Hohepriester – in typischer Tracht mit Brustschild und Priesterhut – über das Geschehen (3/4 d; Porträt, s.u. Anm.). Links vor dem Altar steht ein großer, siebenarmiger goldener Leuchter (jüd.: Menorah; er symbolisiert das alte Testament, 2. Buch Mose 25, 32ff.), auf dem die Kerzen brennen (2/3 a).

Als hinterer Raumabschluß dient ein reich gemusteter Vorhang mit Fransenborte. Dahinter sind rechts und links die Ansätze eines Schirmgewölbes vor einem blauen Damastgrund zu erkennen (4 a u. d).

Im aufsteigenden Maßwerk befindet sich hinter dem großen mittleren Wimperg eine Fenstergalerie (5 b, c). Oben in den Turmspitzen dominiert der Kontrast Blau / Rot in den Hintergründen der Damastteppiche. Dies entspricht der Tradition in der Glasmalerei des 13. und frühen 14. Jahrhunderts (und ist nebenbei bemerkt ein bei den Glasfenstern der Gedächtniskirche oft vorkommender Farbakord). Die aufgehende Maßwerkarchitektur ist insgesamt wie eine "Kirchenfassade" gestaltet. Dies ist wohl auch als Anspielung oder Hinweis auf den Ort (Tempel / Kirche) des unten dargestellten Ereignisses zu verstehen.

Sockel: In den Öffnungen von wimpergüberfangenen Maßwerkarchitekturen sind in der Mitte ein großes Spruchband mit dem bereits zitierten Text aus Jes. 6, 3 und der Stifterinschrift darunter angebracht (1 b-c), die rechts und links von einem Wappen in einem Medailon-Rahmen flankiert werden. Rechts befindet sich das Wappen der Stadt Frankfurt am Main: ein gekrönter, (silber-) weißer Adler auf rotem Grund (1d). Bei dem linken Wappen, (welches nicht näher zu identifizieren war), dürfte es sich evtl. um das Wappen der Stifterfamilie handeln (1a). Beiden Wappen ist ein Eichenblattzweig mit Eicheln unterlegt (Symbol der Unsterblichkeit; die Eiche auch deutsches Nationalsymbol).

Sechspaß (A): Ornament aus stilisierten Blüten und Blättern. Umlaufendes Inschriftband "*Siehe hier bin ich sende mich*" (Jes. 6, 8).  
Farben: Weiß, Blau, Gelb, Rot.

Vierpaß (B) und (C): Ornament aus stilisierten Blüten und Blättern. Die vier unteren Zwickelgläser sind mit jeweils einem Krönchen verziert.

Die Darstellung geht zwar nicht auf das direkte Vorbild aus Schnorrs Bilderbibel zurück (vgl. ebd. Nr. 139) ist aber – insbesondere was den Figuren- und Kostümstil anbelangt – eindeutig davon inspiriert.

Anmerkungen: Bei dem Kopf des Hohepriesters handelt es sich um ein Porträt von Konsistorialrat König. Die vier geflügelten Engelsköpfe (Seraphine) sind Porträts seiner Enkelinnen (Gümbel, 1904, S. 41).

Das ausgeführte Fenster zeigt gegenüber dem Entwurf einige Abänderungen: Anders gestaltet wurden vor allem der Sockelbereich, die aufgehende Maßwerkarchitektur, die Proportionen insgesamt sowie einige Details in Physiognomie und Gestik; reduziert wurde auch die Anzahl der geflügelten Engelsköpfe.

Kontroverse Angaben finden sich in der jüngeren Kirchenführer-Literatur, was die Zuweisung an entwerfende Künstler und ausführende Firmen betrifft und die nachfolgend richtiggestellt werden sollen.

Im Schriftwechsel fällt auf, daß es schon während der Entstehungsphase des Fensters einige "Unklarheiten" gegeben haben muß:

Skizzen wurden zuerst von Glasmaler Türcke gefertigt (ZA Nr. 170 / S. 74-77: 7. Okt. 1899; ZA Nr. 170 / S. 100-103: 24. Nov. 1899; ZA Nr. 170 / S. 200-201: 8 Mai 1900; ZA Nr. 170 / S. 216-217: 1. Juni 1900).

Seine Skizzen (und auch die zu anderen Fenstern) fanden jedoch nicht unbedingt den Beifall des Architekten und des Bauvereins: Türcke spricht von "*schwerwiegender, vernichtender Kritik*" (ZA Nr. 170 / S. 224-225: 22. Juni 1901); zu dieser Zeit muß Türcke außerdem auch in finanziellen Schwierigkeiten gesteckt haben, denn er erwähnt die "*Abtretung seiner Außenstände*" und den "*Leipziger Bankkrach*" (ZA Nr. 170 / S. 226f.: 24. Sept. 1901).

Deshalb wurde wohl auch für das *Jesaja-Fenster* Nr. 18 im September 1901 mit Gustav van Treeck eine Abmachung getroffen, wonach er unter Punkt "5. *Das Jesajafenster für 3.300 M. An Türcke zu zahlen 175.-*" sich verpflichtete (ZA Nr. 170 / S. 277: 11. Sept. 1901). Ob diese Zahlung an Türcke für die Überlassung seines Entwurfes an van Treeck erging, ist nicht mehr eindeutig zu klären, kann jedoch m.M.n. angenommen werden. Nicht mehr nachvollziehbar ist auch, ob an dem Entwurf der Maler Rudolf Yelin beteiligt war (ihn erwähnt Türcke neben dem Historienmaler Josef Lang aus München; ZA Nr. 170 / S. 221-222: 18. Juni 1900). (Siehe hierzu weiter unten in der Literaturangabe Dellwing und Böcher).

Jedenfalls schreibt van Treeck am 13. Febr. 1902, daß er den Figurenkarton zum Jesajasfenster zurückerhalten habe und daß er die gewünschten Änderungen bei der Ausführung berücksichtigen werde: "*Was nun die katholisch gefalteten Hände des einen Engels anbelangt, so ist diese Haltung auch auf der Türck'schen Skizze & ebenso auf meiner Skizze, die ich einreichte, vorhanden gewesen & hat damals keine Beanstandung stattgefunden. Die Architektur des ganzen Fensters ist vollendet und vollständig fertiggestellt.*" (ZA Nr. 170 / S. 265: 13. Febr. 1902). Den Karton des Sockels versprach er auch zu senden, ebenso mit der Ausführung der Figurengruppen zu beginnen, "*damit das Fenster baldigst zum Einsetzen gelangen*" könnte.

Den Entwurf bewahrt die Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979), S. 199, Nr. 76 aufgeführt (die Zuschreibung an Hildebrandt, Berlin ist falsch; die Datierung des Entwurfs dürfte 1901 sein).

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (vgl. Abb. 139).

Gümbel, 1904, S. 41, S. 56 (Stifterverz).

Dellwing, 1979, S. 24; (S. 26 Abb. des Entwurfs, Türcke zugeschrieben: Für die Zuweisung des Entwurfs an Türcke und nicht an van Treeck spricht m.M.n. noch die Tatsache, daß Handschrift und äußere Gestaltung der van Treeckschen Entwürfe im Vergleich zu diesem Entwurf anders aussehen. Die Frage einer eindeutigen Zuweisung wäre allerdings noch zu klären).

Böcher, 1987, S. 29 u. S. 30: Die Behauptung, Glasmaler Beiler in Heidelberg habe das Fenster ausgeführt ist nicht richtig. Die Fertigung des "Kartons" von Maler Yelin ist, wie bereits oben ausgeführt, nicht eindeutig bestimmbar. Yelin selbst macht im erhaltenen Schriftwechsel hierzu auch keine Angaben.



## **Nr. 19: Berufung des Apostels Paulus**

Emporengeschoß, Nordosten.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Karton von Anton Dietrich, Leipzig; Ausführung Kunstwerkstätten für Glasmalerei und Kunstglaserei Richard Schlein, Zittau in Sachsen. Bez. links unten (in 1d): "*ausgef. v. R. Schlein, Zittau i.S.*".

Stifter: Evangelische Gemeinde Zwickau; Hinweis durch Stadtwappen, unternitelt "*Zwickau*" (in 1a).

**Bezug:** Neutestamentlich (Apg. 9, 1-22) und reformationsgeschichtlich (Sockel-Szene 1 b, c).

Das *Paulus-Fenster* ist das mittlere in der Reihe der "*Berufungen*" auf der nordöstlichen Emporeenseite des Langhauses. Gegenüber ist ihm das ebenfalls neutestamentliche *Bergpredigt-Fenster* (Nr. 35) zugeordnet. Bekehrt durch Jesus tritt Saulus – der dadurch zum Paulus wird – in dessen Nachfolge und predigt fortan das, was Jesus verhieß und forderte (s. auch Beschr. Nr. 35). In der Bibel heißt es ferner, daß Saulus "*Wohlgefallen hatte an des Stephanus Tod*" (Apg. 8, 1); es besteht somit eine inhaltliche Beziehung zu Fenster Nr. 14 "*Die Steinigung des Stephanus*" auf der gegenüberliegenden Seite im Erdgeschoß, wo dieser als "*Blutzeuge*" auftrat, indem er die Kleider der Peiniger hütete (s. Beschr. Nr. 14 u. Bezug Nr. 18).

**Beschreibung:** Vor den Befestigungsmauern der Stadt Damaskus ist im Vordergrund Saulus im Moment seiner Bekehrung zu sehen. Offenbar hat sein Pferd gescheut, weil ihn ein plötzliches Himmelslicht umleuchtete. Er ist auf die Erde gestürzt, sein Helm ist ihm dabei vom Kopf gefallen und liegt vor ihm. Mit der Rechten stützt er sich neben seinem Schild auf, seine Linke greift verzweifelt nach oben aus. Seine geschlossenen Augen zeigen, daß er durch den göttlichen Lichtstrahl geblendet ist. Sehr erschrocken sind auch die kriegerischen Gefolgsleute Sauls: Aus Furcht versucht einer, sich hinter einem Felsbrocken zu verstecken (3 c), zwei andere suchen ihr Heil in der Flucht (3 d), während im Vordergrund ein Dritter hinkniet und sich schützend den rechten Arm über den Kopf hält (2/3 d).

Links eilt ein Soldat herbei, um Saulus aufzuhelfen – er bedeckt sich dabei mit seinem Schild, damit er nicht vom Licht getroffen wird. Hinter ihm versucht sein Gefährte, das sich bäumende Pferd zu zügeln (3 a). Der breite Lichtstrahl, der Saul trifft, führt schräg nach rechts oben, wo inmitten einer Wolkengloriole Jesus (als Halbfigur) erscheint (4 b, c). Seine Hände deuten den Redegestus an – die erhobene Linke Sauls, die dem Lichtstrahl folgt und auf Jesus weist, ebenso. Dem Bibelwort gemäß sprach Jesus: *"Saul, Saul, was verfolgst du mich?"* Worauf dieser fragte, *"Herr, wer bist du? (...) was willst du, daß ich tun soll?"* (Apg. 9, 4-6). Die Wokengloriole überfängt ein großer, wimpergbeKrönter Bogen, der von jeweils zwei kleineren, ebenfalls wimpergbeKrönten Baldachinen (4 a, d) flankiert wird. Die darüber aufstrebenden Fialen zeigen rechts und links Tabernakel (5 a, d) unter denen jeweils eine Engelstatue mit einem Spruchband steht.

Durch die überaus reiche Beigabe von vielfältigem Pflanzenbewuchs, der kleinteilig und ziemlich detailgetreu wiedergegeben ist, verleiht der Künstler der Szene einen ausgesprochenen malerischen Liebreiz: Vorne säumen viele bunte Blumen den steinigen Boden, neben bzw. hinter Saul wächst eine niedrige Rosenhecke mit rosa Blüten; im Hintergrund leuchten die Früchte eines Orangenbaumes; Zypressen und allerlei Strauchwerk runden die "mediterrane" Atmosphäre der Szene ab.

Die Komposition läßt sich als ein System von parallel gestaffelten und sich überkreuzenden Linien, die sich nach dem Bewegungslinienschema des Saulus richten, erkennen. Für Ausgewogenheit sorgt auch die Verteilung der Massen im Bild, indem jedes Element ein Gegengewicht hat.

Der malerischen Auffassung entsprechend, präsentieren sich die Farben in einer bunt schillernden Palette: Es scheint an (Glas-)Farben alles aufgeboden, was dem Glasmaler in seinem Sortiment zur Verfügung stand.

Sockel: In den beiden mittleren Feldern (1 b, c) ist eine reformationsgeschichtliche Szene dargestellt: Luther – im Predigertalar – überreicht dem Zwickauer Bürgermeister Hermann Mühlport, der dort die Reformation einführte, sein Buch *"Von der Freiheit eines Christenmenschen"* (1520): Allein durch den Glauben (*sola fide*) kann der Mensch die göttliche Gnade (*sola gratia*) erfahren. Dem Bürgermeister folgen seine Frau, seine zwei Kinder und eine Amme.

Luther ist in Begleitung von zwei Herren: Der ältere mit dem Krückstock zeigt Porträtzüge des Zwickauer Superintendenten Meyer, der sich *"um die österreichische evangelische Bewegung so hochverdient"* gemacht hatte (Gümbel, 1904, S. 41). Meyer war auch derjenige, der Anton Dietrich mit der Herstellung der Skizzen beauftragte und der die reformationsgeschichtliche Szene aus Zwickau wünschte, um eine Beziehung zur evangelischen Gemeinde des Ortes als der Stifterin des Fensters herzustellen und hervorzuheben (s.u. Anm.).

Neben dieser Szene erblickt man links (in 1a) das Stadtwappen von Zwickau in einem Lanzettrahmen auf blauem Grund, zu dem das leuchtende Rot des Wappens kraftvoll kontrastiert. Auf dem gevierten Schild befinden sich auf dem ersten und vierten Platz je drei weiße (silberne) Schwäne, auf dem zweiten und dritten je drei durch eine Mauer verbundene, weiße (silberne) Türme an einem blauen Fluß. Auf der rechten Schildseite ruht ein Bügelhelm, als Helmzier ist ein Mann in einem roten Rock mit weißer Schärpe, der einen Streitkolben schwingt, angebracht. Der auf der linken Schildseite stehende Helm ist mit einem purpurnen, hermelinverbrämten Kurhut bedeckt, aus dem sieben weiß und rot quergestreifte Fähnchen herausragen. Die schwungvoll ausgebreiteten Helmdecken sind ebenfalls weiß und rot. (Das Kleinod links ist der *heilige Mauritius*, der Schutzpatron der Stadt, der als Mohr mit Lanze dargestellt ist). Unter dem Wappen befindet sich die Bezeichnung *"Zwickau"*.

Rechts (in 1d) kräuselt sich ein weißes Spruchband, ebenfalls vor einem blauen Grund; es weist allerdings keine Inschrift auf (die Namen der Stifter sollten offensichtlich zu einem späteren Zeitpunkt nachträglich auf dem Widmungsfeld aufgebracht werden; s. u. Anm.).

Sechspaß (A): Das Medaillonbild in der Mitte zeigt die Taufe des Paulus (Apg. 9, 19). Paulus in einem grünen Gewand mit einem roten Mantel kniet betend – er ist nun nicht mehr in der Rüstung eines Kriegers wie in der unteren Szene, sondern wie ein Jünger gekleidet. Ein älterer Mann in einem gelben Mantel vollzieht die Taufe, indem er Paulus die rechte Hand aufs Haupt legt, während seine Linke segnend erhoben ist. Ein Jüngling hält die Schale mit dem Taufwasser. Hinten links erkennt man eine Flammenschale auf einem Postament. Der Hintergrund ist in einem leuchtenden Blau gehalten. Die Szene ist mit einem Blattrankenmotiv aus jeweils vier stilisierten Weinlaubblättern (Weiß und Rot) umgeben. Diese Taufszene (Erwachsenentaufe) steht in Beziehung zur Taufszene (Kindertaufe) oben in Nr. 24 (A).

Vierpaß (B)  
und (C):

Stilisiertes Blüten- und Blattornament (Rot, Blau, Weiß, Grün).

Vorlage: Die Gestalt des Saulus ist ein Zitat aus Schnorrs Bilderbibel Abb. 230 "*Sauli Bekehrung*". Bis auf wenige, geringfügige Nuancen übernimmt der Künstler die Figur getreu der Vorlage. Die übrigen Figuren sind von der Szene inspiriert, teilweise seitenverkehrt angeordnet, um- oder neugestaltet. Um der vorgegebenen Einteilung der Bildzone des Fensters gerecht zu werden, verlegte der Künstler Jesus in der Wolkenglorie nach oben in die Mitte und zeigte ihn in Vorderansicht (und nicht wie in der Bilderbibel am rechten oberen Rand und in Seitenansicht). Durch das Weglassen des sich unmittelbar hinter Saulus bäumenden Pferdes schafft er Platz für den Lichtstrahl.

Die Landschaft, die reiche Ausschmückung, die Staffelung der Kompositionselemente und ihre räumliche

Tiefenausdehnung entstammen jedoch der Idee des Künstlers.

Auch die Taufszene oben in Sechspaß (A) ist von der Bilderbibel inspiriert (vgl. z.B. Abb. 63 "*Josua wird zum Nachfolger Mosis geweiht*", ähnliches Motiv des Hinkniens und Handauflegens).

Die Sockelszene (1 b, c) erinnert in ihrer schlichten Einfachheit an Holzschnitte aus der Lutherzeit.

#### **Anmerkungen:**

Glasmaler Schlein machte sich sehr viel Mühe und sandte mehrere Entwurfsskizzen zu verschiedenen Themen nebst ausführlichen Beschreibungen ein; er hoffte wohl auf einen größeren Auftrag. Ausgeführt hat er letztlich nur zwei Fenster (Nr. 19 und Nr. 30). Schlein beklagt, daß sein Zittauer Konkurrent (und ehemaliger Kompagnon) Türcke "*nicht weniger als sieben Fenster bekommen habe*"; im gleichen Schreiben gibt er seine Beauftragung durch Superintendent Meyer "*im Einverständnis mit Herrn Professor Dietrich, Leipzig, welcher den Entwurf und Carton der Figuren ausführt*" bekannt (ZA Nr. 170 / S. 183, 184: 7. Nov. 1900).

Schon längere Zeit vorher hatte Meyer Dietrich beauftragt, eine Skizze anzufertigen, die seine Gedanken hinsichtlich der Darstellung berücksichtigte (ZA Nr. 168 / S. 43-46: 24. 9.(?) 1899): "*... da Zwickau das Fenster stiftet muß das Gemälde auch eine gewisse Beziehung zu Zwickaus Stellung in der Reformationgeschichte haben.*"; im selben Schreiben erläutert und kommentiert Meyer die gewünschte Darstellung. Hinsichtlich der künstlerischen Darstellungsweise und "rechten Auffassung" führte Dietrich mit Gumbel eine längere kritische Debatte (ZA Nr. 168 / S. 52, 53: 12. Apr. 1900(?)). Fertiggestellt war das Fenster – bis auf die fehlende Stifterinschrift in (1 d) – im Dezember 1901 (ZA Nr. 170 / S. 252: 18. Dez. 1901).

Schnorrs Vorbild (s.o.) lag übrigens für Dietrich nahe, denn er hatte bei Schnorr in Dresden studiert (s. auch Textteil, Bd. 1, Kap. 2.2 mit Anm. 131 u. Kap. 4.3).

#### **Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (vgl. Abb. 230 u. z.B. Abb. 63 für die Taufszene).

Gumbel, 1904, S. 41 u. S. 56 (Stifterverz.).

J. Siebmacher's Großes Wappenbuch. Bd. 6: Wappen der Städte und Märkte in Deutschland und den angrenzenden Ländern. Neustadt a.d. Aisch 1974 (Nachdruck).

Dellwing, 1979, S. 24.

Böcher, 1987, S. 29f.

Beck, 1992, Abb. S. 13, Abb. S. 14 (Wappen Zwickau).



## **Nr. 20: Farel beruft Calvin nach Genf (1536)**

Emporengeschoß, Nordosten.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Karton der figürlichen Szene von Maler Rudolf Yelin, Stuttgart. Ausführung durch die Glasmalerei-Anstalt H. Beiler, Heidelberg; bez. unten in (2d):

"Glasm. H. Beiler sen. Heidlbg."

Eine schwarz-weiß Abbildung des Entwurfs befindet sich auf einem Rundschreiben anlässlich der Sammlung von Spendengeldern der Genfer reformierten Kirche (ZA Nr. 168 / S. 98f.: *Genève, Octobre 1901*). Etwaige Existenz und Verbleib des Entwurfs ließen sich nicht ermitteln (s. Anmerkungen).

Stifter: Die Reformierten Genfs und der Schweiz; bez. auf einer Schriftleiste unten (1 a-d): "*Gestiftet von Reformirten Genfs und der Schweiz.*"

**Bezug:** Reformationsgeschichtlich.

Die Reformatoren Genfs und der Westschweiz, Johannes Calvin (1509-1564) und Guillaume Farel (1489-1565) sind dem Wittenberger Reformator Martin Luther (1483-1546) gegenübergestellt (Fenster Nr. 34).

Farels Weg führte u.a. über Basel, die Westschweiz, Bern und Genf, wo er als strikter Verfechter der Lehre Zwinglis (1484-1531) seit 1533 damit befaßt war, eine neue Kirchenordnung einzuführen. 1536 kam Calvin auf der Durchreise nach Genf. Er wollte dort eigentlich nur eine Nacht übernachten, wurde aber von Farel zum Bleiben und zur Mitarbeit genötigt, um der Reformation in Genf endgültig zum Durchbruch zu verhelfen. Diese Begegnung von Farel und Calvin in Genf von 1536 schildert die Szene des Fensters.

Die definitive Durchsetzung der Reformation gelang in Genf zunächst jedoch nicht ganz, beide Reformatoren wurden 1538 ausgewiesen. Farel zog nach Neuchâtel und widmete sich dort und in den benachbarten französischsprachigen Gebieten der Einführung der Reformation. Calvin kehrte 1541 nach Genf zurück, wo er fortan bis zu seinem Tod mit strenger Hand erfolgreich wirkte. Calvin hatte an den Religionsgesprächen u.a. in Worms und Regensburg teilgenommen (1540/41) und wurde mit Melanchthon und dem deutschen Protestantismus bekannt.

Wenngleich der Calvinismus – der zwar an Luthers Lehre anknüpft, aber Zwingli näher steht – einen strengeren und kämpferischeren Weg als der deutsche Protestantismus beschritt, läßt sich bei aller Unterschiedlichkeit als Gemeinsamkeit die "*göttliche Berufung*", die Berufung auf die Bibel als alleinige Glaubensquelle, das leidenschaftliche Vertreten und Durchfechten der "*reformatorischen Sache*", die

die Reformatoren gewissermaßen zu *"Erfüllungs-Werkzeugen"* ihres Glaubens macht, feststellen. In der Gegenüberstellung von Luther und Calvin / Farel kann dies – vereinfachend gesehen – als verbindendes Moment gelten und war so sicherlich innerhalb des Zyklus beabsichtigt.

Das Fenster Nr. 20, das den Abschluß in der "Leserichtung" der vorangehenden *"Gesetzgebungs-"* und *"Berufungs-Fenster"* bildet, mag man als *"Höhepunkt des göttlichen / irdischen Auftrags bzw. der Erfüllung"* deuten, die Basis dessen, was unten im Erdgeschoßzyklus *"Hoffnung – Glaube – Liebe"* umgesetzt wird (vgl. beispielsweise Nr. 1 u. Nr. 3).

Darüber hinaus spielt die Darstellung indirekt auf die 1818 in der Pfalz erfolgte Union der reformierten und der lutherischen Kirche an, die das Ende der konfessionellen Trennung bedeutete; (in der Geschichte der Speyerer reformierten Gemeinde sind außerdem Verbindungen zu den reformierten Ständen der Schweizer Eidgenossenschaft bezeugt). Die Reformatoren Luther und Calvin sind nochmal in zwei Chorfenstern dargestellt (*Luther / Melancthon*, Nr. 25; *Calvin / Zwingli*, Nr. 29). Ihre Porträts kehren auch in den Vierpässen der sog. *"Märtyrer-Rose"*, Nr. 22, (I, VI, VII ) wieder.

**Beschreibung:** Der Ort der Begegnung ist ein "altdeutsch" eingerichtetes Zimmer mit einer halbhohen hölzernen Wandvertäfelung, einer schweren Holztür mit Eisenbeschlägen und groben Deckenbalken. Es finden sich diverse Ausstattungsdetails, wie z.B. ein Regal mit Krügen, Bechern und Tellern, eine halbrunde Mauernische mit Büchern, Tintenfaß und Feder. Bücher türmen sich auf dem Schreibtisch links vor dem geöffneten Fenster (3 a) – dessen Ausblick die Stadtsilhouette Genfs zeigt – oder liegen mit Schriftstücken verstreut auf dem Boden. Links unten in der Ecke steht eine Sanduhr (2 a). Rechts hängt aus der Reisetruhe Calvins ein rotes Kleidungsstück heraus (2 d). Dahinter steht der Famulus Calvins oder der Herbergswirt mit einem Bücherstapel und einem weiteren Kleidungsstück in den Armen. Hinter ihm steht eine Frau. Beide sind wohl gerade erst eingetreten und beobachten – interessiert auf Farel und Calvin blickend – den Vorgang (2/3 d). Farel steht in seitlicher Schrittstellung und erklärt, ja beschwört geradezu, mit erhobenem Zeigefinger – als sei dies gleichsam ein eindringlicher Hinweis auf

die "*göttliche Berufung*" – Calvin sein Anliegen (2/3 c). Dieser sitzt mit dem Rücken zum Schreibtisch auf einem Armlehnstuhl und hat den Blick auf seinen Besucher gerichtet (2/3 b).

Sockel: Eingebettet in hochgotische Maßwerkfensteröffnungen erscheinen vier verschiedene Wappen auf rotem Damastgrund, die allesamt untertitelt sind: links, das Stadtwappen von Genf mit dem halben Adler im rechten Feld und gelben (goldenen) Schlüssel im roten linken Feld, untertitelt "*Genf*" (1a).

Daneben zeigt das Wappen eine vom linken Rand ausgehende, weibliche Hand mit einem Perlenarmband, die ein Herz empor hält, untertitelt "*Promte et sincère*", welches als das Wappen und die Devise Calvins zu identifizieren ist (1b).

In (1c) zeigt der – ebenfalls wie (1 b) – blaugrundige Wappenschild einen mit der Spitze nach unten weisenden Dolch mit der Unterschrift "*Farel*".

Rechts außen ist ein Wappen angebracht, das drei blaue Blüten auf einem weißen (silbernen) Balken und darunter einen gelben (goldenen), mit dem Bart nach oben zeigenden Schlüssel aufweist. Der Wappengrund ist blau, das beigefügte Motto lautet: "*Pax multa diligentibus nihil deest terrentibus*" (1d). Es handelt sich hierbei um das Wappen von *Theodor Beza* (1519-1605), dem Nachfolger Calvins in Genf.

Sechspaß (A): Ornamentales Muster aus stilisierten Blättern und einzelnen Blüten; neben Weiß, etwas Gelb und Grün, Hauptfarbakkord Rot und Blau.

Vierpaß (B)  
und (C):

Ornamentvariation aus (A).

Bei der Komposition hat der Künstler sehr darauf geachtet, die räumliche Tiefe des Zimmers zu verdeutlichen: Sämtliche Kompositionslinien (wie z.B. Deckenbalken, Verlauf des Fliesenfußbodenmusters, schräggestellte Fensteröffnung) laufen auf einen (ideellen) Fluchtpunkt außerhalb der Fensterebene zentralpers-

pektivisch zu und verstärken den Eindruck einer "Guckkastenbühne" nachhaltig.

Vor die matten, pastelltonigen Farben der Zimmerwände (vorwiegend Beige und Braun in verschiedenen Nuancen) sind kräftig kontrastierend die Gewänder der Reformatoren gesetzt. Für die dunkle Reformations-tracht wurden die Farben Türkisblau, Blau bis hin zu dunklem Violett verwendet, zu deren Akzentuierung gerne der Kontrast mit Rot und / oder Grün benutzt wurde (z.B. Strümpfe / Pelzbesatz des Mantels; Buch / Kleidungsstück). Auch die Damasthintergründe der aufstrebenden Maßwerkfialen zeigen den häufig verwendeten Kontrast von Rot / Blau bzw. Rot / Grün.

Vorlage: In dem Schreiben vom 22. Mai 1901 (s.u. Anm.) ist eine Radierung von Lugardon erwähnt, die offenbar als Vorlage für den Entwurf gedient hat. Der Maler Jean Lugardon (1801-1884) aus Genf schuf vorwiegend Historiengemälde zur Schweizer Geschichte. (In der mir zur Verfügung stehenden Literatur war keine Abbildung zu finden, so daß leider kein Vergleich zwischen Vorlage und Fensterbild möglich war).

**Anmerkungen:** In einem Schreiben wurde angekündigt, daß der Entwurf zurückgeschickt werde, nachdem er nun "*auf Glas photographiert*" worden sei, "*damit man ihn für Lichtbilderprojektionen verwenden*" könne (ZA Nr. 168 / S. 100-103: *Genève, 22 Mai 1901*; Übersetzung hierzu: ZA Nr. 168 / S. 104-107). Ob die Zurücksendung erfolgt ist und wo der Entwurf – sofern überhaupt erhalten – verblieben ist, ist mir unbekannt. Im selben Brief wird mitgeteilt, daß der Entwurf drei Wochen lang in einem Genfer Schaufenster eines protestantischen Buchhändlers ausgestellt war, und daß "*die Skizze des Fensters in seinem Ganzen allgemein gefallen hat*". Dann werden die "*gesammelten Kritiken*" angeführt auf die man "*Rücksicht nehmen sollte im endgültigen Entwurf*"; diese Einwände geben indirekt darüber Aufschluß, was der Künstler / Glasmaler später bei der Ausführung alles abgeändert hat, und was der Vergleich mit dem abgebildeten Entwurf auf dem bereits erwähnten Rundschreiben (ZA Nr. 168 / S. 98f.: *Genève, Octobre 1901*) anschaulich verdeutlicht:

Zunächst bemängelte man, daß die Gesichter im Entwurf zu alt seien, da Calvin damals erst 27 und Farel 47 Jahre alt waren: *"Farel hatte rote Haare, die mit seinem Charakter harmonierten, die man beibehalten soll."* Bei der Gruppierung der Gesichter sollte man darauf achten, möglichst *"authentisch"* zu verfahren, d.h. von Calvin hatte man nur Bildnisse im Profil, von Farel dagegen im Halbprofil von zeitgenössischen Künstlern zur Verfügung, was zu berücksichtigen sei (denn der Entwurf zeigt genau die umgekehrte Anordnung). Man werde deshalb versuchen, *"gute Bildnisse"* von Calvin und Farel nach Speyer zu schicken. *"Die Radierung von Lugardon zeigt zwei nebensächliche Personen (...) man denkt in Genf, daß man die zwei Personen vom Bild weglassen kann, da sie nicht historisch sind. Wenn man jedoch darauf besteht, sie wiederzugeben, so muß man ihnen sehr gewöhnliche Züge geben. Die Personen, denen ich vorgeschlagen hatte, ihre Züge für diese Gelegenheit herzugeben, haben sich widersetzt und ich mache mir nichts daraus mit meiner lieben Frau auf dem Fenster zu sein; ich verdiene es nicht und falls ich annehmen würde, würde ich meinen Mitbürgern eher lächerlich erscheinen, die ziemlich Bilderstürmer sind. (...) was den Rahmen der Scene betrifft, findet man allgemein, daß ihr Zeichner ihn ein wenig zu prunkhaft ausgestattet hat. Die Unterhaltung der beiden Reformatoren hat in Wirklichkeit in einer kleinen Herberge stattgefunden. Der geschnitzte Tisch ist sehr elegant für die Wohnung. Die ganze Ausschmückung des Zimmers ist der deutschen Schweiz nachgeahmt und entspricht nicht der Einfachheit, die damals im Bürgerstand der französischen Schweiz herrschte. Der Globus, der auf dem Fußboden liegt, würde vorteilhaft ersetzt durch eine Bibel oder ein Exemplar der christlichen Institution, das Calvin gerade veröffentlicht hatte, denn der französische Theologe war kein Geograph und nahm auf seinen Reisen keinen zu hinderlichen Gegenstand mit als eine Landkarte. (...)"*.

Die Biographie von Calvin sei deshalb von *"einiger Wichtigkeit"*, die Begegnung der Reformatoren sei von Calvin in der Vorrede zu seinem Kommentar zu den Psalmen geschildert. Der Schreiber, F. Chaponnière, Chef-Redakteur der *"Semaine religieuse"* und *"pasteur auxiliaire de l'église nationale de Genève"* (der die Sammlung in der französischen Schweiz mitorganisierte und der den Schriftwechsel mit dem Ausschuß der Gedächtniskirche führte) berichtet zum Schluß, daß die Spendengelder trotz allen Engagements nur *"mager"* eingingen (zitiert aus der Übersetzung: ZA Nr. 168 / S. 104-107).

Am 24. Aug. 1904 (ZA Nr. 168 / S. 109-111: *Genève, 24 Août 1904*) gibt F. Chaponnière einen ausführlichen Abschlußbericht über die Spendengeldsammlung.

Von Maler Rudolf Yelin sind im Schriftverkehr keine Äußerungen zu Fenster Nr. 20 überliefert (vgl. demgegenüber Nr. 34 und Nr. 36 mit Anmerkungen).

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 41 u. S. 56 (Stiffterverz.).

J. Siebmacher, Die Wappen bürgerlicher Geschlechter Deutschlands und der Schweiz. Teil 4. Neustadt a. d. Aisch 1974 (Nachdruck); (= J. Siebmacher's Großes Wappenbuch. Bd. 12).

Dellwing, 1979, S. 24.

Hubert Stadler, Martin Luther und die Reformation. Düsseldorf, 1. Aufl. 1983 (zu Calvin / Farel: S. 86-94; zu Theod. Beza: S. 57, dort auch Altersbildnis eines anonymen Malers von 1605 auf dem das Wappen Bezas wiedergegeben ist).

Max Lemmenmeier, Die Reformation in der Schweiz, in: Reformation und Gegenreformation 1517-1618 (= Deutsche Geschichte Bd. 6, hrsg. v. Heinrich Pleticha). Gütersloh 1984 (Sonderausgabe 1987), S. 164-183.

Böcher, 1987, S. 29f.

Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. (Unveränderter Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1929 u. 1930) München 1992 (zu Jean Lugardon: Bd. 23, S. 456).



## **Nr. 21: Kreuzigung Jesu**

Emporengeschoß, Nordseite des nordöstlichen Querhausflügels.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Mayersche Königliche Hofkunstanstalt, München (keine Bezeichnung vorhanden).

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton von Mayer; Datierung 1899 (lt. Schriftwechsel: ZA Nr. 170 / S. 95f.: 6. Okt. 1899); Maße: 85 cm x 39 cm.

Stifter: "Gestiftet von Familie F. Merbel-Remy in Speyer" (bez. unten in I a-d).

**Bezug:** Neutestamentlich (Markus 15, 20-41 mit Parallelen).

Das Fenster gehört zu dem aus 8 Fenstern bestehenden Zyklus der *Lebens und Leidensgeschichte Jesu* an den Schmalseiten des Querhauses. Die der *Kreuzigung* (Karfreitag) nachfolgenden Geschehnisse zeigen das Erdgeschoßfenster mit der *Grablegung* (Nr. 4) unmittelbar darunter und gegenüber der *Engel mit den Frauen am leeren Grab* (Ostern; Nr. 23) sowie die *Ausgießung des Heiligen Geistes* (Pfingsten; Nr. 7).

Im südwestlichen Querhausflügel sind die vorangegangenen Ereignisse zu sehen, beginnend mit der *Verkündigung des Engels an die Hirten* (Weihnachten; Nr. 31) dem Anfang des gesamten Zyklus, gefolgt von Nr. 8, Nr. 11 und Nr. 33, *Jesus in Gethsemane* (Gründonnerstag).

Innerhalb des Fensters ist oben im Sechspaß (A) als Medaillonbild "*Moses und die eiserne Schlange*" (AT; 4. Mose 21, 6-9) wiedergegeben, das heilstypologische Vorbild für den Opfertod Jesu. Als weiteren prophetischen Hinweis auf die *Kreuzigung* – und somit als Verknüpfung zum Langhauszyklus – ist das *Opfer Abrahams* (Nr. 2) anzusprechen. (Im weitesten Sinn mögen auch die beiden Fenster Nr. 1 und Nr. 14, *Sterbebett einer Christin* und *Steinigung des Stephanus*, die stellvertretend für die Hoffnung auf Erlösung stehen, in diesem Zusammenhang betrachtet werden; vgl. Psalm 31, 6, Luk. 23, 46 u. Apg. 7, 55f.).

**Beschreibung:** Das Kreuz (2-4c) ist in Frontalansicht wiedergegeben. Der Querbalken wird rechts und links von den Fensterstreben des steinernen Maßwerks (und rechts zusätzlich von der gemalten Maßwerkarchitektur) überschritten. An diesen ist Jesus mit weit nach oben gestreckten – leicht durchgebogenen – Armen ange-

heftet (4c; wohl bedingt durch die Breite der Fensterbahn und um Jesu Arme nicht auch noch zu überschneiden). Sein dornengekröntes Haupt ist zu seiner Rechten geneigt – dorthin, wo die trauernde Maria und Johannes stehen (2/3b). Beider Mienen und Gesten bekunden stilles Leid, maßvollen Kummer und eine stumme Schicksalsergebenheit. Zu Marias Füßen liegt der Schädel, welcher den Ort der Kreuzigung, die Schädelstätte auf dem Kalvarienberg symbolisiert (der Name *"Golgatha"* bedeutet vermutlich *"Ort des Schädels"*; der Legende nach soll das Kreuz auf Adams Grab aufgerichtet worden sein. Somit wäre eine typologische Kontinuität zu Jesus als *"zweiten Adam"* gegeben).

Unterhalb des Kreuzes kniet Maria Magdalena. Sie hat das Salbgefäß neben sich abgestellt und blickt zu Jesus auf, dabei berührt sie mit der rechten Hand das Kreuz, ihre Linke hält sie in einer Geste der Fassungslosigkeit ausgestreckt. Hinter ihr steht Joseph von Arimathia mit gesenktem Kopf. Die Schwester Marias kniet betend am linken Bildrand, hinter ihr erhebt Nikodemus erschüttert die Hände (2/3 a). Am rechten Rand schauen teilnahmsvoll der Soldat mit der Lanze (*Longinus*, s. Joh. 19, 34) – dessen Blick seinen Ausspruch *"Wahrlich dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen!"* (Markus 15, 39) zu verdeutlichen scheint – und hinter diesem ein Mann mit Kapuze zu Jesus auf (2/3 d). Am Horizont erkennt man hinter Sträuchern und Bäumen die Stadtsilhouette Jerusalems. Über Maria und Johannes schweben zwei Engel (3/4 b). Ganz oben sind die verschleierte Sonne (5 b) und die Mondsichel (4 c) zu erblicken, denn während der Kreuzigung herrschte der biblischen Schilderung gemäß Finsternis, die genau in dem Moment, als Jesus mit letzten Worten auf den Lippen (*"Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände!"* Luk. 23, 46 bzw. *"Es ist vollbracht!"* Joh. 19, 30) aus dem Leben schied, wieder dem Licht wich (Markus 15, 33).

In der filigran aufsteigenden Maßwerkarchitektur fungieren zwei Engel mit Palmzweigen als Tabernakelfiguren (5a u. d); die Palme gilt u.a. als symbolischer Hinweis auf das ewige Leben im Jenseits oder als Zeichen des Sieges der Märtyrer über den Tod. Der Teppichhintergrund mit Kreuzblattkaro-Muster ist in kräftigem Rot gehalten, zu dem die Maßwerkfensteröffnungen und -nischen in Grün und Blau kontrastieren. (Unten, in 3 a u. d, ziert Eichenlaub als Symbol für die Unsterblichkeit die seitlichen Maßwerkstreben).

Der Sockel weist als architektonisch gestaltete Zone in Form einer Fenstergalerie mit Maßwerk den Hintergrundkontrast Rot / Blau auf. Unten befindet sich die bereits zitierte Stifterinschrift (1 a-d).

Sechspaß (A): Im Medaillon ist die Szene dargestellt, wie Moses eine eiserne Schlange auf einer hohen Stange errichtet, bei deren Anblick das Volk, das von Gott zur Strafe von giftigen Schlangen gebissen wird, wieder genest und am Leben bleibt (4. Mose 21, 6-9). Der Bezug "*die Schlange am Kreuz*" als Symbol für die Vergebung der Sünden und "*Jesus am Kreuz*" als der Sündentilger und Erretter der Menschheit wurde bereits oben angesprochen.

Vierpaß (B)  
und (C):

Links der Buchstabe "A" (Alpha) und rechts der Buchstabe "W" (Omega), beide auf rotem Grund, umgeben von stilisierten Blattornamenten (Weinlaub: Hinweis auf Blut und Opfertod Jesus). Sie stehen für das Bibelzitat: "*Ich bin das A und O, der Anfang und das Ende, spricht Gott der Herr, der da ist und der da war und der da kommt, der Allmächtige.*" (Offb. 1, 8).

Die Kreuzigung folgt dem in der Bildkunst tradierten Schema des volkreichen Kalvarienberges.

Der Vergleich des Glasbildes zu zeitgenössischen Gemälden des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise "*Jesu Tod am Kreuze*" (Abb. 216) in Schnorrs Bilderbibel (ebd.: niedrigeres – historisch korrekteres –

Kreuz dargestellt) oder "*Kreuzigung Christi*" (1873) von Eduard von Gebhardt, zeigt keine nennenswerten Abweichungen von der vorgeprägten Norm. (Hierzu s.u. Lit.: Gross, 1989).

**Anmerkungen:**

Dieselben Personen, die bei der *Kreuzigung* dargestellt sind, tauchen fast alle wieder bei dem zeitlich nachfolgenden Geschehen, der *Grablegung* Nr. 4, die auch von der Firma Mayer stammt, auf. Dort findet man beispielsweise Maria und Johannes in nur vertauschten Positionen wieder, mit nur leicht abgeänderten Kopfhaltungen und Gesten.

Der Vertrag für die Fenster Nr. 4 und Nr. 21 erfolgte am 2. Juni 1899 (ZA Nr. 170 / S. 104f.). Für das Großfenster wurde ein Betrag von 3.500,- Mark festgesetzt, gefordert hatte Mayer 3.600,- Mark. Erste Entwürfe wurden am 9. Sept. 1899 (ZA Nr. 170 / S. 85ff.) geliefert, diese mußten nur geringfügig geändert werden (Figurengröße, Handhaltung der Maria und Weglassung aller Heiligenscheine).

Die endgültigen Entwürfe (von Mayer als "*Farbenskizzen*" bezeichnet) waren am 6. Okt. 1899 (ZA Nr. 170 / S. 95 f.) fertig; in dem zugehörigen Schreiben bemerkt Mayer folgendes: "*Was die Figurengröße der Kreuzigungsgruppe betrifft, so werden wir solche bei Anfertigung des Cartons im Einklang mit Ihren Wünschen erheblich größer gestalten, wodurch die Ausführung dieses Glasgemäldes auch nach unserem Dafürhalten nur gewinnen dürfte*". Der Vergleich des erhaltenen Entwurfs mit dem ausgeführten Fenster bestätigt diese Änderung.

Desweiteren finden sich noch geringfügige Abweichungen in einigen Details (z.B. die Tracht der Figuren betreffend; der Schädel, der die Kreuzigungsstätte Golgatha kennzeichnet, wurde vom Vordergrund in den Hintergrund gerückt; im Entwurf ist die Sockelzone noch nicht endgültig festgelegt, die Schriftleiste für den Stifternamen weist eine Phantasie-Inschrift auf). Auf dem Entwurf ist der Körper Jesu dünner, ausgemergelter und mehr in die Länge gezogen, die Arme sind fast senkrecht nach oben gestreckt.

Auch von Gümbel sind Anmerkungen zu diesem Fenster überliefert (ZA Nr. 169 / S. 16; um 1899?): "*Bild selbst: Christus nebst Joh. Maria ev. Mgd. sollen in die beiden mittleren Felder kommen, während in die beiden äußeren Felder Landsknechte resp. Volk zu stehen kommt. Architektur: Soll an den beiden Seitenpfosten durchgeführt werden, so daß die im Bilde angedeutete Dreiteilung entsteht. Arch. schlank u. luftig.*".

In seiner Weihefestschrift von 1904 äußert sich Gumbel zu Nr. 21 und Nr. 4 wie folgt: *"Beide Glasfenster zeichnen sich besonders aus durch kunstvollendete Darstellung der Gesichter wie der Gewänder. Auch die Zusammenstim- mung der Farben ist eine sehr gelungene."* (ebd., S. 44).

Der Entwurf ist im Besitz der Bauabteilung des Protestantischen Landeskir- chenrats der Pfalz; er ist im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979), S. 200 unter Nr. 79 aufgeführt (die Datierung ist nicht 1902, sondern 1899 anzusetzen; s.o.).

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (Abb. 216).

Gumbel, 1904, S. 43f. u. S. 56 (Stifterverz.).

Dellwing, 1979, S. 24 u. S. 29 (Farbabb. des Entwurfs).

G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Düsseldorf / Köln, 6. erw. Aufl. 1981.

Böcher, 1987, S. 30, S. 32.

Gross, 1989, S. 66ff. ("*Kreuzigung*" v. Ed. v. Gebhardt, Abb. S. 67) u. S. 136ff. (mit Abbildungen weiterer Kreuzigungsbilder des 19. Jhs.).



## **Nr. 22: Die evangelischen "Märtyrer" (nordöstliche Querhausrose)**

Stirnseite des nordöstlichen Querhausflügels.

Maße: Ø 10 m.

Künstler: Königlich bayerische Hofglasmalerei Ostermann und Hartwein, München (Ausführung). Jakob Bradl, Bildhauer und Maler, München (Entwurf und Karton). Bezeichnet in kleinen Zwickelscheiben, unten, rechts und links von Vierpaß VI, links: *"1903 gezeichnet von Jak. Bradl München"*, rechts: *"ausgef. v. Ostermann und Hartwein München"*.

Ein Plakat (Druck auf Glanzpapier, Maße: 50 cm x 44 cm) zeigt den ersten Entwurf zur *"Märtyrer-Rose"*, der Aufdruck lautet: *"Gedächtniss-Kirche der Protestation von 1529 zu Speier. Glasmalerei-Anstalt von Ostermann & Hartwein, München. Entwurf der Rosette wurde nicht ausgeführt, jedoch befinden sich in den beiden ausgeführten Rosetten ähnliche oder gleiche Figuren und Motive"*. (Die "Plakat-Aktion" wurde 1901 im Rahmen der Suche nach Stiftern für die Rosen gestartet; s.u. Anm.).

Stifter: Bez. in den beiden Dreipaßbögen links und rechts vom unteren Vierpaß VI: *"gestift. von der evangel. lutherischen"* (links), *"Kirche des Königreichs Sachsen."* (rechts).

**Bezug:** Neutestamentlich sowie kirchen- bzw. reformationsgeschichtlich.

Die sog. *"Märtyrer-Rose"* auf der Stirnseite des nordöstlichen Querhausflügels (*"Leiden-Seite"* des Christus-Zyklus im Querhaus, vgl. Kap. "Bezug" Nr. 23 u. 31) zeigt als bildliche Darstellung das Thema der verfolgten Kirche, umgeben von den Porträts der wichtigsten Reformatoren – oben Luther, unten Melanchthon – und ihren Förderern. Die sog. *"Missions-Rose"* (Nr. 32) gegenüber, auf der Stirnseite des südwestlichen Querhausflügels (*"Leben-Seite"* des Christus-Zyklus), zeigt in Entsprechungen die Bildnisse der Apostel (Luther steht dem Heidenapostel Paulus gegenüber, das Lutherwappen im Zentrum dem Jesuskind in der Krippe) und als szenische Darstellung die im Missionsgeschehen sich ausbreitende Kirche. Die evangelischen *"Märtyrer"* (in Nr. 22) – gewissermaßen die *"Missionare"* der Reformationszeit – sind den urchristlichen *"Missionaren"* und *"Märtyrern"*, den zwölf Aposteln (in Nr. 32), zugeordnet.

In einer Art typologischen Gegenüberstellung werden die Reformatoren und ihre Mitstreiter als Nachfolger der Apostel vorgeführt. Hierdurch ist einerseits ihre Funktion und Bedeutung als Verkünder, Bewahrer und Fürkämpfer der christlichen Botschaft – im Sinne des in Nr. 32 betitelten Missionsbefehls *"Gehet hin ... und lehret ..."* – hervorgehoben, andererseits aber auch der christliche Auftrag als eine Art "Legitimation" für reformatorisches Wirken und Gedankengut mitgeliefert.

(Der tiefere Sinn dieser bewußten "Demonstration" erschließt sich vor dem Hintergrund der damaligen "*Kulturkampf-Nachwirkungen*"). (Siehe hierzu im folgenden Kap. "Beschreibung").

In der Entwicklung des Programms – von den Fenstern der Gedächtnishalle über die Langhausfenster bis zu den Querhausfenstern – können die beiden Rosen als "*zwischenstationäre Höhepunkte*" angesehen werden: Sie vermitteln nicht nur zwischen den Zyklen, sondern leiten auch zu den Fenstern des Chores über, mit *Christus* (Nr. 27) als "*krönendem Abschluß*" im Zentrum. Die Bezüge gestalten sich insgesamt als überaus komplex. (Vgl. dazu im weiteren "Beschreibung" und auch Nr. 32).

Beschreibung: (Siehe hierzu die Numerierung auf der Schemazeichnung S. 5).

Das Maßwerk der Rose bildet drei konzentrische Ringe um den Fünfpaß im Zentrum. Der innere, erste Ring ist ein Kranz aus genasten Spitzbogen, der die Rosen in zehn einzelne "Blütenblätter" teilt. Diese wiederum sind in dem zweiten, mittleren Ring jeweils in zwei genaste Spitzbogenfelder unterteilt, die auf einen Vierpaß stoßen, der sich auf der äußeren "Blattspitze" befindet. Insgesamt bilden zehn Vierpässe mit zehn Dreipaßbögen in den Zwickelflächen den äußeren Ring bzw. die Umrahmung der Rose.

Der zentrale Fünfpaß (0) zeigt das Wappen Luthers, das Herz mit dem Kreuz in einer Rosenblüte, umgeben von Rosenzweigen, die sich auf dem ersten Ring (1-10) fortsetzen. Hier befinden sich zwei Spruchbänder, das obere mit der Aufschrift "*Selig sind die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden*" (in schwarzer Schrift; Matth. 5, 10), das untere "*Das Reich muß uns doch bleiben*" (in gelber Schrift; Gesangbuchlied von Martin Luther, EG 362,4 alt: EKG 201,4). (Der Symbolgehalt des Lutherwappens ist übrigens folgender: das Kreuz steht für den Glauben, die Rose für Frieden, Freude und Liebe. Die Kreisform der Rose selbst – also auch die Fensterform – ist ein Ewigkeitssymbol).

Versteckte Details am Rande sind ein Vogelnest (eine Taube, die ihre Jungen füttert) sowie ein turtelndes

Taubenpärchen (3, 4) und zwei einzelne Tauben (8, 9) zwischen umschlingendem Rosengeäst und Blüten. Die Wurzel des umkränzenden Rosenstocks befindet sich unten in der Mitte (6). Dies ist auch die Stelle, wo sich die szenische Darstellung der verfolgten Kirche, die sich auf dem mittleren Ring entfaltet, in zwei Hälften spaltet: rechts aufsteigend die *"Verfolgung"* als Veranschaulichung des "unrechten, schlechten Wegs" (21-16), links aufsteigend die *"Zuflucht"* zur evangelischen Kirche als "rechter, guter Weg" (22-27). Beide Szenen sind nach oben jeweils durch ein Wolkenband begrenzt (15 u. 28). Dann folgt eine Reihe von sechs Engeln vor einem dunkelblauen Sternenhimmel (11-14, 29/30). Die Engel blicken zum Teil nach unten auf das Geschehen herab. Sie unterscheiden sich jeweils in der Farbigkeit ihrer Gewänder sowie in ihren Handhaltungen und in eines jeden *"Angesicht spiegelt sich, was er schaut, Teilnahme, Mitleid, Freude"* (Gümbel, S. 43).

Im rechten Segment kündigt oben der glutrot gefärbte Abendhimmel (15/16) die *"anbrechende Nacht und das Unheil"* an (so die Beschreibung von Ostermann u. Hartwein, ZA Nr. 170 / S. 306: 5. Febr. 1903). Entsprechend finster ist die Mimik des hier wiedergegebenen Bildpersonals gestaltet, was die Bedrohlichkeit der Szenerie noch verstärken soll. *"Auf seinem Richterstuhl"* thront ein prunkvoll ausgestatteter – turbanbekrönter – *"Ketzerrichter, beraten von zwei geistlichen Helfern"* (Gümbel, S. 42).

Neben dem Thron erblickt man eine "Heiligenstatue" (es ist die "Synagoge" mit verbundenen Augen) sowie ein loderndes Opferfeuer in einem Dreifuß (16-18) als Ausdruck verwerflicher Götzenverehrung und Opferkultes. *"Vor ihm kniet gefesselt ein evangelischer Geistlicher, der zum Tode verurteilt wird. Bereits steht der Scharfrichter mit gezücktem Schwert hinter ihm."* (19-20). *"Im folgenden Felde steht ein Grenzwächter am Grenzstein."* (21). *"Kein Ketzer soll aus dem Lande."* Es folgt nun die links aufsteigende, "gute" Zone: *"Doch sind sie schon entflohen, Männer, Frauen, Kinder,*

*und sammeln sich im Walde um ihre Geistlichen."* (22-27). Neben einer (obligaten) "deutschen" Eiche hält ein Geistlicher die aufgeschlagene Bibel, auf der zu lesen steht: *"Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten. Psalm 126, Vers"* – demonstrativ dem Volk vor Augen. Zwei weitere zelebrieren zugleich *"die rechte Seelenspeise", "das hl. Mahl."* *"Während der Richterstuhl vom Abendrot umglüht ist, zeigt der Waldgottesdienst den fahlen Morgen."* (Soweit die Beschreibung von Gümbel, S. 42f.).

Auch die linke Bildhälfte entbehrt nicht der Drastik in der künstlerischen Gestaltung. Wenn die Worte für uns heute auch etwas pathetisch klingen mögen, so vermittelt die Beschreibung von Ostermann u. Hartwein den besten Eindruck der damaligen Gedanken und Gefühlswelt: *"Was die Beleuchtung des Horizontes anlangt, so ist links (vom Beschauer) Morgenbeleuchtung gedacht, die aufsteigende Sonne, "eine neue Morgenröthe ist angebrochen für die armen aus ihrem Lande vertriebenen Gläubigen, gleichsam verjüngt & in neuer Schöne steigt für sie die Sonne des Glückes & der Ruhe empor, nachdem sie Schutz & Obdach gefunden in ihrer neuen Heimat." Rechts dagegen herrscht tiefe Dämmerung ..."* (ZA Nr. 170 / S. 306: 5. Febr. 1903).

Der äußere Kranz mit den zehn Vierpässen zeigt *"in künstlerisch schönen Brustbildern die Vertreter der Reformation"*, oben in der Mitte Luther (I), *"umgeben von seinen fürstlichen Gönnern und Mitarbeitern"* (Gümbel, S 42). Luther folgen im Uhrzeigersinn: Friedrich der Weise von Sachsen (II), Philipp der Großmütige von Hessen (III), Justus Jonas (IV), Franz von Sickingen / Ulrich von Hutten (V), Philipp Melanchthon (VI; unten, auf der senkrechten Mittelachse, gegenüber von Luther), Ulrich Zwingli / Johannes Calvin (VII), Johannes Bugenhagen (VIII), Johann Friedrich der Großmütige von Sachsen (IX), Johann der Beständige von Sachsen (X). Die Hintergründe der Vierpässe sind rot, die Namen der jeweils Dargestellten sind in schwarzer

Schrift beigefügt. *"Die Porträts der Reformatoren bekommen wir alle aus dem kgl. Kupferstichkabinett, es sind durchwegs Originalholzschnitte aus der Lebenszeit der betreffenden Persönlichkeiten (...)".* Für das *"... Lutherporträt ... dürfte es sich doch empfehlen, bei dem bestbekanntesten Bilde v. Lukas Kranach zu bleiben."* (Ostermann u. Hartwein, ZA Nr. 170 / S. 306f.).

Während die Reformationsbildnisse in *"lichem Elfenbeinton"* (ebd. S. 305) gehalten sind, sind die vielfältig differenzierten Pflanzenornamente in den Dreipaßbögen der Zwickelfelder (u.a. Rosen, Weinlaub mit Trauben, Disteln) in einfacher Grisaille-Malerei (weiß auf gelbem Grund) wiedergegeben.

Bei der Darstellung fallen insgesamt der außerordentliche Detailreichtum (Haltungen, Gestik, Physiognomien, Mimik, Kostümierung) sowie die sorgsame, genau überlegte künstlerische Umsetzung und Ausgestaltung (was auch anhand der Beschreibungen der Glasmaler und des Entwurfzeichners, Jakob Bradl, deutlich zum Ausdruck gebracht ist).

Vielfältig differenziert – und durchweg mit Symbolbeziehung behaftet – ist auch die Wiedergabe des Pflanzenbewuchses (Rosen, Disteln, Gänseblümchen, Fingerhut, Glockenblume, Weinranke mit Trauben etc.). Fast in einer Art "Miniaturmalerei" erkennt man im entfernten Hintergrund noch die Silhouetten von Dörfern und Städten. Vorne (23) springt ein kleiner zotteliger Hund (symbolhaft für die "Glaubens"-Treue; vgl. Nr. 13) mit den Flüchtigen davon. (Siehe hierzu auch Nr. 32, Anm.).

Nuancen- und kontrastreich ist auch die Farbgestaltung: Helle zarte Farben umgeben das Lutherwappen im Zentrum (um es nicht zu überstrahlen), dann folgen lebhaftere, bunte Farben (überaus exakt auch die Wiedergabe der Stofflichkeit z.B. bei dem Gewand des Richters ist der Damaststoff aus rotem Überfangglas mit Ausschliffen) und wieder lichte Farben im äußeren

Vierpaßkranz.

Bei den Porträts war man offenbar sehr bemüht, fast bis in die feinsten Schraffuren, die verwendeten Vorlagen *"aus dem Kgl. Kupferstichkabinett"* wiederzugeben.

Die bildliche Darstellung der Glaubensverfolgung, die auf die reformationsgeschichtlichen Ereignisse des 16. und 17. Jahrhunderts bezogen ist, erinnert in der Zweiteilung und kontrastreichen Gegenüberstellung der Szenen (links: "evangelisch" – rechts: "katholisch") an propagandistische Flug- und Kampfblätter aus der Reformationszeit. Zu nennen wäre beispielsweise ein Holzschnitt von Lucas Cranach d.J. *"Unterschied zwischen der wahren Religion Christi und falschen Abgöttischen Lehr des Antichrists in den fürnehmsten stücken"* (1546).

Wie die einstigen Vorbilder zeigt das Bild der Fensterrose die krasse Gegensätzlichkeit von "falscher, katholischer Lehre" und "rechtem, protestantischen Glauben". Vielfältig sind die Anspielungen: Die Figur des Ketzerrichters ist ein Hinweis auf den Papst, die Statue und das Opferfeuer stehen für den Heiligenkult und katholische Riten, die beiden Berater, die dem *"Richter einflüstern"* sowie die Gruppe seiner weiteren Helfershelfer versinnbildlichen die "Irrgläubigkeit". Die auffällige (reiche und bessere) Kleidung der Figuren spielt auf Prunksucht und Verschwendung – indirekt auf die Unmoral des Ablasshandels – an. Martialisches Auftreten des Scharfrichters und des geharnischten Wächters, schließlich auch die Farbgestaltung mit vielen Rottönen, kennzeichnen die Bedrohung, die von den "Andersgläubigen" ausgeht. Die Hinrichtungsszene steht stellvertretend für das "Märtyrer-Schicksal" und den "Kampf" der Protestanten. Von all dem wenden sich auf der anderen Seite (links) die "Enttäuschten" betrübt ab und finden Aufnahme im "neuen, rechten

Glauben". Die Kleidung der Figuren ist auf dieser Seite einfacher als auf der Gegenseite; warme, erdige Grün- und Brauntöne symbolisieren Hoffnung, Blautöne Reinheit und Klarheit (der "Lehre").

Das demonstrativ emporgehobene Buch des Predigers ermahnt an den Grundsatz der Glaubensschöpfung aus *"dem Wort allein"*. Er erinnert an die Figur Luthers in einem anonymen Holzschnitt von 1568 mit dem Titel *"Lutherus Triumphans"*, wo in ähnlicher Weise die aufgeschlagene Bibel dem Volk vorgehalten wird (im übrigen eine Anspielung auf das Emporhalten der Gesetzestafeln durch *Moses auf dem Berg Sinai*; vgl. hierzu auch Nr. 36). Dieselbe Geste findet sich auch bei der Person Luthers auf Wilhelm von Kaulbachs Gemälde *"Das Zeitalter der Reformation"* (1863; aus der Serie der 1847-1864 entstandenen Wandgemälde für das Treppenhaus des 1945 zerstörten Neuen Museums in Berlin.

Der die bildliche Szene umgebende Kranz von Vierpässen mit Porträts der am Reformationsgeschehen maßgeblich beteiligten Persönlichkeiten, dient gewissermaßen als "historischer Beweis" sowie als Beispiel und Vorbild für die Zeitgenossen. Die Anordnung der Porträtierten ist auf das Lutherwappen im Zentrum ausgerichtet.

Die Rose ist auch als Huldigung an Luther als geistigem Urheber und Führer der Protestation anzusprechen, was insbesondere in der Gegenüberstellung der gleichartig gestalteten sog. *"Missions-Rose"* (Nr. 32) zum Ausdruck gebracht ist.

Auch hierin spiegelt sich ein Stück des *"Denkmal- und Personenkults"* des 19. Jahrhunderts.

#### **Anmerkungen:**

Die beiden Rosen stellten die begehrtesten Auftragsobjekte dar.

Mehrere Glasmaler lieferten hierzu Entwürfe (Beiler, Gust. van Treeck, Türcke, Mayer, C. de Bouché).

Carl de Bouché glaubte sogar aufgrund eines Versprechens von Gümbel, den Auftrag so gut wie

sicher zu bekommen (ZA Nr. 170 / S. 165: 29. Dez. 1899). Seinen Skizzen fügte er folgende Bemerkung bei: *"Nach meiner Meinung u. wie es fast immer zu sehen ist, könnten die beiden Rosetten in der Hauptzeichnung und Wirkung gleich sein, mit Ausnahme des mittleren Wappens u. der abwechselnden Vierpässe. (...) Obwohl ich selbst für beide Rosetten den Entwurf mit den Strahlen vorziehen möchte, wird sich der andere auch sehr reich u. was die Hauptsache ist, klar in der Zeichnung machen. (...) Meine Erfahrungen in Herstellung von Rosetten, ich erwähne München, Worms, Bremen, haben mich auch hier veranlaßt das Verhältnis vom farbigen Grund u. Ornament in natürlicher Größe zu probieren, um nicht ein Kaleidoskop zu fertigen, wie man es leider in den schönsten Kirchen oft findet. wo man nicht im Stande ist, die Zeichnung zu verfolgen. In der zweiten Rosette ist nach Wunsch das Wappen der Pfalz vorgesehen."* (ZA Nr. 170 / S. 148f.: 18. Aug. 1899).

Zu den Entwürfen wurde sogar ein Gutachten von Heinr. v. Schmidt und Friedr. v. Thiersch (seit 1879 Prof. für "höhere Architektur" am Polytechnikum in München) eingeholt; darin wurde empfohlen: *"Durchgehende Figurenkompositionen sind unzulässig. Strahlenartiges oder teppichartiges Flächenornament sollte in der Hauptsache die Verglasung ausmachen. Der Vergleich mit der berühmten Rosette von Oppenheim ergibt dies deutlich. Der Entwurf des Herrn Commerzienrath De Bouché kommt in seiner oberen Hälfte der Lösung am nächsten und wird zur Ausführung empfohlen. Eine technisch und künstlerisch gute Leistung solcher Art dürfte der Unterstützung aus dem staatlichen Kunstfond ebenso würdig sein, als eine figürliche Darstellung."* (ZA Nr. 170 / S. 204: 3. Aug. 1900).

Im August 1900 sandten Ostermann u. Hartwein ihre ersten beiden Skizzen mit begleitenden Erläuterungen zum Dargestellten.

Entwurf und Zeichnung stammten von Jakob Bradl, die Kolorierung von Hans Bodner, dem "ersten Figurenmaler der Firma" (ZA Nr. 170 / S. 219f.: 1. Aug. 1900). Die Skizzen fanden auf Anhieb Zustimmung, selbst Architekt Nordmann, der ansonsten sehr kritisch und unerbittlich bei der Beurteilung von Entwürfen war, schrieb: *"... großartig ... gefallen mir sehr gut. Ich hätte nicht gedacht, daß es möglich sei die Rosen so schön mit figürlichem Schmuck zu versehen. Die eine Rose zeigt nur zu viel Engelfiguren. 34 Engel und 12 Büsten historischer Personen erscheint mir zu viel in einem Fenster. Hoffentlich gelingt es diese Skizzen der Ausführung zu Grunde zu legen."* (ZA Nr. 168 / S. 186f.: 16. Aug. 1900).

Ostermann u. Hartwein, die ihre Skizzen übrigens Prof. Hauberrisser ("auch Mitglied der Künstlercommission") vorgelegt hatten, berichten von den Schwierigkeiten, das Problem "der gestellten Aufgabe einer zusammenhängenden figürlichen Darstellung in der reichen Gliederung der Rosette wirksam unterzubringen", zu lösen (ZA Nr. 170 / S. 219f.: 1. Aug. 1900).

Jedoch galt es, bei allem "Entzücken" und "lobender Anerkennung" (ZA Nr. 170 / S. 243-246: 2. Mai 1901) zunächst einmal Stifter für die beiden Rosen zu finden. Es gelang nicht, Mittel aus dem staatlichen Kunstfond zur Finanzierung, locker zu machen, denn *"Glasmalereien gehören in das Gebiet des Kunstgewerbes. ... Alles, was nicht Malerei & Bildhauerei heißt, keinen Anspruch auf*

*den staatlichen Kunstfond machen darf ...* " (ZA Nr. 170 / S. 244: 2. Mai 1901). Deshalb startete man eine Plakat-Aktion (Reproduktionsdrucke der Entwürfe), mit der man sich zwecks der Findung von Stiftern an die *"bedeutendsten evangelischen Gemeinden Deutschlands"* wandte, *"unter Darlegung der Sachlage, daß alle Fenster für die Kirche schon gestiftet seien, bis auf diese zwei, diese aber durch die Art der Darstellung, erst den eigentlichen Abschluß des ganzen Fensterschmuckes bilden, dadurch daß durch sie die Verbreitung des Worts Gottes & des reinen Evangeliums über die ganze Erde zum Ausdruck kommen soll ..."* (so der Vorschlag von Ostermann & Hartwein; ZA Nr. 170 / S. 245f.: 2. Mai 1901).

Ein Jahr später waren die beiden Rosen provisorisch verglast; die Suche nach Stiftern lief derweil weiter, und Ostermann & Hartwein, die am Auftrag sehr stark interessiert waren, verhandelten unterdessen schon mal über den Preis: eine Rose sollte ursprünglich 14.000,- Mark kosten (*"hinsichtlich der Zahlungsweise"* hatte man jedoch Entgegenkommen zugesichert: ZA Nr. 170 / S. 246: 2. Mai 1901). Ein Gebot von 6.500 bis 7.000 Mark zu akzeptieren, war aber der Firma unmöglich. (ZA Nr. 170 / S. 283-286: 10. Mai 1902).

Gegen Ende des Jahres 1902 waren die Stifter gefunden: Auf deren Wunsch wurde das Mittelbild durch das Wappen Luthers ersetzt (es waren hier in dem 1. Entwurf die Bibel mit dem Alpha und Omega sowie der Kelch mit der Patene angebracht). Gewünscht wurden auch die Bildnisse der *"Reformations-Kurfürsten Johann des Beständigen und Johann Friedrich des Großmüthigen"* an der Stelle von *"Jonas und Bugenhagen"*, *"Butzer und Oekolampadius"* sollten dagegen ganz weggelassen werden (ZA Nr. 168 / S. 140f.: *"Evangelisch-Lutherisches Landesconsistorium für das Königreich Sachsen an den Ausschuß des Vereins (...), Dresden, den 12. Dec. 1902"*).

Der Vertrag über Nr. 22 wurde am 5. Jan. 1903 abgeschlossen. Als Preis wurden 9.600,- Mark festgelegt. Auffallend im Vertrag ist Pkt. *"9. (...) Der Ausschuß hat das Recht, Sachverständige beizuziehen. ... Definitive Abweisung der Arbeit ist nicht ausgeschlossen."* (ZA Nr. 170 / S. 112-114).

Der Entwurf wurde entsprechend den Wünschen der Stifter abgeändert. Das Einsetzen konnte trotz *"Zeitdruck und Arbeitsüberlastung"* Bradls gegen Ende November 1903 erfolgen.

Voller Stolz bekundete die Fa. Ostermann & Hartwein, es sei das *"Schönste"* all ihrer Fenster und *"der Glanzpunkt ihres Wirkens"*; man habe *"in den letzten Wochen hier so wunderbare Abendstimmungen zu schauen Gelegenheit gehabt, die für die Dämmerstimmung des rechtsseitigen Bildes sehr zustatten gekommen"* seien und man hoffe, daß auch Gumbel, *"diese Partie, die in Glas auszuführen manche Schwierigkeit"* geboten habe, *"besonders gefallen"* werde. *"Mit Anwendung von Überfanggläsern"* sei dies *"sehr gut gelungen und die Wirkung eine sehr gute, der Wirklichkeit vollständig nahekommend"* (ZA Nr. 170 / S. 298: 8. Aug. 1903; S. 293f.: 8. Okt. 1903).

Ein Plakat befindet sich im Besitz der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; es ist aufgeführt im Katalog "450 Jahre Protestation" (1979) S. 200. Nr. 80 und auf 1903(?) datiert.

Ebenso existiert ein weiterer Aquarellentwurf, der oben Jesus mit zwei weiteren Figuren auf einer Wolke stehend zeigt, während unten drei Jünger (?) vor einem Hügel beten. Dieser in der Ausführung sehr flüchtig angelegte Entwurf stellt eine interessante Kompositionsvariante dar, ist aber leider nicht näher bezeichnet (er befindet sich ebenfalls in der Bauabteilung). (Siehe Abb. S. 129a).

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 41-43 u. S. 56 (Stifterverz.); (vor S. 41 sw Abb.).

Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde., Leipzig 1907ff. (zu Bradl, Thiersch, Schmidt, Hauber-  
risser).

Dellwing, 1979, S. 26.

G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Düsseldorf / Köln, 6. erw. Aufl. 1981.

Hubert Stadler. Martin Luther und die Reformation. Düsseldorf, 1. Aufl. 1983 (zu den reformatorischen Persönlichkeiten).

Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst" (1983) (zu den reformatorischen "Kampfblättern": S. 156, Abb. 30; S. 193-196, Abb. 66-69; zu "Das Zeitalter der Reformation" 1870 von Friedrich Eduard Eichens nach W. v. Kaulbach: S. 513, Abb. 88).

Böcher, 1987, S. 37-39 (Farbabb. 11, S. 33).



**Aquarellentwurf zu einer Fensterrose. Dargestellt sind Christus flankiert von zwei Aposteln auf einer Wolke stehend, darunter vor einem Hügel sitzend bzw. kniend drei weitere Apostel, die Hände zum Gebet gefaltet.**

*(Farbiges Aquarell auf Papier, Maße 50 x 50 cm, unsigniert und undatiert; weißer Aufkleber mit der Bez. „Nr. 19“ ; aufbewahrt in der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats in Speyer)*



## **Nr. 23: Ostermorgen (Engel und Frauen am leeren Grab)**

Emporengeschoß, Ostseite des nordöstlichen Querhausflügels.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Gustav van Treeck, München, nach einem Altarbild von Axel Ender in der Kirche zu Molde, Norwegen ; bez. in 1 a, rechts unten: *"Glasmalerei von Gustav van Treeck München 1900"* und in Feld 2 d: *"Nach Axel Ender"*.

Stifter: Familie Fabrikant K. Schalk, Speyer; bez. unten in 1 d: *"Gestiftet v. Familie Carl Schalk Speyer"*.

**Bezug:** Neutestamentlich (Markus 16, 1-8).

Das Fenster gehört zu dem aus 8 Fenstern bestehenden Zyklus der Lebens- und Leidensgeschichte Jesu an den Schmalseiten des Querhauses, wobei der nordöstliche Querhausflügel dem "Leiden" und der südwestliche dem "Leben" gewidmet ist. (Weitere Ausführungen hierzu siehe bei "Bezug" zu Nr. 21).

**Beschreibung:** Am Horizont geht die Sonne auf, denn die Szene spielt am frühen Morgen (4 c, d). Die drei Frauen ("Myrophoren"), die gekommen sind, das Grab Jesu zu besuchen, blicken erschrocken auf die Grufthöhle, vor der ein Engel – mit einer *"Gestalt wie der Blitz"*, in einem *"Kleid weiß wie Schnee"* (Matth. 28,3) – auf der seitlich verschobenen Deckplatte des (leeren) Steinsarkophages sitzt. Er deutet mit seiner Rechten sinnfällig nach oben und gemahnt die Frauen, sich nicht zu entsetzen. Was der Engel ferner spricht, steht auszugsweise unten als Inschrift im Sockel (1 b-c): *"Er ist nicht hier er ist auferstanden wie er gesagt hat: Matth. 28, 6."* Der Sockel ist als Maßwerkfenstergalerie gestaltet, rechts und links (1a, 1d) jeweils mit einem Rautenteppich (Rot und Violett mit kleinen Akzenten in Gelb, Grün, Blau) und in der Mitte, wo sich das breite Band mit dem zitierten Engelswort (s.o.) befindet, mit einem blauen Teppichgrund und violetten Rauten gefüllt.

Die gemalte Maßwerkarchitektur teilt sich nach oben über drei Wimpergen in zwei Türme. Der Teppichhin-

tergrund ist in leuchtendem Rot gehalten (farb-symbolischer Hinweis auf das Opferblut Jesu; vgl. auch Nr. 21, 33).

In den beiden kleinen Vierpässen (B) und (C) wird die Architektur fortgeführt: Hier enden die Türme mit zinnenbekrönten Spitzen (hierzu s.u. Anmerkungen).

Sechspaß (A): Ein Engel in einem zartvioletten Gewand, auf einem blauen Teppichgrund aus Weinlaubblättern, fliegt dort mit einem (verstorbenen) Kind, das er auf seinem linken Arm trägt und mit der Rechten segnet. Seine Flügel und sein Gewand überschneiden die Zierleiste des Medaillons. Die einzelnen Pässe sind mit einem sternförmig geschwungenen Maßwerkornament versehen.

Die Zweiteilung der (gemalten) Maßwerkarchitektur (s.o.) in Vierpaß (B) und (C) findet sich ebenfalls in der Komposition und Farbgebung der szenischen Darstellung. Dort sitzt in der linken Bildhälfte der Engel vor der Grabkammer (2-4 a, b). Das Weiß seines Gewandes ist geschickt kontrastierend vor die dunkleren Blau-, Violett- und Brauntöne gesetzt, wodurch die "Leuchtkraft" seiner Erscheinung, die "Reinheit", nachhaltig betont werden. In der rechten Hälfte dagegen ist die Farbpalette breiter gespannt: Bei dem Ausblick in die weite morgendliche Landschaft sind die Farben (v.a. Türkisblau, Gelb- und Grüntöne) frisch und strahlend. Davor heben sich als reine Farben etwas Rot und das Blau der Gewänder (neben dem Weiß) der beiden vorderen Frauen effektiv ab.

Neben dieser "Zweiteilung" ist die Ausgewogenheit in der Komposition auffallend: Dem Engel, der in schräger Vorderansicht wiedergegeben ist, wurde als Gegengewicht die vordere Frau in Rückenansicht gegenübergestellt. Zu seiner nach oben gestreckten Rechten ist der linke Arm der Frau im blauen Gewand gegenläufig. In der linken Hälfte befindet sich der dunkle "Einblick" (Grabhöhle), während in der rechten Hälfte der helle "Ausblick" (aufgehende Morgensonne) ge-

zeigt wird – im Hinblick auf die Farbensymbolik gewissermaßen als Orte der "Trauer" bzw. "Traurigkeit" und der "Auferstehung", der "verwirklichten Hoffnung" zu interpretieren.

Deshalb ist das Osterfenster auch bewußt auf der Ostseite, Richtung Sonnenaufgang, angebracht! (Hinweis v. Hrn. Dekan i.R. Böhm).

In der Ausschreibung (ZA Nr. 169 / S. 1: 29. Aug. 1898) war das Fenster im Programm (unter Punkt "4.") festgelegt und sollte die *"Ankündigung der Auferstehung des Herrn durch den Engel nach Altarbild von Axel Ender (Kirche zu Molde)"* darstellen. Das Gemälde wurde als bekannt vorausgesetzt und wo die Glasmaler eine Abbildung desselben finden würden, wurde in dem Schreiben auch mitgeteilt (*"H. Abel, fotografische Artikler-Christiania Akensgd. 18."*).

Dieses Altargemälde des norwegischen Malers und Bildhauers Axel Ender (1853-1920), der u.a. 1875 in München studiert hatte, war seinerzeit sehr populär. Motivisch und kompositionell steht es in der künstlerischen Tradition der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld; die entsprechende Abbildung (Nr. 219: *"Die Frauen am Grabe"*) könnte als Inspirationsquelle gedient haben.

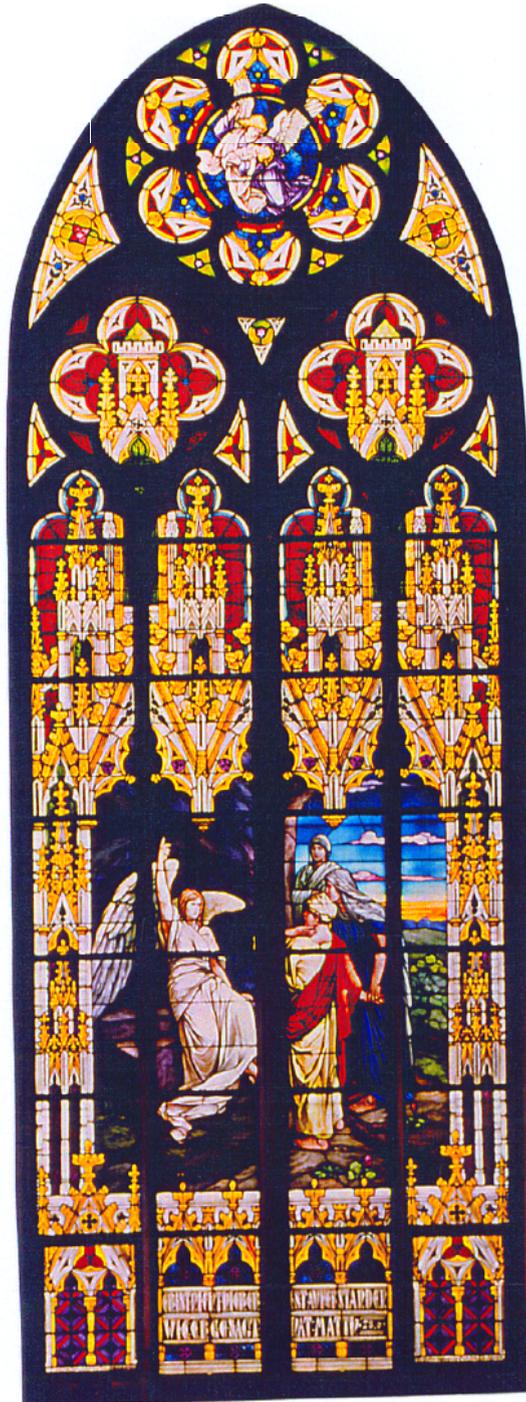
Der Engel mit dem Kind oben im Medaillon von Sechspaß (A) ist beeinflusst von Wilhelm von Kaulbachs (1805-1874) Bild *"Zu Gott"* (1858) – damals *"eines der meist reproduzierten Motive auf Andachtsbildern, Öldrucken und Grabplaketten der Firma Fr. May (Frankfurt/M.)"* (Lexikon der Kunst, Bd. 2, 1989, S. 327: "Engel"). Neben der Sterbebild- und Auferstehungsthematik wird hier im weiteren Sinn auf die damals beliebten Schutzengeldarstellungen (die vor allem als häuslicher Wandschmuck sehr verbreitet waren) abgehoben. Ein Engel mit einem verstorbenen Kind auf dem Arm erscheint auch auf einer Lithographie *"Der Traum der Mutter"* (um 1880).

Die Tradition des Motivs reicht bis ins Mittelalter zurück, bedeutete aber ursprünglich die Seele ("animula") eines Verstorbenen, die in Gestalt eines verkleinerten Menschen oder Kindes dargestellt wurde.

**Anmerkungen:** Der Vertrag zu Nr. 23 und Nr. 7 datiert vom 26. Mai 1899 (ZA Nr. 170 / S. 110, 111). Am 5. Nov. 1899 übersandte Gustav van Treeck die "*... in allen Details durchgeführten Skizzen ... und ist dabei allen Ihren Wünschen Rechnung getragen worden, soweit dies sich mit den stylistischen Anforderungen verträgt. (...) Den Gedanken das Maßwerk mit aufbauender Architektur auszufüllen, habe ich fallen gelassen und dasselbe mit ornamentalen Formen versehen, um dem Ganzen dadurch einen einheitlichen Charakter zu geben.*" (ZA Nr. 170 / S. 124-126: 5. Nov. 1899).

Wie die Ausführung zeigt, mußte das später geändert werden: laut einer Notiz von Gümbel (ZA Nr. 169 / S. 13: um 1899) sollte bei den kleinen Pässen die Architektur "*durchgehen*". Nr. 23 ist übrigens das einzige Fenster, bei dem sich die gemalte Maßwerkarchitektur in den Pässen (B) und (C) fortsetzt.

**Literatur:** Schnorr Bilderbibel (Abb. 219).  
 Gümbel, 1904, S. 44 u. S. 56 (Stiffterverz.).  
 Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. (Zu Axel Ender: Bd. 10. Leipzig 1914, S. 514f).  
 Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. v. Engelbert Kirschbaum u.a., 8 Bde., Freiburg i.Br. u.a., 1968-1976.  
 Wolfgang Brückner, Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940. Köln 1974 ("Zu Gott" von W. v. Kaulbach: Abb. 23, S. 68; S. 64ff.).  
 Dellwing, 1979, S. 24.  
 Böcher, 1987, S. 30, S. 32 u. S. 46.  
 Christa Pieske, Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940. München 1988 (Abb. S. 103: "*Der Traum der Mutter*").  
 Lexikon der Kunst. Neubearb., Bd. 2, Leipzig 1989, S. 325-328 (zu "Engel").



## **Nr. 24: Tauffenster: Jesus segnet die Kinder**

Emporengeschoß, Vorchor (Nordosten).

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Ausführung durch Hofglasmaler C.L. Türcke, Zittau; bez. unten in 1 b-c: *"Ausgeführt von der Königlich Sächsischen Hofglasmalerei C.L. Türcke, Zittau i.S."* nach einem Entwurf von Johann Carl Koch, Speyer (s. Anm.).

Stifter: Die Familien der Gebrüder Ludwig und Heinrich Weltz, Brauereidirektoren, Speyer; bez. unten in 1 b-c: *"Gestiftet von der Familie Ludwig u. Heinrich Weltz"*.

**Bezug:** Neutestamentlich. (Sog. *"Kinderevangelium"*; Markus 10, 13-16).

Das als *Tauffenster* bezeichnete Fenster Nr. 24 weist zusammen mit seinem Gegenüber Nr. 30, dem *Abendmahlsfenster*, auf die kultische Funktion des Altarraums hin. Abendmahl und Taufe sind die zwei Sakramente des Protestantismus. Daß bei der Darstellung des Themas die Wahl auf das *"Kinderevangelium"* fiel – wo ansonsten doch das Bestreben in Richtung "bibelwortgetreue" Verbildlichung ging – mutet zunächst befremdlich an, denn inhaltlich und bildmotivisch hat dies nichts mit dem Thema "Taufe" zu tun. Lediglich oben im Sechspaß (A) wird eine kleine Taufszene gezeigt.

Im Kinderevangelium segnet Jesus die Kinder und belehrt gleichzeitig seine *"verärgerten Jünger"* mit den Worten: *"Wer das Reich Gottes nicht empfängt wie ein Kindlein, der wird nicht hineinkommen."* (Markus 10, 15). Nicht diese *"Kindersegnung"*, sondern eher eine Szene mit der *"Taufe Jesu durch Johannes den Täufer oder eine der Täuferzählungen der Apostelgeschichte"* wäre – wie Böcher anmerkt – im Rahmen der Vergegenwärtigung des biblischen Kontexts einleuchtender gewesen, aber *"offenbar waren die Auftraggeber an einer Darstellung der Kindertaufe interessiert, was mit dem Kampf der Reformatoren gegen "Schwärmer" und "Wiedertäufer" zusammenhängen dürfte."* (Böcher, 1987, S. 39). In der Tat handelt es sich bei der Darstellung der Kindersegnung durch Jesus um eine Bilderfindung der Reformation, die erst seit Lucas Cranach d.Ä. in der Tafelmalerei bekannt ist. Innerhalb der lutherischen Lehre spielten die Darstellungen dieses *"urprotestantischen"* Themas eine Schlüsselrolle: *"Einerseits illustrierten sie gegen die Wiedertäufer das biblische Argument für die Kindertaufe. Andererseits wird die lutherische Auffassung vom Glauben als göttlicher Gnade anschaulich. Denn wenn nach Christi Wort bevorzugt die Kinder ins Himmelreich kommen, dann hat die katholische Lehre von der Werkheiligkeit keinen Bestand, da die Kinder noch keine Werke, sondern nur den Glauben als göttlichen Gnadenakt vorweisen können. In diesem Sinn hat Luther die*

*Kinder als die wahrhaft Glaubenden bezeichnet (...). Möglicherweise war schließlich Luthers Ablehnung des Zölibats und seine Haltung zur Ehe sowie seine Wertschätzung der Familie ein weiterer Grund für die häufige Darstellung dieses Bildthemas.*" (Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", 1983, S. 241 u. S. 487).

Es ist anzunehmen, daß diese "historischen" Argumente bei den kirchlichen Auftraggebern und der Programmgestaltung des Fensters – im Hinblick auf "*Kulturkampf*" und "*antikatholische Positionen*" – eine gewisse Rolle spielten.

Daneben fanden die Betrachter sicherlich auch hier Vertrautes vor (vgl. auch Nr. 23A), denn Bilder mit dem kindersegnenden Jesus waren seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Wandbilddrucke für den häuslichen Zimmerschmuck sehr verbreitet, wobei allerdings mit der Zeit die Darstellung häufiger in Richtung des die Kinder "*herzenden*" Jesus (Markus 10, 16) tendierte: "*Die Szene wird zu einem Lieblingsthema der Nazarener und der religiösen Imagerie des 19. Jahrhunderts in ihrem Gefolge. Dabei überlagert das Kindergenre immer mehr die theologische Lehre. (...) Das Lehrbild wird zum Erbauungsbild.*" (S. Metken, in: Katalog "Die Nazarener", 1977, S. 383).

Vgl. auch die Taufe des Paulus in Nr. 19(A); (s.u. Anmerkungen).

**Beschreibung:** Vor einer malerisch gestalteten Landschaftskulisse steht Jesus (2/3 b), umgeben von einer Kinderschar mit ihren Müttern. Rechts wird ein Junge, der einen Früchtekorb (mit Trauben) trägt, von seinem Vater herbeigeschoben, während die vorangehende Mutter einen Säugling auf dem Arm hält (2/3 d). Auch drei Jünger sind anwesend sowie ein Pharisäer. Zwei der drei Jünger gestikulieren lebhaft (3 c) in Richtung der rechts herbeikommenden Familie, denn dem Bibelwort gemäß "*fuhren sie die an, die die Kindlein zu Jesus trugen, damit er sie anrührte*" (Markus 10, 13). Jesus trägt liebevoll ein Kind auf seinem Arm, das sich am Halsausschnitt seines Mantels festhält. Er hat den Kopf leicht geneigt und blickt nachdenklich sinnend – mit einem milden Gesichtsausdruck – auf die Kinder zu seinen Füßen: Zwei, ein Mädchen und ein Junge, knien vorne (2 b); der Junge trägt ein langes weißes Gewand und drückt einen Strauß weißer Lilien (Symbol für Reinheit und Unschuld) an sich – er sieht fast wie ein Engel aus. Hinter diesem hat ein weiteres Mädchen vertraulich

Jesu Mantelsaum ergriffen.

Links (2/3 a) hockt eine Mutter mit ihren zwei Kindern und blickt andächtig auf Jesus. Der dabeistehende Jünger hat offenbar die anfängliche Verärgerung überwunden und denkt über Jesu verheißungsvolle Worte nach, während der Pharisäer hinter ihm eher skeptisch dreinschaut.

Rechts von Jesus kniet eine Mutter, die ihren – sich wohl etwas sträubenden – Sohn am Handgelenk festhält, damit dieser Jesus eine Rose überreicht. Ein größeres Mädchen, das die Hände zum Gebet gefaltet hat, steht andächtig daneben (2/3 c).

Die Figuren sind alle dicht beieinander auf der "Vordergrundbühne" plaziert und nehmen die gesamte Bildbreite ein. Als Hintergrundkulisse dient eine sanft geschwungene Landschaft mit Bäumen und Sträuchern; rechts und fern am Horizont erblickt man Festungsmauern und eine Stadt (Jerusalem). Bei den Köpfen einiger Kinder wurden Porträts der Stifterkinder verwendet (s. Anmerkungen).

Sockel: In den beiden mittleren Scheiben (1 b, c) befindet sich ein schleifenförmig entrolltes Spruchband mit der Inschrift "*Lasset die Kindlein zu mir kommen*" (Markus 10, 14) unter einem flachen Korbbogen auf rotem Damastgrund. Die flankierenden Fenster (1 a, d) zieren stilisierte Blütenzweige.

Sechspaß (A): In der Mitte hebt eine Frau in "altdeutscher" Tracht einen Säugling über das Taufbecken, während der Geistliche – in der einen Hand die Bibel haltend – es mit der Rechten segnet. Der Hintergrund der Szene ist rot. Das Ganze wird in den einzelnen Paßblättern von einem stilisierten Weinranken- und Traubenornament umkränzt.

Vierpaß (B)

und (C):

Kreuzförmig angeordnetes, stilisiertes Blüten- und Blattornament (u.a. Weinblätter); die Farben sind: Rot, Gelb, Blau, Grün, Weiß. Jeweils eine einzelne, größere Blüte ziert die vier unteren Zwickelscheiben. Oben sind

die Teppichgründe hinter der aufstrebenden (gemalten) Maßwerkarchitektur außen (in a u. d) grün und in der Mitte rot (in b u. c); kleine Sternchen wurden hier dekorativ eingestreut.

Auffallend ist insgesamt die intensive "Buntfarbigkeit" des Fensters.

(Zur Symbolbedeutung von Lilie, Rose, Weintrauben, Weinlaub siehe auch Beschreibung zu Nr. 30).

Das Fenster war im Ausschreibungsprogramm unter Punkt "1", "*nach Gemälde von Prof. Koch*", aufgenommen (ZA Nr. 169 / S. 1: 29. Aug. 1898).

Johann Carl Koch (1806-1900) aus Hamburg hatte an der Münchner Akademie (bei Cornelius, Hess, Schlottbauer und Schnorr von Carolsfeld) studiert. Zusammen mit Johann Schraudolph wirkte er bei der Ausmalung der Allerheiligen-Hofkirche und der Bonifatius-Basilika mit. 1845 wurde er Zeichenlehrer an der Gewerbeschule. 1849 holte ihn Schraudolph als Mitarbeiter zur Ausmalung des Domes nach Speyer. Er war dann Zeichenlehrer am hiesigen Realgymnasium und blieb hier bis zu seinem Tod. (Zink, 1986, S. 25); (vgl. Textteil, Bd. 1, Kap. 2.1 mit Anm. 109).

Offenbar war man bei der Darstellung des Themas und der Umsetzung der Vorlage sehr darum bemüht, alles "*Liebliche*" oder "*Verniedlichende*" (wie es oft entsprechende Reproduktionsdrucke zeigen; vgl. hierzu S. Metken, 1977, S. 385) zu vermeiden. Das "*sentimentalische Moment*" wurde sehr stark zurückgenommen, dafür mehr die Konzentration auf das Geschehen betont: Mimik und Gestik der Figuren erscheinen gemessen, ihre Haltung ist statuarisch.

Die Szene vermittelt Kontemplation und Frömmigkeit basierend auf einer "versachlichten" Darstellungsweise, die sich ganz am Bibelwort orientiert, jedoch darauf verzichtet, den "*die Kinder herzenden Jesus*" (Markus 10, 16) darzustellen.

Daß J.C. Koch sich u.a. auch bei Schnorr von Carolsfeld geschult hat, wird deutlich, wenn man die Szene "*Jesus ruft die Kindlein zu sich*" (Abb. Nr. 203) in der Bilderbibel Schnorrs vergleicht. Wenn Koch auch eine andere Auffassung zeigt, so ist doch insbesondere sein Christus-Typus dem Schnorrschen Vorbild verpflichtet.

**Anmerkungen:** "*Die Kinder um den Heiland tragen die Züge der Kinder der Stifter*" (Gümbel, 1904, S. 45). Es handelt sich dabei um die Kinder in 2/3 b und 3 c, wobei hier besonders deutlich zu sehen ist, daß Photographien als Vorlagen für die Porträts verwendet wurden.

Der Vertrag zu Fenster Nr. 24 und Nr. 8 wurde mit Türcke am 15. Mai 1899 (ZA Nr. 170 / S. 117f.) abgeschlossen.

Wie aus dem Schriftwechsel zu entnehmen ist, gestaltete sich die Ausarbeitung der Entwurfsskizze (trotz der Kochschen Vorlage) für Türcke bzw. seinen Historienmaler (Josef Lang, München; vgl. auch Nr. 8) nicht unproblematisch: Es mußten sehr viele Änderungen bis zur Zufriedenheit des Ausschusses gemacht werden (siehe z.B. ZA Nr. 170 / S. 223: 3. Juli 1900). Türcke selbst spricht von dem "*ungünstigen, vernichtenden Inhalt*" eines an ihn gerichteten Schreibens (ZA Nr. 170 / S. 224f.: 22. Juni 1901).

Anhand seiner kritischen "*Bemerkungen zu den Fenstern*" gibt Gümbel Aufschluß darüber, was beispielsweise nicht gefiel: Etliche Figuren mußten entfernt oder in anderer Stellung gezeigt werden, die Heiligenscheine mußten weg, die Gewänder hatten etwas "*stilisierter (gotisierend)*" und die Architektur "*leichter (spätgotischer)*" zu sein (ZA Nr. 169 / S. 10: um 1899).

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß im Sechspaß (A) von Fenster Nr. 19 (s. Beschreibung ebd.) die *Erwachsenen-Taufe des Apostels Paulus* (Apg. 9, 19) dargestellt ist. Somit ist ein Bezug zum Langhauszyklus (Aspekt "*Glaube*") hergestellt.

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (Abb. 203).

Gümbel, 1904, S. 45 u. S. 56 (Stifterverz.).

Wolfgang Brückner, Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940. Köln 1974 (Farbabb. 5 "*Jesus der Kinderfreund*"; Text S. 85f.).

Katalog "Die Nazarener" (1977). Darin: Sigrid Metken, Nazarener und "nazarenisch". Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, S. 365-388 (Kapitel "*Jesus als Kinderfreund*", S. 383-386).

Dellwing, 1979, S. 24.

Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst" (1983); zu "*Christus der Kinderfreund*": Abb. 114-117, S. 241-243; Abb. 365, S. 487.

Zink, 1986, S. 25f. (zu J.C. Koch).

Böcher, 1987, S. 39f.



## **Nr. 25: Die Reformatoren Melanchthon und Luther**

Chorpolygon (sog. "*Kaiserchor*"), erstes Fenster von links.

Maße: H 10 m; B ca. 2,65 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung "*Königliche und herzogliche bayerische Hofglasmalerei Carl de Bouché, München*"; bez. in 1 c, unten: "*inv. u. fec. C. de Bouché, München*".

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton; Maße: 64 cm x 24 cm; sign. "*C.d.B.*"; Datierung: 1899 (aufgrund des Schriftwechsels).

Stifter: Kaiserin Auguste Viktoria (1858-1921), Gemahlin von Kaiser Wilhelm II.; (Gestiftet am 15. Aug. 1898); bez. unten in 1 a-c: "*Augusta Victoria Deutsche Kaiserin Koenigin v. Preussen 1900*".

**Bezug:** Reformationsgeschichtlich.

Zusammen mit dem gegenüberliegenden Fenster Nr. 29 "*Zwingli und Calvin*" werden die vier Hauptreformatoren gezeigt. An dieser herausragenden Stelle im Chor laufen gewissermaßen alle Fenster – von der Gedächtnis-Vorhalle über Lang- und Querhaus zum Vorchor –, die einen reformationsgeschichtlichen Bezug haben, zusammen. Schritt für Schritt wird so zum "allumfassenden Zentrum", *Christus*, in der Mitte des Chorpolygons (Nr. 27) hingeleitet.

Unmittelbar rechts neben Melanchthon und Luther folgt das *Paulus-Fenster* (Nr. 26). Aufgrund des Studiums von Paulus' Römerbrief erlangte Luther neue Erkenntnisse über die "*Gerechtigkeit Gottes aus dem Glauben*" (siehe Römerbrief 1, 17).

Melanchthon verfaßte 1521 seinen "*Römerbriefkommentar*". Böcher bezeichnet die vier Hauptreformatoren "*als Neuentdecker der von Paulus betonten Glaubensgerechtigkeit*" (Böcher, 1987, S. 42).

Insgesamt scheinen die fünf Chorfenster programmatisch die Summe dessen zu verkörpern, was im wesentlichen als Kernpunkte der lutherischen Theologie bezeichnet werden kann: "*sola gratia – sola fide – sola scriptura; Erlösung allein durch Gnade und Glauben, allein durch die Schrift*". (Vgl. auch Nr. 26, Nr. 27, Nr. 28, Nr. 29).

**Beschreibung:** Luther (1483-1546) u. Melanchthon (1497-1560) stehen nebeneinander und reichen sich die Hand. Mit dieser Geste soll die Freundschaft und die Verbundenheit ihres Lebensweges zum Ausdruck gebracht werden. Beide Figuren sind frontal auf den Betrachter ausgerichtet, jedoch sind ihre Körper und Gesichter leicht

schräg einander zugewandt, ohne daß sich dabei ihre Blicke treffen. Beide tragen die zeittypische dunkle Gelehrtentracht. Der links stehende Melanchthon, dessen Mantel mit einem Pelzbesatz verbrämt ist, hat sein Barett abgenommen und drückt es an seine linke Brust. Neben dem freundschaftlichen Händereichen, mag dies als Zeichen der Ehrerbietung und respektvollen Ergebenheit gegenüber Luther gedeutet werden, das der Person Melanchthons als engstem Mitarbeiter und Mitstreiter Luthers einen weiteren (menschlich-psychologischen) Aspekt hinzufügt.

Luther steht rechts, er hält ein Buch – was ihn als Bibelübersetzer und Verfasser seiner vielen anderen Schriften kennzeichnet – in seinem linken Arm. Beide Figuren stehen auf dem gemusterten Fliesenfußboden einer schmalen "Vordergrundbühne" unter einer Art kombinierter "Tabernakel-Baldachin-Architektur". Durch eine Stütze, die in der Mitte zwischen den beiden Gestalten verläuft (2-4 b) und die zu einem weiträumigen Gewölbesystem im Hintergrund gehört, wird die Szene in zwei kompositorische Hälften geteilt (wie auch gegenüber in Nr. 29).

Als Hintergrundabschluß dient ein rot und grün gemusterter Teppich mit Fransenborte, der in Schulterhöhe hinter Melanchthon und Luther gespannt ist. Die räumliche Situation der "Tabernakelarchitektur" erscheint seitlich an den Rändern etwas "verunklärt", denn die Figuren überschneiden mit dem Gewand jeweils die schmalen Randleisten, wodurch es an den Eckpunkten zwischen Fußboden und Sockelzone (2 a u. c) zum Konflikt kommt (s.u. Anm., Kommentar von de Bouché). Die aufsteigende Maßwerkarchitektur ist im Vergleich zu den übrigen Großfenstern einfacher gestaltet. Zwischen zwei kleinen Dächern, hinter den Wimpergen über den Figuren, ragt in der Mitte eine Turmarchitektur in die Höhe, deren Fensteröffnungen grün "verglast" sind. Der Damasthintergrund ist rot.

Sechspaß (A): Einfaches, stilisiertes Blattornament, gruppiert um eine zentrale Blüte, in der Mitte auf grünem, außen auf rotem Grund.

Vierpaß (B)

und (C): Einfaches, kreuzförmig angeordnetes Blattornament, in der Mitte auf rotem, außen auf blauem Grund.

Sockel: Gestaltet als schlichte Fenstergalerie, deren Öffnungen im Vergleich zu den Sockelzonen der übrigen Großfenster – aufgrund des hier schmaleren Fenstermaßes – breiter wiedergegeben sind und deren architektonische Zierformen einfacher und klarer gehalten sind (um mehr Gestaltungsfläche zu bekommen). In der Mitte erscheint das (silber) weiß, (schwarz) grau-blau gevierte Hohenzollern- bzw. Preußenwappen, welches das Band mit der Aufschrift *"Hohenzollern"* teilweise verdeckt, auf grünem Damastgrund (1 b). Das Wappen wird flankiert von Spruchbändern, die sich auf rotem Damastgrund entfalten: links (1 a) *"Ein' feste Burg"*, rechts (1 c) *"ist unser Gott"*. Die Inschrift gibt die erste Zeile des Lutherliedes von 1529 wieder (EG 362; alt: EKG 201, 1; Psalm 46). Unten befindet sich eine schmale Leiste mit Namen und Titel der Stifterin (Siehe auch Nr. 26, 27, 28, 29 mit Anmerkungen).

Als Vorlagen für die Porträts verwendete der Künstler die bekannten zeitgenössischen Darstellungen des 16. Jhs., wie beispielsweise das Doppelporträt Luthers und Melanchthons von Lucas Cranach d.Ä. (1543).

Anmerkungen: Die Ausführung folgt mit nur kleinen Abänderungen dem Entwurf (Änderungen in der Sockelzone und in den Wimpergen; Fliesenfußboden; die Gewänder sind auf dem Entwurf schwarz, im Fenster blau). In einer Werbebroschüre de Bouchés (nach dem jüngsten darin abgedruckten *"Attest"* wohl 1901 erschienen) heißt es wie folgt: *"(...) Figuren überlebensgross, dazu noch die vier Reformatoren in schwarzen Talaren. Da galt es, nicht nur die Schwierigkeiten zu überwinden, die sich für die zeichnerische Komposition ergaben, da diese überlebensgrossen, also auch entsprechend breiten Figuren in den durch die*

*Steinteilung gebildeten, sehr schmalen Feldern untergebracht werden mussten; es galt auch, die riesigen monochromen Gesamflächen bei der Figur des segnenden Christus zu beleben, die dunklen Röcke der Reformatoren so zu behandeln, dass sie sich dem farbenreichen Ganzen harmonisch einfügten. (...) zu den Predigertalaren der Reformatoren wurde verschieden getöntes, gar nicht sehr dunkles Blau verwandt, das aber gegen den leuchtenden farbenprächtigen Hintergrund als ein tiefes, ruhiges Schwarz erscheint, ohne den koloristischen Gesamteindruck durch die grossen toten Flächen zu unterbrechen, die ein wirkliches, undurchsichtiges Braunschwarz hätte bilden müssen. (...)" (zitiert aus der Beurteilung von Dr. Keyssner, 1901, S. 10 der Werbebrochure).*

Carl de Bouché war von Anfang an (auf Wunsch der kaiserlichen Stifter) für die Ausführung der fünf Chorfenster vorgesehen (zunächst für drei, dann für alle fünf Chorfenster), *"im Interesse einer abgeschlossenen künstlerisch einheitlichen Wirkung (...)"* (ZA Nr. 170 / S. 152: 8. Juni 1899), weshalb es hierzu auch keine Ausschreibung gab. In dem ersten seiner erhalten gebliebenen Schreiben vom 4. Mai 1897 (ZA Nr. 170 / S. 3-5) fordert de Bouché einen Preis von 4.800,-- Mark pro Fenster, aufgrund der *"doch besonders künstlerischen Durchführung u. der bedeutenden GröÙe (26,5 m<sup>2</sup> ein Fenster)"*, was eine *"bescheidene"* Bezahlung sei. Der Vertrag erfolgte am 2. Juni 1899 (ZA Nr. 170 / S. 108f.), als Preis wurden 18.000,-- Mark (d.h. 3.600,-- Mark pro Fenster) festgesetzt. Die Unterzeichnung des Vertrags war mit erheblichen Differenzen verbunden: Es ging vor allem um die Anfertigung zusätzlicher Skizzen, Abänderungen und Kosten. Es spricht für das enorme künstlerische Selbstverständnis von Carl de Bouché, wenn dieser schreibt, daß bei seinen *"... vielen staatlichen und amtlichen Kontrakten bei keinem ein auch nur ähnlicher Satz enthalten ist, ein bißchen müÙte dann doch der Name des Künstlers gelten."* (ZA Nr. 170 / S. 153: 8 Juni 1899) und daß die Sätze des Vertrags für ihn *"zum großen Theil ohne Bedeutung sind."* (ZA Nr. 170 / S. 155: 9. Juli 1899).

Im Dezember 1899 sandte de Bouché *"die Architektur u. Figuren der Reformationsfenster"* und bemerkt dazu: *"Die schon in Speier voriges Jahr besprochenen Abänderung der seitlichen Architekturbaldachingiebel, hatte natürlich auch Änderung in der Mitte nöthig ich glaube die Lösung ist gut u. stylgerecht geschehen, bei der Beurtheilung ist immer zu bedenken daß für Glasmalerei die Architektur nicht in vollem Sinne der richtigen Konstruktion sein, sondern malerisch gelöst werden muß."* (ZA Nr. 170 / S. 163: 29. Dez. 1899).

Am 17. März 1900 bat er für die Reformatorenfenster um die Zusendung des Textes (ZA Nr. 170 / S. 194) und im Oktober d. J. teilt er mit, daß *"die beiden*

*seitlichen Chorfenster vollkommen fertig hergestellt" seien und bittet um "eine à Kontozahlung von 4.000,-- Mark, da meine Kosten sich bedeutend angelaufen haben." (ZA Nr. 170 / S. 234: 12. Okt. 1900). Was die Bezahlung betrifft, so kam es zu Streitigkeiten, die vor allem im Jahr 1901 ausgetragen wurden. Es ging um diverse Auslagen (Windeisen, Sprossen, Einsetzen), die de Bouché nicht bereit war zu übernehmen. Auch war er mit der Bezahlung von 17.000,-- Mark nicht einverstanden: "(...) Ich bitte Herrn Prof. Gümbel mitzutheilen, daß, nachdem der Kirchenbauausschuß das Programm der Fenster gemacht u. der für alle Theile geltende Vertrag auch von ihm unterzeichnet ist, ich auf Bezahlung der festgesetzten Summe von M.18000 bestehe. Im Vertrag steht nicht, daß ich mich mit dem begnügen muß was event. von der hohen Stifterin bezahlt wird. Es heißt nach Übernahme der Fenster erfolgt die Auszahlung von achtzehntausend Mark. Ich habe den Vertrag unterzeichnet trotzdem Sätze enthalten sind, die eigentlich mir noch nie zugemuthet (worden) sind. (...) der Vertrag ist für beide Theile verbindlich steht in demselben, und was andere Glasmaler liefern kommt dabei gar nicht in Betracht." (ZA Nr. 170 / S. 241f.: 21. Dez. 1901). Wie die Sache ausging, ist nicht mehr zu erfahren, da kein weiteres Schreiben überliefert ist.*

Den Entwurf bewahrt die Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz. Im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979) ist der Entwurf unter Nr. 71, S. 199 aufgeführt; für die Datierung ergibt sich 1899 (s.o.), und nicht wie angegeben 1902.

**Literatur:**

Werbebroschüre mit Titel: *"Königliche und Herzogliche Bayerische Hofglasmalerei Kunstmaler Carl de Bouché Hofglasmaler S.Maj. des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen."* (17 S.; um 1901 erschienen; darin: *"5 Chorfenster der Protestationskirche zu Speier"* von Dr. Keyssner, 1901, S. 9 u. 10).

Gümbel, 1904, S. 45f. u. S. 55 (Stiffterverz.).

Dellwing, 1979, S. 26.

Hubert Stadler, Martin Luther und die Reformation. Düsseldorf, 1. Aufl. 1983 (zu Luther: S. 150-164; zu Melanchthon: S. 170-176).

Siegfried Grisshammer, Die Entfaltung der Reformation in Deutschland, in: Reformation und Gegenreformation 1517-1618 (= Deutsche Geschichte Bd. 6, hrsg. v. Heinrich Pleticha). Gütersloh 1984 (Sonderausgabe 1987), S. 16-49 (hier bes. S. 21-23 u. S. 32).

Böcher, 1987, S. 40-43.



## **Nr. 26: Der Apostel Paulus**

Chorpolygon (sog. "*Kaiserchor*"), zweites Fenster von links.

Maße: H 10 m; B ca. 2,65 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Carl de Bouché, München; bez. in 1 a, links unten "*inv. u. fec. C. de Bouché, München*" (die Bez. ist nur von der rechten Emporeseite aus zu entschlüsseln).

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton; Maße 64 cm x 24 cm; sign. "*i.f. C. de B.*" ; Datierung: 1899 (aufgrund des Schriftwechsels; s. Anm.). Hierzu gibt es einen zweiten, nicht ausgeführten Entwurf (s. Anm.).

Stifter: Kaiser Wilhelm II. (1859-1941; reg. 1888-1918); bez. unten in 1 a-c: "*Wilhelm II. Deutsch. Kaiser Koenig v. Preussen 1900*". (Gestiftet zusammen mit Nr. 27 und Nr. 28; s. Anmerkungen).

**Bezug:** Neutestamentlich.

Die beigegebene Sockelinschrift "*Gerecht allein durch den Glauben*" (1 a u. c) zitiert einen Teil aus Vers 28, Kapitel 3 des Römerbriefes, sie ist sozusagen als "*die Summe paulinischer Theologie*" (Böcher, S. 42) zu bezeichnen. Die Bedeutung von Paulus für Luther und die anderen Reformatoren wurde bereits angesprochen (s. "Bezug" zu Nr. 25 u. Nr. 29).

Das Pendant zu *Paulus* bildet der *Apostel Johannes* (Nr. 28). Die beiden Figuren nehmen den "*segnenden Christus*" (Nr. 27) in die Mitte. Das "zielgerichtete" Aufblicken der beiden "*bedeutendsten Jünger*" (Gümbel, S. 45) sowie ihre zur Seite gedrehten Körper wirken außerdem wie ein bewußtes Hinüberleiten oder Hinlenken zum Zentrum Christus (vgl. Nr. 25 u. Nr. 28 Kap. "Bezug").

*Paulus* (sein jüdischer Name ist *Saulus*; vgl. Fenster Nr. 19. "*Berufung des Apostels Paulus*") wurde von der Erscheinung des erhöhten Christus bekehrt und zum Heidenmissionar berufen (Apg. 9, 1ff.), wodurch ihm der Titel eines Apostels zukam. Er zählt nicht zu den zwölf Jüngern. Er tritt jedoch an die Stelle des für Judas nachfolgend gewählten Matthias, der nur selten dargestellt wurde. (Paulus-Darstellungen traten besonders seit der Reformation auf; welche Bedeutung ihm auch in der Gedächtniskirche beigemessen wurde, belegen Nr. 19 "*Die Berufung des Apostels Paulus*" und die sog. "*Missions-Rose*" Nr. 32, vgl. ebd.).

Unter dem Aspekt "*Glaubensgerechtigkeit*" besteht außerdem ein Bezug zum "*Glaube – Liebe – Hoffnung – Zyklus*" im Langhaus, siehe Nr. 2 u. Nr. 13.

Beschreibung: Der Apostel Paulus ist im Dreiviertelprofil – mit leicht zur Seite gestelltem rechten Bein – wiedergegeben. Er steht unter einer Tabernakelarchitektur (ähnlich einer Fassadenskulptur in einer Wandnische). Der Fußboden des "Gehäuses" ist ein schmaler Streifen aus gemusterten Fliesen (wie in Nr. 25, 28, 29). Den Hintergrund bildet ein schmales, grünes Rautengitter auf blauem Grund, gefüllt mit quadratischen roten Blüten. Vor diesem Hintergrund ist zusätzlich ein grüner Damastteppich gespannt, der bis zur Höhe der Schulter des Apostels reicht, und der dazu dient, dessen Gestalt besser vom Hintergrund abzuheben.

Paulus ist nach links gewandt, sein Blick ist auf Christus in der Mitte (Nr. 27) gerichtet. Gekennzeichnet ist er durch seine Attribute: Im rechten Arm hält er ein Buch, mit der Linken ein Schwert (Eph. 6, 17: " ... *das Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes.*").

Er trägt ein weißes Gewand, das mit einer breiten Zierborte versehen ist, darüber einen ockergelben Mantel mit einem violetten Innenfutter, den ebenfalls Schmuckbordüren zieren (hierzu C. de Bouché, s. Anmerkungen).

Um eine möglichst gute Fernwirkung zu erzielen, wurden die Apostelfiguren mehr als doppelt lebensgroß gestaltet (sie sind auch größer als die Figuren der Reformatoren in Nr. 25 und Nr. 29) und der Raum ihrer "Wandnischen" wurde genügend breit angelegt, damit sie nicht durch die seitlichen Architekturteile beengt stehen. Die Tabernakelarchitektur fällt dementsprechend niedriger aus und zeigt einfachere Zierformen (hierzu C. de Bouché, s. Anmerkungen).

Den Apostel überfängt ein Wimperg, dessen Kreuzblume oben in der mittleren Kopfscheibe (7 b) prangt und der seitlich auf schlanken, reich gegliederten, fialenbekrönten Strebepfeilern ruht. Hinter dem Wimperg befindet sich ein schreinartiges, kleines Dach.

Die zierlichen "Fensteröffnungen" des Maßwerks sind rot gefüllt, der Hintergrund ist ein dazu kontrastierender blauer Damastteppich.

Sechspaß (A): In der Mitte violette Blüte, umgeben von blauen und grünen Blättern in einem roten Vierpaß, der mit einer schmalen, goldgelben Leiste eingefasst ist. Außen, in den einzelnen Paßblättern, umkränzt von einem stilisierten Eichenblattmotiv mit Eicheln auf blauem Grund, ebenfalls mit einer goldgelben Leiste eingefasst.

Vierpaß (B)  
und (C):

Hier sind als Cherubine (geflügelte Engelsköpfe) die Porträts der Kinder der kaiserlichen Stifter angebracht (es wurden insgesamt die Porträts der sieben Kaiserkinder auf drei Fenster verteilt, Nr. 26, 27, 28). Auf einem roten Teppichgrund, der wiederum mit einer schmalen, goldgelben Leiste eingefasst ist, erscheinen die Porträts der kaiserlichen Prinzen: links, Adalbert (B) und rechts, August Wilhelm (C). Ihre Köpfe sind von grünweißen Cherubimflügeln umgeben und mit einheitlichem, blonden Engelhaar versehen.

Sockel: In der Mitte (1 b) wimpergbekrönte Fensteröffnung mit dem Wappen des deutschen Kaiserreichs: Im gelben (goldenen) Schildfeld erscheint der (unbekrönte) Reichsadler (der Herzschild zeigt nochmals den preussischen Adler mit Zepter, Reichsapfel, Krone und Hohenzollernwappen). Den Schild umgibt eine Ordenskette (Kette des schwarzen Adlerordens), über ihm befindet sich die Reichskrone (Krone des deutschen Kaisers von 1889 in der Form der Krone Karls des Großen, jedoch mit zwei sich kreuzenden Bügeln).

Der Hintergrund der Fensteröffnung ist rot. Das Wappen wird flankiert von zwei rundbogigen Fensteröffnungen mit blauen Hintergründen, in denen das bereits zitierte Paulus-Wort inschriftlich wiedergegeben ist: auf einem Spruchband, das sich jeweils um ein Säulchen in der Mitte windet, links die Aufschrift "*Gerecht allein*" (1 a), rechts "*durch den Glauben*" (1 c).

**Anmerkungen:** Die drei mittleren Chorfenster (Nr. 26, 27, 28) waren vom Kaiser bereits 1894 gestiftet worden (10.000,-- Mark; ZA Nr. 168 / S. 192ff.: 23. 3. 1894).

Als dem Kaiserpaar anlässlich einer Audienz die 1898 fertiggestellten Skizzen vorgelegt wurden, übernahm die Kaiserin die Stiftung der beiden seitlichen Chorfenster (Nr. 25 u. Nr. 29); (Audienz am 15. Aug. 1898 auf Schloß Wilhelmshöhe; Gümbel, S. 46).

Der Heidenapostel Paulus wurde in der Kunst oft zusammen mit Petrus dargestellt – so hatte es sich ursprünglich auch de Bouché gedacht: Anstelle des Johannes (Nr. 28) ist Petrus angegeben; die Architekturen stellte er sich "variierend", im Wechsel "a-b-a-b-a" von Fenster zu Fenster vor (ZA Nr. 170 / S. 3ff.: 4. Mai 1897).

Am 12. Nov. 1899 sandte de Bouché die *"Skizzen ... mit den beiden heiligen Paulus & Johannes ..."*; in seiner *"Mittheilung"* schreibt er hierzu weiter: *"... habe ich die Architektur viel vortheilhafter in einigen Details abgeändert, so den Schrein oder Haus gekürzt, die unteren Thürmchen mehr gegliedert. Würde recht bitten, da die Architektur(en) Fachleuten hier sehr gefallen, nichts mehr zu ändern. Um den Charakter des Ganzen zu wahren, mußte ich die Auffassung der Apostel, besonders in der Draperie frühgothisch halten, gegen der Spätgothik auf der Skizze. In dieser früheren Auffassung, kann ich mehr detailliren, Borten u. Steine anbringen u. macht sich die Einfachheit in Faltenwurf u. Contur viel großartiger. Diese 5 Chorfenster müssen in jeder Richtung was Zeichnung u. Farbe betrifft, hochvollendet werden. Wie ich kurz hörte, setzt man in Berlin unbedingtes Vertrauen in mich (...)." (ZA Nr. 170 / S. 160f.: 12. Nov. 1899).*

In der Werbebroschüre de Bouchés heißt es: *"Die ganze Pracht und Wirkungskraft, wie sie nur je alten Kirchenfenstern aus der Blütezeit der gothischen Glasmalerei eigen war, entfaltet sich dann in den Gewändern der beiden Apostel, in der stilvollen Phantasiearchitektur, die die einzelnen Figuren trägt und überragt, in dem ganzen ornamentalen Schmuck, wie besonders den Teppichen, die den Aposteln und Reformatoren zum Hintergrund dienen. (...)" (Beurteilung v. Keyssner, S. 10 der Werbebroschüre von 1901).*

Zu den Porträts und dem Adlerwappen (wie es ursprünglich vorgesehen war) bemerkte de Bouché: *"Wenn es nicht unabänderlicher Beschluß ist, würde ich entschieden abrathen, den deutschen Adler, aber noch viel weniger im Maßwerk die Portraits von Kaiser und Kaiserin zu machen. Der große monumentale Zug welchen doch die Fenster tragen sollen, schon auch durch die Größe der Darstellung, wird durch solche Bilder sehr beeinträchtigt"* (ZA Nr. 170 / S. 4: 4. Mai 1897).

Zu den Porträts der sieben Kaiserkinder wurde in der Werbebroschüre folgendes bemerkt: *"Ferner hatte der Kaiser seine Zustimmung zu der Bitte der Kirchenbaukommission erteilt, dass am Mittelfenster die Porträts der sieben kaiserlichen Kinder, als Engelsköpfe einen Platz fänden; auch das bedeutet gewiss, namentlich in unserer rationalistischen Zeit, keine geringe Anforderung an den Geschmack und Takt des ausführenden Künstlers. Die anmutigen ... Cherubimköpfe, die er, unter treuester Beibehaltung des Charakteristischen in den Gesichtszügen, geschaffen hat, geben das beste Zeugnis davon, in wie hohem Maasse er jene Eigenschaften besitzt; da erscheint durch die Ausführung jedes Bedenken widerlegt; der Eindruck, den diese Bildnisse, noch dazu in der geschickten und feinen Verteilung in den Rosetten des Spitzbogens machen, ist durchweg liebenswürdig, anziehend und frei von jedem störenden Beigeschmack. (...)"* (Werbroschüre, um 1901, S. 10).

Der Vertrag zu den 5 Chorfenstern war am 2. Juni 1899 abgeschlossen worden (ZA Nr. 170 / S. 108f.; vgl. Anmerkungen bei Nr. 25); hinsichtlich der gewünschten Abänderungen der Skizzen schrieb de Bouché: *"Betr. der unteren Säulchen der seitlichen Schriftbandfüllung hätte ich dieses viel lieber weggehabt, da ich zu wenig Grund u. deshalb wenig Farbe bekomme. Farben u. deren gleiche Vertheilung ist wichtiger."* (ZA Nr. 170 / S. 162: 27. Nov. 1899).

Abgesehen von den nachfolgenden Auseinandersetzungen um verschiedene Auslagen, die nach Meinung des Bauausschusses vom Glasmaler hätten getragen werden sollen und der Einbehaltung eines Restbetrages von 1.000,-- Mark (ZA Nr. 170 / S. 237-240: 30. Nov. 1901; S. 241f.: 21. Dez. 1901; s. auch Anmerkungen bei Nr. 25) ist zu erfahren, daß *"erst vor ein paar Wochen die Korrektur des Paulusfensters gekommen"* sei (S. 240: 30. Nov. 1901; handschriftliche Bemerkung Gumbels auf dem Schreiben von de Bouché). Da die Fenster am 13. März 1901 eingesetzt wurden (S. 238), heißt das, daß am fertigen Fenster nochmals geändert wurde.

Gegenüber dem Entwurf wurde bei der Ausführung des Fensters nur wenig abgeändert (Tabernakelarchitektur – s.o. de Bouchés Erläuterung – ; roter anstelle des ausgeführten grünen Damastteppichs; Gewanddetails, Fliesenfußboden sind noch nicht genau ausgearbeitet). Die Figur des Paulus samt seinem Tabernakelhintergrund wurde jedoch nachträglich in den Entwurf eingeklebt (vielleicht geht diese Abänderung auf den Wunsch des Kaisers zurück, der die fertigen Skizzen im März des Jahres 1900 angefordert und beurteilt hatte; ZA Nr. 170 / S. 193: 12. März 1900).

Die nicht ausgeführte zweite Entwurfsversion zeigt Paulus in Frontalansicht mit einem roten Mantel, der locker über die Schulter geworfen ist, das Buch seitlich in die Hüfte gestützt. In der Physiognomie vertritt er einen älteren Typus. In den Vierpässen befinden sich zwei Evangelistensymbole, links der Löwe des Markus (B), rechts der Stier des Lukas (C). Im Sechspaß (A) ist eine gekrönte Figur mit Spruchband dargestellt.

Die beiden Entwürfe bewahrt die Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz. Der ausgeführte Entwurf ist im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979), Nr. 73, S. 199, verzeichnet; für die Datierung ergibt sich 1899 (s.o.), nicht wie angegeben 1902.

(Siehe auch Anmerkungen zu Nr. 25, 27, 28, 29).

**Literatur:**

Werbroschüre von Carl de Bouché (um 1901), S. 9f. (vollständiger Titel siehe bei Nr. 25).

Gümbel, 1904, S. 45f. u. S. 55 (Stifterverz.).

Dellwing, 1979, S. 24 u. 26.

J. Siebmacher's großes Wappenbuch. Bd. 2, Die Wappen der deutschen Landesfürsten. Neustadt a.d. Aisch 1981 (Nachdruck); (zu Reichswappen u. Kaiserkrone: Taf. 16 u. 17).

Böcher, 1987, S. 40-43.



Nr. 26

Der Apostel Paulus

## **Nr. 27: Segnender Christus**

Chorpolygon (sog. "*Kaiserchor*"), Mitte.

Maße: H 10 m; B ca. 2,65 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung von Carl de Bouché, München, unter Verwendung eines nicht ausgeführten Kartons von Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) für die Figur des segnenden Christus; bez. rechts unten in 1 d: "*inv. u. fec. C. de Bouché, München*".

Entwurf: Eine flüchtige Bleistiftskizze zeigt die Anordnung bzw. das Größenverhältnis der Christusfigur im Architekturaufriß des Fensters; Tusche und Bleistift auf Pergament; Maße 63 cm x 24 cm; Datierung: 1897 (?) (siehe ZA Nr. 170 / S. 3: 4. Mai 1897: Ankündigung "*ganz flüchtiger Skizzen*"; die Skizze liegt in Mappe ZA Nr. 170).

Stifter: Kaiser Wilhelm II. (1859-1941, reg. 1888-1918); gestiftet zusammen mit Nr. 26 u. 28 (s. ebd.); im Gegensatz dazu, hier keine Stifterinschrift oder Wappen, lediglich oben in den Pässen die Porträts von drei Kindern der kaiserlichen Stifter (hierzu C. de Bouché, s. Anmerkungen).

**Bezug:** Neutestamentlich.

*Christus*, flankiert von den beiden *Aposteln Paulus* und *Johannes* (Nr. 26 u. Nr. 28) erscheint als beherrschende Figur im Zentrum des Chores. Auf das "*Zentrum Christus*" führen alle Fensterzyklen hin, gleichzeitig geht hiervon alles aus, gemäß dem Wort "*Ich bin der Anfang und das Ende*" (Offbg. des Joh. 1, 8; vgl. auch Nr. 21 (B) u. (C): "*A*" u. "*W*").

Fenster Nr. 27 beschließt den Lebens- und Leidenszyklus Jesu im Querhaus. Die beigegebenen Inschriften verdeutlichen in anschaulicher Weise das Programm des Fensters: "*Ich bin der Weg, die Wahrheit, das Leben*" (Joh. 14, 6; Sockel 1 a-c) und "*Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken*" (Matth. 11, 28; Sechspäß (A)).

Böcher bezeichnet die Christusfigur als den "*auferstandenen, erhöhten Christus, der sich den Seinen zuwendet, ihre Gebete erhört und durch seinen Segen Lasten erträglich macht*" (Böcher, S. 42). An anderer Stelle ist vom "*aufstehenden Heiland*" (Dellwing, S. 26) die Rede. Gümbel gebraucht die Bezeichnung "*vom Himmel herabfahrender segnender Christus*" (Gümbel, S. 46); für letzteres spricht zumindest die Art der Handhaltung Christi und der sich aufblähende Mantel.

Ebenfalls auf Christus bezogen – und an besonders würdiger Stelle im Chor in seine Nähe gerückt – sind seitlich die *Reformatoren Melancthon und Luther* (Nr. 25) sowie *Zwingli und Calvin* (Nr. 29).

Die Beziehung "*Luther – Jesus*" erfährt in mehrfacher Weise eine Gegenüberstellung: Die Bronzeskulptur Luthers (1903 von Bildhauer Hermann Hahn, München) bzw. der die Bannandrohungsbulle verbrennende Luther in Fenster Nr. 16 in der Gedächtnisvorhalle stehen sich auf einer Achse mit dem mittleren Chorfenster Nr. 27 bzw. mit der Christus-Statue auf dem Altar (1908 von Feihl, Wiesbaden) gegenüber. Die "Längsachse" wird durchkreuzt von der Gegenüberstellung in der "Querachse": In der "*Missions-Rose*" (Nr. 32) und in der "*Märtyrer-Rose*" (Nr. 22) entspricht auf der einen Querhausseite dem "*segnenden Christuskind*" (Nr. 32, zentraler Fünfpaß 0) das "*Lutherwappen*" (Nr. 22, 0) auf der anderen.

(Vgl. Kap. "Bezug" auch bei Nr. 25, 26,28, 29).

Beschreibung: Der mehr als doppelt lebensgroße Christus ("*4 m hoch*"; Gümbel, S. 46) erscheint schwebend mit erhobenen Armen. Die Handflächen sind leicht nach unten abgewinkelt, so daß der Segensgestus zu einer Art des "Allumfassens" und "Beschwörens" wird, gewissermaßen eine "Verbildlichung" der beiden Inschriftentexte – im Sinne von Christus dem "*Pantokrator*".

Christus trägt ein weißes Gewand, darüber einen roten Mantel, der sich in schwungvollen Draperien um seinen Körper bauscht und der am Halsausschnitt von einer Spange zusammengehalten wird. Zur Belebung der großen Gewandfläche wurde der Mantel mit einem dezenten Damastmuster versehen und mit einem lindgrünen Innenfutter ausgeschlagen. An Händen und Füßen Christi sind die Wundmale zu erkennen. Seine Gestalt ist von einer großen Mandorla hinterfangen, deren untere Hälfte ein stilisierter Wolkenkranz säumt. Die Mandorlafläche selbst besteht aus hellblauen, mosaikartig zusammengefügt Glasstücken, außen eingefasst mit einem Band goldgelber Strahlen, das mit schmalen roten Leisten vom Hintergrund abgesetzt ist. Unzählige goldgelbe Sternchen auf einem dunkelblauen Himmel mit Damaszierung bilden den Haupthintergrund.

Um die monumentale Wirkung der "beherrschenden" Christusfigur nicht zu beeinträchtigen, wurde der gemalte Architekturrahmen sehr schlicht gestaltet; die-

ser nimmt auch nur eine kleine Fläche ein: Die drei Fensterbahnen enden oben in schmalen, wimpergüberfangenen Lanzetten ( 6 / 7 a, b, c), die Kopfscheiben haben als Kontrast einen roten Hintergrund. Von den seitlichen Stützen des Architekturbaldachins sind nur zwei sehr schmale Randleisten zu sehen.

Die Höhe der Sockelfeldzone wurde im Vergleich zu den übrigen Chorfenstern reduziert (zugunsten einer größeren Bildfläche). Der Hintergrund der Sockelzone ist roter Damast, darauf in großen, goldgelben Buchstaben die Inschrift (Joh. 14, 6): in der Mitte *"Ich bin die Wahrheit"* (1 b), links *"der Weg"* (1 a), rechts *"das Leben"* (1 c).

Sechspaß (A): In der Mitte goldgelb gerahmter Vierpaß, darin Spruchband mit der Aufschrift *"Kommet her zu mir alle"*, außen in den einzelnen Paßblättern Spruchband mit der Fortsetzung des Textes *"die ihr muehselig und beladen ich will euch erquicken"* (Matth. 11, 28). Im unteren, mittleren Paßblatt Engelskopf mit den Porträtzügen der kaiserlichen Prinzessin Luise Augusta Viktoria. Das äußere Spruchband ist mit einem einfachen, stilisierten Blatt- und Blütenmotiv hinterlegt. Der Hintergrund ist rot.

Vierpaß (B)  
und (C):

Auf dunkelblauem Damastgrund und mit violett-weißen Cherubimflügeln umgeben (Unterschied zu Nr. 26 u. Nr. 28) erscheinen die Porträtköpfe von Kronprinz Wilhelm (B) und Prinz Eitel-Fritz (C), *"im Alter von 4 Jahren"* (Gümbel, S. 46).

Vorlage: Daß der *"Christus"* ganz und gar eine Figur ist, die dem Cornelius-Schüler Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) entstammt, beweisen seine vielen Bilder, wo fliegende Gestalten oder Engel auftauchen, die der Christusfigur hier verwandt sind (z.B. *"Die Zerstörung von Jerusalem"* (1846; München NP) oder *"Macbeth und die Hexen"* (1853)). Eine ganz ähnliche Figur ist die *"Königin der Nacht"* (bzw. *"Melusine"*; 1864-67;

Entwurf für die Wiener Oper) von Moritz von Schwind (1804-1871).

Das "Ur-Vorbild" dürfte wohl in Raffaels (1483-1529) Gemälde *"Verklärung Christi"* (1517- 20; Vatikan) zu finden sein – man vergleiche nur das fast identische Motiv des "Schwebens" sowie die Gestaltung der Hände.

(Siehe hierzu Textteil, Bd. 1, Kap. 6.1.3).

**Anmerkungen:** Die Porträts der kaiserlichen Kinder (deren Anbringung auf eine Idee des Kirchenbauausschusses zurückging und vom Kaiser genehmigt wurde) erhielt de Bouché im April 1899 aus Berlin (ZA Nr. 170 / S. 146f.: 14. Apr. 1899). Die Kinder wurden, um die stilistische Einheitlichkeit zu wahren, alle im gleichen Alter von etwa 4 Jahren wiedergegeben (hierzu weiter unten de Bouché). (Siehe hierzu auch Anmerkungen bei Nr. 26).

Der interessanteste Aspekt im Schriftwechsel zu Nr. 27 ist die Auseinandersetzung um die Anbringung eines Heiligenscheins bei Christus. Überhaupt scheint die Zusammenarbeit zwischen Künstler und Ausschuß nicht unproblematisch gewesen zu sein. Das wird sogar in der Werbebroschüre de Bouchés angedeutet: *"Für die Ausführung waren mehrere bestimmte Punkte vorgezeichnet, die eine künstlerische Ausgestaltung im Sinne stilvoller gothischer Glasmalerei (die Kirche ist im gothischen Stil gehalten) nicht gerade erleichterten."* (Attest v. Keyssner, S. 10).

Zum Entwurf schreibt de Bouché: *"Habe Ihnen gestern die Werkzeichnung des Mittelfensters gesandt mit dem Christus nach Kaulbach unter Korrektur des kgl. Akademieprofessors Feuerstein hier mit peinlicher Genauigkeit nach dem Original W. v. Kaulbach gezeichnet. Bei der Ausführung auf Glas ist es jedoch dringend geboten die Hände weniger plump d.h. mehr stylistisch zu gestalten. (...) Zu den Engel werden bei der Ausführung die Photographien der kaiserl. Kinder, welche auf die richtige Größe gebracht werden, benutzt. (Ein unglücklicher Gedanke, denn so wie die Köpfe sind, können sie unmöglich benutzt werden, und mit der stylistischen Haarfülle sind sie schwer kenntlich). (...)"* (ZA Nr. 170 / S. 156f: 6. Okt. 1899).

(Martin Feuerstein erhielt 1898 eine Professur für religiöse Malerei an der Münchner Akademie. Er zeichnete u.a. auch Kartons für Kirchenfenster: siehe

Thieme-Becker, Bd. 11, S. 518f.).

In einem weiteren Brief de Bouchés an Gumbel heißt es: *"Verehrtester Professor! Ihre sämtlichen Wünsche werden genau befolgt werden, sowohl betr. der Christusfigur, als auch der Architektur u. Schriftbänder. Von dem malerischen wie stylistischen Standpunkt muß ich tief bedauern, daß auch der Nimbus beim Christus fallen soll, es wird mehr der "fliegende Holländer" werden, nur durch den farbigen Kreis ist einigermassen ein früher Styl gegeben, nicht nur ich, sondern alle Sachverständigen, darunter die höchsten protestantischen Geistlichen sind auf meiner Seite, ich versichere Sie im Ernste, daß dieser kleine rothe Fleck dem Fenster einen großen stimmungsvollen Reiz gegeben hätte. Für die jetzige Wirkung bin ich nicht verantwortlich. Da ich sehe, daß auch durch die Weglassung des kaiserl. Wappens unten im Christusfenster die Wirkung leidet, würde ich den Vorschlag machen, die Worte so groß als möglich in den farbigen damascirten Grund einzusetzen. Dieses entspricht dem großen einfachen Charakter des Ganzen u. ist weithin deutlich zu lesen (...)." Im Schlußsatz fügt de Bouché hinzu, daß er nun endlich mit einem Fenster anfangen möchte, da er jetzt Zeit habe und später nichts übereilen wolle, "weil für den Regenten später ebenfalls eine wichtige Arbeit in Angriff zu nehmen ist u. fabrikmäßig wie bei Mayer u. Zettler wird bei mir nicht gearbeitet." (ZA Nr. 170 / S. 158f.: 20. Okt. 1899).*

Unterdessen bestand man in Speyer weiterhin beharrlich auf das Weglassen des Heiligenscheins. Auf einer Postkarte teilt de Bouché mit, daß seine Skizzen der Kaiserfenster vom Ober-Hofmarschallamt unbeanstandet zurückgesandt wurden, jedoch der *"Glorienschein um den Christuskopf"* nicht fehlen dürfe (ZA Nr. 170 / S. 194: 17. März 1900). Er habe den Christuskopf zwar wie gewünscht ausgeführt, *"da es aber der Kaiser anders will, so müssen Sie oder der Kirchenbauausschuß sich mit dem Hofmarschall-Amt Sein. Majestät in's Einvernehmen setzen. Nachdem es allerhöchster Wille ist u. Sein. Majestät der Besteller, so kann doch niemand wollen, mich der Gnade verlustig zu machen. Oder soll ich Ihre Karte nach Berlin senden? Die Angelegenheit muß von Speyer aus geregelt werden."* (ZA Nr. 170 / S. 195: Postkarte vom 20. 3. 1900). Mit einer weiteren Postkarte bat de Bouché, wegen *"der "Scheinangelegenheit" trotz des kaiserlichen Entschlusses die Sache in Berlin zu regeln."* (ZA Nr. 170 / S. 196: 23. 3. 1900).

Wie am ausgeführten Fenster ersichtlich ist, gelang es, den Verzicht auf den Heiligenschein durchzusetzen.

Das Einsetzen des Fensters erfolgte zusammen mit den anderen Chorfenstern am 13. März 1901 (ZA Nr. 170 / S. 237-240: 30. Nov. 1901).

(Siehe auch Anmerkungen zu Nr. 25, 26, 28, 29).

Leider ist der endgültige Farbentwurf zu Nr. 27 nicht überliefert.

**Literatur:**

Werbebroschüre von Carl de Bouché (um 1901), S. 9f. (vollständiger Titel bei Nr. 25).

Gümbel, 1904, S. 45f. u. S. 55 (Stifterverz.).

Fritz von Ostini, Wilhelm von Kaulbach. Bielefeld u. Leipzig, 1906 (Abb. 17 "*Die Zerstörung von Jerusalem*"; Abb. 43 "*Macbeth und die Hexen*").

Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 11, Leipzig 1916 (zu Martin Feuerstein: S. 518f.).

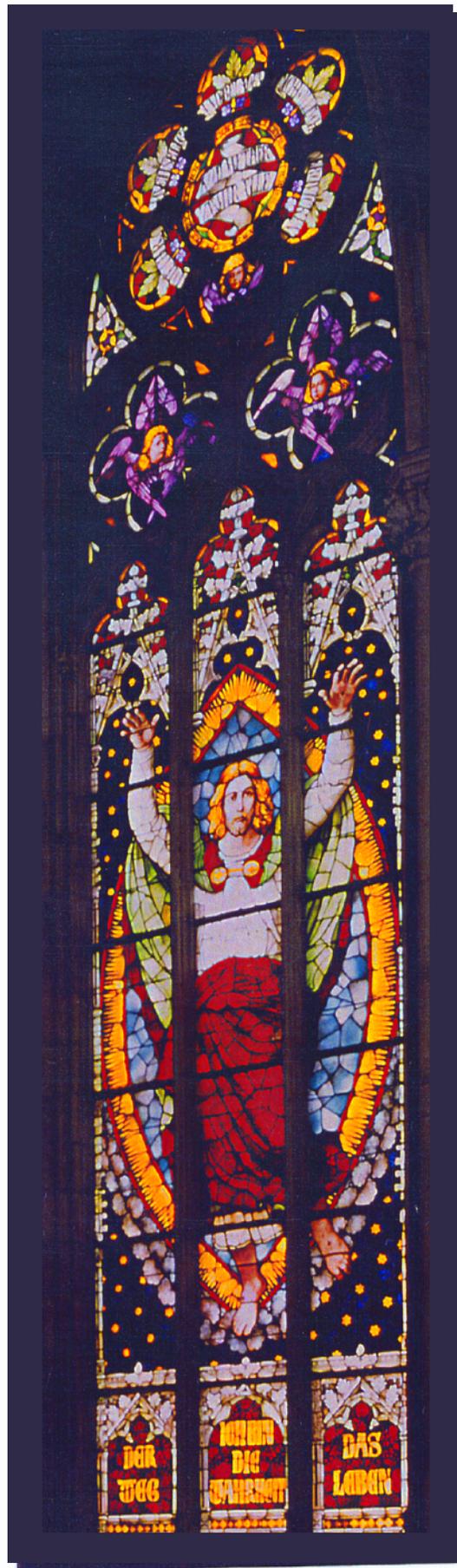
Eva Frodl-Kraft, Romantik, Realismus und Historismus in der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Ausstellungskatalog "Romantik und Realismus in Österreich. Ausstellung in Schloß Laxenburg" (1968), S. 78-85 (hier Abb. 201 "*Königin der Nacht*" v. Moritz von Schwind).

Dellwing, 1979, S. 26.

Gottlieb Leinz, Die große Zeit der italienischen Malerei. Freiburg i.Br., 1979 (zu Raffael: Abb. 160 "*Verklärung Christi*", S. 156).

Böcher, 1987, S. 40-43 (Farbabb. S. 41).

Beck, 1992, S. 15 (sw Abb.).



Nr. 27

Segnender Christus

## **Nr. 28: Der Apostel Johannes**

Chorpolygon (sog. "*Kaiserchor*"), zweites Fenster von rechts.

Maße: H 10 m; B ca. 2,65 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Carl de Bouché, München; bez. in 1c unten: "*inv. u. fec. C. de Bouché, München*" (die Bez. ist nur von der linken Emporeseite aus zu entschlüsseln).

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton; Maße: 64 cm x 24 cm; sign. "*inv. et fec. C. de Bouché*"; Datierung: 1899 (aufgrund des Schriftwechsels; s. Anm.).

Stifter: Kaiser Wilhelm II. (1859-1941, reg. 1888-1918); bez. unten in 1 a-c: "*Wilhelm II. Deutsch. Kaiser Koenig v. Preussen 1900*". (Gestiftet zusammen mit Nr. 26 u. Nr. 27; s. Anmerkungen bei Nr. 26).

**Bezug:** Neutestamentlich.

Johannes war der Jünger, den Jesus "*lieb hatte*" und dem er seine Mutter anvertraute (Joh. 13, 23; 19, 26f.; vgl. auch Kreuzigungszene Nr. 21).

Sanftes Wesen und jünglinghaftes, bartloses Aussehen des Lieblingsjüngers entsprechen in der Darstellung der ikonographischen Tradition. Gekennzeichnet ist er hier nicht durch seine Evangelistenattribute, dem Kelch, aus dem eine Schlange emporsteigt (als Zeichen des Giftranks, den Johannes der Legende nach unbeschadet trank) oder dem Adlersymbol (vgl. Offbg. Joh. 4, 6f.; Evangelistensymbol und Brustbild des Johannes vgl. auch in der "*Missions-Rose*" Nr. 32; 12, II), sondern durch ein aufgeschlagenes Buch (einige Worte des Textes sind lesbar; siehe hierzu Anmerkungen bei Nr. 29).

Bei der Darstellung der beiden *Apostel Paulus* und *Johannes* wurde offensichtlich Wert darauf gelegt, sie als Verfasser von Schriften bzw. Verkünder derselben – gemäß der "*Berufung des Herrn*" – hervorzuheben. Besonders bei Johannes scheint die Geste des demonstrativen Fingerzeigs auf den Buchtext seine Bedeutung als Evangelist und Theologe zu unterstreichen. Sein liebevoll zu Jesus emporgerichteter Blick charakterisiert nicht nur die innige Verbundenheit zu ihm, sondern weist ihn auch als "*meditativen Empfänger von Offenbarungen*" (G. Heinz-Mohr, S. 144) aus.

Das Motto der Sockelinschrift "*Gott ist die Liebe*" (nach 1. Joh. 4, 8; vgl. Joh. 15, 9-13) läßt sich im weitesten Sinn auch in Beziehung zum "*Glaube – Liebe – Hoffnung – Zyklus*" des Langhauses setzen, wo unter dem Aspekt "*Liebe*" in Fenster Nr. 3 und 12, Nächstenliebe und Liebe zu Gott versinnbildlicht sind.

Die beiden *Apostel Paulus* und *Johannes* übernehmen – dadurch, daß sie auch *Christus* am nächsten sind – die Funktion von Vorbildern und gleichsam Vermittlern zwischen Gott und Mensch (das sind hier unmittelbar die nebenstehenden

Hauptreformatoren). (Vgl. auch Nr. 26, 27, 25 u. 29).

**Beschreibung:** Johannes – in Körperhaltung und Gewandung seinem Gegenüber *Paulus* (Nr. 26) verwandt – steht rechts von Christus und schaut zu diesem auf. Er trägt ein weißes Gewand, darüber einen violetten Mantel, beide mit Schmuckbordüren versehen (siehe Anmerkungen bei Nr. 26).

Tabernakelarchitektur und Hintergründe sind identisch mit Nr. 26.

**Sechspaß (A):** Identisch mit Sechspaß (A) in Nr. 26.

**Vierpaß (B)**

**und (C):**

Die Gestaltung entspricht in Form und Farbe den Vierpässen in Nr. 26; als Porträtköpfe werden die kaiserlichen Prinzen, links Oskar (B), rechts Joachim (C) gezeigt.

**Sockel:** Spruchbandaufschrift (nach 1. Joh. 4, 8), links (in 1a) "*Gott ist*", rechts (in 1c) "*die Liebe*".

In der Mitte (1 b) Wappen der kaiserlichen Stifter (wie bei Nr. 26, jedoch mit unterschiedlicher Bekrönung: Es ist die Krone der Kaiserin von 1889).

Ansonsten entspricht die Sockelgestaltung Nr. 26 (siehe hierzu die Beschreibung ebd.).

**Anmerkungen:** Der Entwurf zeigt im wesentlichen die spätere Ausführung (abgeändert bzw. ausgearbeitet wurden lediglich die Architekturteile und Details wie z.B. am Gewand des Apostels). Laut einer Mitteilung de Bouchés waren die Entwürfe zu Nr. 26 u. 28 im November 1899 fertiggestellt (ZA Nr. 170 / S. 160f.: 12. Nov. 1899; s. hierzu Weiteres bei Anmerkungen zu Nr. 26).

Am 30. Jan. 1900 fragte er an, ob "*auf den 2 Seiten des offenen, aufgeschlagenen Buchs in der Hand des Johannes, vielleicht ein paar Wörter oder deren Anfangsbuchstaben angebracht werden könnten*" (ZA Nr. 170 / S. 166f.; siehe auch Anmerkungen bei Nr. 29).

Der Kaiser höchstpersönlich hatte die Skizzen der drei mittleren Fenster nochmals zur Ansicht angefordert und Erläuterungen zu verschiedenen Abänderungen angegeben (ZA Nr. 170 / S. 193: 12. März 1900).

Aus einem Schreiben de Bouchés geht hervor, daß die drei mittleren Chor-Fenster (wohl Ende August / Anfang September 1900) versandfertig waren. Die Fenster sollten unbedingt bis 6. Sept. in Speyer sein, weil zu diesem Datum Architekt Nordmann in Speyer anwesend war (ZA Nr. 170 / S. 228-230: undatiert): *"Die mittl. 3 Fenster, an welchen gegenwärtig die Drathhaften angebracht werden kommen bis Freitag zum Versandt, es sind 8 Kisten, welche ich als Sammelladung (wenn möglich) per Frachtgut abgehen lasse. Die Glasmalereien gehen stets auf Gefahr des Bestellers u. frage ich an, ob der Kirchenbauausschuß die Sendungen gegen Beschädigung u. Bruch versichern lassen will, die Prämie beträgt für die 8 Kisten M. 60.– . (...) Meine Erfahrungen sowie um großen Schaden zu verhüten veranlassen mich ausdrücklich zu betonen, daß das Hantieren u. Besichtigung der einzelnen Flügel, die alle sehr groß u. schwer sind, ohne Gegenwart meiner Leute nicht stattfinden kann. Sollten die Kisten vorher geöffnet werden, kann ich unmöglich ... für Bruch ... aufkommen. (...) Da wahrscheinlich schon nächste Woche die beiden letzten Fenster abgehen, wäre es mir viel lieber u. auch Geldersparniß, alle Fenster zusammen abzusenden. (...)"*.

Unter Fortgang der Querelen um die Bezahlung war am 13. März 1901 das Einsetzen erfolgt (ZA Nr. 170 / S. 238: 30. Nov. 1901). (Siehe auch Anmerkungen zu Nr. 25, 26, 27, 29).

Der Entwurf ist im Besitz der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979) unter Nr. 74, S. 199 aufgeführt; für die Datierung ergibt sich 1899 (s.o.), nicht wie angegeben 1902.

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 45f. u. S. 55 (Stiferverz.).

Dellwing, 1979, S. 26.

G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Düsseldorf / Köln, 6. erw. Aufl. 1981 (zu Johannes: S. 144).

J. Siebmacher's Großes Wappenbuch. Bd. 2, Die Wappen der deutschen Landesfürsten. Neustadt a.d. Aisch 1981 (Nachdruck), (zu Reichswappen u. Kaiserin-Krone: Taf. 16 u. 17).

Böcher, 1987, S. 40-43.



## **Nr. 29: Die Reformatoren Zwingli und Calvin**

Chorpolygon (sog. "*Kaiserchor*"), erstes Fenster von rechts.

Maße: H 10 m; B ca. 2,65 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Carl de Bouché, München; bez. in 1 a, unten: "*Bouché Hofglasmaler München*" (die Bez. ist aufgrund des ungünstigen Blickwinkels nur schwer zu entschlüsseln).

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton; Maße: 62 cm x 24 cm; Datierung: 1899 (aufgrund des Schriftwechsels; siehe Anmerkungen bei Nr. 25).

Stifter: Kaiserin Auguste Viktoria (1858-1921), Gemahlin von Kaiser Wilhelm II.;

bez. unten in 1 a-c: "*Augusta Victoria Deutsche Kaiserin Koenigin v. Preussen 1900*". (Gestiftet zusammen mit Nr. 25 am 15. Aug. 1898).

**Bezug:** Reformationsgeschichtlich.

Die beiden von der Kaiserin gestifteten Chorfenster, Nr. 25 und 29, zeigen die vier Hauptreformatoren. *Luther* in Nr. 25 entspricht in Nr. 29 *Zwingli*, der Reformator Zürichs – *Melanchthon* steht dem Genfer Reformator *Calvin* gegenüber (die beiden waren auch zu Lebzeiten miteinander bekannt). Während Nr. 25 für das lutherische Bekenntnis steht, repräsentiert Nr. 29 das reformierte.

Hinsichtlich des Bezugs zum *Paulus-Fenster* Nr. 26 ist anzumerken, daß auch *Zwingli "nach Paulus predigte"* (Junghans, 1980, S. 267) und daß unter den Schriften Calvins auch eine Römerbriefvorlesung erschienen ist (s. hierzu Kapitel "Bezug" bei Nr. 25).

Unmittelbar rechts neben dem "*Zwingli-Calvin-Fenster*" befindet sich das "*Abendmahlsfenster*" Nr. 30. Diese Plazierung geschah sicherlich nicht ohne tieferen Sinn: indirekt dürfte damit auf die Auseinandersetzungen in der Abendmahlsfrage, die seit 1525 zwischen *Zwingli* und *Luther* bestanden, angespielt sein. Der Abendmahlstreit konnte auch auf dem Marburger Religionsgespräch (1. bis 4.10.1529), das Landgraf Philipp von Hessen (vgl. Fenster Nr. 6 u. 22 ) initiiert hatte (und an dem u.a. *Luther*, *Melanchthon* und *Zwingli* teilnahmen) – trotz weitgehender Einigung in den gemeinsamen Punkten der Lehre, nicht beigelegt werden. Vom Gesamtprogramm der Fenster her betrachtet, steht jedoch letztlich nicht das "Trennende", sondern vielmehr das "Gemeinsame" und "Einende" thematisch im Vordergrund, vor allem unter dem Eindruck der pfälzischen Union des protestantischen und reformierten Bekenntnisses von 1818. Die Überwindung der Differenzen, die Verbundenheit und Freundschaft mit den reformierten Glaubensgenossen soll demonstriert werden, nicht zuletzt bestätigt durch die Tatsache, daß diesem Thema ein weiteres Fenster, Nr. 20, "*Calvins Beru-*

*fung nach Genf durch Farel"* (vgl. ebd.), gewidmet wurde. Überdies gelang es den verantwortlichen Programmgestaltern des Kirchenbauausschusses einem ihrer Hauptanliegen Ausdruck zu verleihen, nämlich vorzuführen, daß *"auf dem Boden gesät und geerntet wurde, den Luther pflügte"* (Junghans, 1980, S. 267).

(Die Porträts der vier Hauptreformatoren erscheinen zusammen mit anderen auch auf der sog. *"Märtyrer-Rose"* Nr. 22, I, VI, VII; vgl. ebd.).

**Beschreibung:** Die beiden Reformatoren der Schweiz stehen sich gegenüber, links Huldrych (Ulrich) Zwingli (1484-1531) und rechts Jean (Johannes) Calvin (1509-1564). Wie ihre "Pendants" im gegenüberliegenden Fenster Nr. 25, tragen beide die zeittypische dunkle Gelehrten-tracht mit Barett.

Im Unterschied zu Nr. 25 fehlt jedoch die "Freundschaft" und "Einigkeit" demonstrierende Geste des Händereichens, da Zwingli und Calvin sich zu Lebzeiten nicht persönlich begegnet sind.

In der linken Hälfte des Fensters – das wie bei Nr. 25 durch eine mittlere Stütze zweigeteilt ist – steht Zwingli in lockerer Schrittstellung. Er ist der "aktivere Part" von beiden (und obwohl er der Ältere ist, mit einem jüngeren (bartlosen) Aussehen gestaltet – was auf die zeitgenössische Porträtvorlage zurückzuführen ist; s.u. Anmerkungen), die linke Hand hat er im Redegestus erhoben, im rechten Arm hält er ein Buch. Sein Blick trifft sich mit dem des ihm aufmerksam zugewandten (bärtigen) Calvin, der in der Rechten eine Schreibfeder und in der Linken ein aufgeschlagenes Buch (mit einem Phantasiertext; s.u. Anmerkungen) hält, so als ob er die Ausführungen Zwinglis "notieren" würde. Mit der Darstellung einer Art "Disputation" zwischen den beiden Gelehrten soll verdeutlicht werden, daß Calvin aus der Lehre Zwinglis schöpfte. Es war Calvin, dem es gelang, die Lehre Luthers und Zwinglis zu vereinen und der mit Zwinglis Nachfolger Heinrich Bullinger (1504-1575) im Züricher sog. *"Consensus Tigurinus"* von 1549 die Einigung zwischen Zwinglianismus und Calvinismus herbeiführte.

Die Gestaltung der Maßwerkarchitektur und der Pässe A, B u. C ist identisch mit Nr. 25.

Nur die Sockelzone zeigt andere Inschriften und ein anderes Wappen in der Mitte. Links in (1 a) Schriftband "*Mitten im Tode*", rechts in (1 c) "*im Leben*", was ein Zitat Calvins wiedergibt. In der Mitte (1 b), Wappenschild, der ein Band mit der Aufschrift "*Holstein*" teilweise verdeckt. Es zeigt zwei rote Balken in Gelb (Gold). Es handelt sich um das Familienwappen der Eltern der Stifterin (Stammwappen Oldenburg); Kaiserin Auguste Victoria von Preußen war eine geborene Prinzessin von Schleswig - Holstein - Sonderburg - Augustenburg.

(Siehe auch Nr. 25, 26, 27, 28 mit Anmerkungen).

Für die Reformatoren verwendete de Bouché die bekannten zeitgenössischen Porträts als Vorlagen (für Zwingli z.B. ein Gemälde von Hans Asper, für Calvin von Hans Holbein d.J.; von beiden Reformatoren existieren auch Holzschnitte, die ihr jeweils typisches Gesichtprofil zeigen).

**Anmerkungen:** Ähnlich wie in Nr. 25 folgt die Ausführung weitestgehend dem Entwurf (s. Anmerkungen ebd.).

Hinsichtlich der Darstellung von Buchseiten war de Bouché der Ansicht, daß es sinnvoll sei, wenn etwas Geschriebenes, d.h. "*ein paar Wörter oder deren Anfangsbuchstaben*" wiedergegeben würden; ein "*Sinn*" sei jedenfalls "*besser*", auch wenn man es (aus der Ferne) nicht lesen könne (betrifft das *Johannes-Fenster* Nr. 28; ZA Nr. 170 / S. 166f.: 30. Jan. 1900).

Den Entwurf bewahrt die Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979) unter Nr. 72, S. 199 aufgeführt; für die Datierung ergibt sich 1899 (s. Anmerkungen zu Nr. 25), nicht wie angegeben 1902.

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 45f. u. S. 55 (Stiferverz.).

Dellwing, 1979, S. 26.

Helmar Junghans (Hrsg.), Die Reformation in Augenzeugenberichten. München 1980.

Hubert Stadler, Martin Luther und die Reformation. Düsseldorf, 1. Aufl. 1983 (zu Calvin: S. 86-94; zu Zwingli: S. 246-251).

Max Lemmenmeier, Die Reformation in der Schweiz, in: Reformation und Gegenreformation 1517-1618 ( = Deutsche Geschichte. Bd. 6, hrsg. v. Heinrich Ple-ticha). Gütersloh 1984 (Sonderausgabe 1987), S. 164-183 (hier bes. S. 168-170 u. S. 181-183).

Böcher, 1987, S. 40-43.



### **Nr. 30: Abendmahlsfenster: Kurfürst Joachim II. von Brandenburg und seine Gemahlin genießen erstmals das Altarsakrament unter beiderlei Gestalt (Berlin 1539)**

Emporengeschoß, südwestliche Seite des Vorchors.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Kunstwerkstätten für Glasmalerei und Kunstglaserei Richard Schlein, Zittau in Sachsen; bez. in (1 d), unten: "*Kunstwerkstätte v. Richard Schlein Zittau i/S.*"

Stifter: Landrat a.D. von Jagow zu Gehrhof bei Seehausen; bez. in 1 b-c, unten: "*Gestiftet von Herrn Major u. Landrath a.D. E. von Jagow*".

**Bezug:** Reformationsgeschichtlich (und neutestamentlich, s. oben Sechspaß (A)).

Das *Abendmahlsfenster* Nr. 30 weist zusammen mit dem *Taufenster* Nr. 24 gegenüber, auf die kultische Funktion des Altarraumes hin. Abendmahl und Taufe sind die zwei Sakramente des Protestantismus. Bemerkenswert erscheint auch hier (vgl. Nr. 24), daß der Hauptakzent auf der Darstellung einer reformationsgeschichtlichen und nicht einer neutestamentlichen Szene mit der Einsetzung des Heiligen Abendmahls (z.B. nach Matth. 26, 20-30) liegt, zumal dann noch eindeutiger eine Verknüpfung zum "Lebens- und Leidenszyklus Jesu" – respektive zum *Gethsemanefenster* Nr. 33, welches das dem Abendmahl unmittelbar nachfolgende biblische Geschehen zeigt – hergestellt gewesen wäre. Den Verantwortlichen des Bauausschusses ging es aber genauso um die ausgewogene Verteilung und Vergegenwärtigung reformationsgeschichtlicher Themen, die in die einzelnen Zyklen eingewoben sind, so daß sich vielfältige Bezüge und Überleitungen bzw. "Legitimationen" herstellen lassen – eben ganz dem Sinn der Bauaufgabe "*Gedächtniskirche der Protestation*" bzw. "*Denkmal der Reformation*" verpflichtet. Es genügte daher, oben in Sechspaß (A), die kleine Abendmahlszene in einem Ausschnitt (wie man stolz darauf hinwies, nach dem berühmten "*Abendmahlfresko von Leonardo da Vinci*", siehe hierzu Beschreibung) zu zeigen. Diese fungiert als biblisches Vorbild für das unten dargestellte (reale) Geschichtsereignis. Mit dem Fenster wird auch die Überleitung zu den Reformatorfenstern Nr. 25 und Nr. 29 – schließlich zum "Kulminationspunkt" aller Zyklen und "Zentrum" *Christus* Nr. 27 im Chorscheitel – geschaffen. Ebenso wird die Reihe der weltlichen Reformationsförderer fortgeführt bzw. hier beendet.

Kurfürst Joachim II. von Brandenburg (1505-1571) trat durch die am 1. November 1539 in Berlin vollzogene Abendmahlsfeier unter beiderlei Gestalt (Brot und Wein) zur lutherischen Kirche über. In Glaubensfragen war der Kurfürst tolerant und kompromißbereit, er akzeptierte das Augsburger Interim von 1548 (Laienkelch, Priesterehe)

und setzte sich später für eine Beilegung des Konfessionsstreits ein, was zum Augsburger Religionsfrieden von 1555 ("*cuius regio, eius religio*") führte.

Somit ist wiederum eine Verbindung zum Zyklus der Reformationsstädte an den Stirnseiten unter den Emporen des Querhauses hergestellt, insbesondere zum "Augsburg"-Fenster Nr. 9.

**Beschreibung:** Der Handlungsort ist das Innere eines "bühnenhaft" gestalteten Kirchenraumes. Der Altar steht in der Mitte auf einem Podium, dessen Stufen mit einem Teppich belegt sind. Er wird von der mittleren, etwas breiteren Steinstrebe des Fensters durchgeschnitten, so daß die dargestellte Szene in zwei Hälften zerfällt – was vom Künstler gleichzeitig geschickt für die symmetrische Anlage der Komposition genutzt wurde. Neben dem Altar stehen, jeweils nach rechts und nach links gewandt, zwei Geistliche, die das Abendmahl an das kurfürstliche Ehepaar austeilen (3/4 b u. c): links Kurfürst Joachim und rechts seine Gemahlin. Beide knien auf Kissen zu Seiten des Altars, jeweils von ihrem Gefolge eingerahmt (2/3 a u. d). Auffallend sind die zeitgenössischen prächtigen Renaissancekostüme, die vom Glasmaler detailreich und präzise wiedergegeben wurden (siehe z.B. Damastmuster, goldbestickte Bordüren, Brokatstoffe, Pelzbesätze etc.) Auf der "Kulissenwand" im Hintergrund erblickt man in der Mitte des Chores ein Altarretabel (4 b/c), vor dem auf hohen Leuchtern Kerzen brennen (das Kruzifix, von dem rechts und links – bei genauem Hinsehen – die Hände des Erlösers erkennbar sind, ist von der mittleren, breiteren Steinstrebe verdeckt). Rechts ist ein gotischer Maßwerkbaldachin (4 d) zu erkennen. Die Maßwerkarchitektur, die die bildliche Szene rahmt, ist sowohl unten im Sockel als auch oben in den aufsteigenden Bahnen aufwendig gestaltet. Die beiden mittleren Fensterbahnen b u. c überfängt ein größerer wimpergbekrönter Rundbogen auf Konsolen, in dessen Giebfeld ein Fenster mit einer Rosenblüte (symbol. Bedeutung s.u.) erscheint.

Die Ornamentik in den oberen Damasteppich-Hintergründen hat symbolischen Charakter, wie auch die Farbgestaltung: Von den Kopfscheiben ausgehend, wachsen in der Mitte Traubenranken nach unten (7 b, c) (ebenso im Sockel 1 a, d), der Teppichgrund ist blau mit eingestreuten Blüten; die beiden äußeren Bahnen (7 a, d) ziert oben ein Eichenblattmotiv mit Eicheln (Symbol u.a. der Unsterblichkeit; Schleins Erläuterung, s.u. Anmerkungen) auf rotem Teppichgrund, ebenfalls mit eingestreuten, gelben Blüten.

Insgesamt präsentiert sich das Fenster in einer kleinteiligen Vielfarbigkeit (vgl. auch Nr. 24 gegenüber). Zur näheren Identifizierung des Dargestellten sei an dieser Stelle die Beschreibung, die Glasmaler Schlein selbst machte, angeführt: *"Kurfürst Joachim von Brandenburg empfängt mit seinem Hofstaate in der Kirche zu Spandau durch Bischof Matthias von Jagow (Vorfahre des Stifters; d. Verf.) zum erstenmale das Abendmahl in zweierlei Gestalt. – Kurfürst Joachim hat bereits das Brot empfangen durch Bischof Matthias, und wird ihm eben von Georg Buchholtzer, dem Prediger von Arenswalde der Wein gereicht, während Bischof Matthias das Brot den höchsten Personen des Hofstaates weiter spendet. Hinter dem Kurfürsten, vom Beschauer aus links steht der geneigte Bannerwart, die Standarte von Kurbrandenburg haltend; rechts und links von ihm zwei Edelknaben, der eine den Fürstenhut auf Kissen (die Figur in Rückenansicht im Vordergrund, 2/3 a; d. Verf.), der andere das Kurschwert tragend. Vom Beschauer aus rechts erwarten einige Hofleute die Spende des Brotes. – Diese Gruppierung war in decorativer Hinsicht nothwendig, damit die schwarzen Gewänder der Reformatoren nicht auf der rechten oder linken Seite durch Farblosigkeit die Gesamtentwicklung beeinträchtigen. Die ganze Gruppe wird umrahmt von einer Architektur in weiß und lichtengelb auf buntem Grund. – Als Styl ist das Ende der Spätgothik gewählt, um sich der Construction des Fensters anzupassen. (...) Die Maaswerke sind mit feinen Or-*

*namenten, blühenden Rosen und fruchtbaren Weinreben gefüllt. – Links das Kreuz mit Dornenkrone (Vierpaß B; d. Verf.) als Symbol des Glaubens u. zur Erinnerung daran, daß Jesus Christus am Kreuze für die Menschen sein Blut vergossen hat. – Das Gegenstück dazu befindet sich rechts der Abendmahlskelch mit Hostie (und Ähren) (Vierpaß C; d. Verf.) zum Zeichen, daß eben das Abendmahl ein Andenken an das Blut und den Leib Christi für ewige Zeiten sei. (...)"*. (ZA Nr. 170 / S. 54f: 13. Dez. 1898: "Beschreibung der Entwürfe für die Gedächtniskirche der Protestation zu Speier."; Schlein überreichte 5 Entwürfe, "drei Stück zu den größeren Fenstern" (Nr. 30, Nr. 31 u. Nr. 24), "von welchen eine Skizze noch nicht in der Architektur colorirt ist, und zwei Stück für die kleineren Fenster" (Nr. 4 u. Nr. 8); Schleins Entwurf für Nr. 30, der leider nicht überliefert ist, muß im wesentlichen der Ausführung entsprochen haben; (Nr. 31 wurde von Hildebrandt, Nr. 24 von Türcke ausgeführt). (ZA Nr. 170 / S. 51-53: 13. Dez. 1898).

Sechspaß (A): Szenenausschnitt des Abendmahls (Matth. 26, 20-29). In der Mitte Jesus, der im Begriff ist, das Brot zu brechen. Sein Kopf (mit dem etwas "lieblich-verklärten", sinnenden Blick) ist von einem kleinen, (rotgerandeten) Heiligenschein umgeben; über einem grünen Vorhang, der hinter die Personen gespannt ist, sieht man ein Stück dunkelblauen Nachthimmel, an dem gelbe Sterne prangen. Rechts auf dem Tisch steht der Kelch. Dicht bei Jesus sitzen links Petrus, rechts, mit leicht zur Seite geneigtem Kopf und mit betenden Händen, Johannes.

Die kleine Abendmahlszene zeige oder "zitiere" den "Mittelpunkt des bekannten Abendmahlbildes von Leonardo di Vinci" (Gümbel, 1904, S. 45; vgl. auch Böcher, 1987, S. 39). Hierzu ist richtigzustellen, daß es sich nicht um eine Detailkopie des Originalvorbildes handelt (denn sowohl Handgeste, Mimik Jesu sind unterschiedlich, ebenso die Anlage der ihn nächst umge-

benden Jünger), sondern vielmehr um eine freie Nachschöpfung des Abendmahls von Leonardo da Vinci. Möglicherweise wurde aber eine der vielen zeitgenössischen Vorlagen aus dem 19. Jahrhundert verwertet (s.u. Anmerkungen).

In den einzelnen Paßblättern umkränzt die Abendmahlsszene jeweils eine Lilienpflanze mit drei Blüten (zahlensymbolische Bedeutung der "Dreizahl" der Blüte: u.a. Hinweis auf die Trinität, Vollkommenheit und Vollendung) sowie einzeln eingestreute, stilisierte Blüten (Rosen, Passionsblumen; siehe hierzu auch Schleins Erläuterungen, s.u. Anm.).

Die Sockelfelder zeigen eine Maßwerkfenstergalerie. Rechts und links (in 1 a u. d) ziert die Fensteröffnung jeweils eine Weintraubenranke, deren Bedeutung in den beiden Spruchbändern, unter den Maßwerkbaldachinen der beiden mittleren Felder (1 b u. c) – sinnreich auf rotem Damastgrund – gleich mitgeliefert wird: *"Mein Blut ist der rechte Trank! Mein Leib ist die rechte Speise!"* (Joh. 6, 55).

Vorlage: Für die Darstellung des Abendmahls mit Kurfürst Joachim II. von Brandenburg und seiner Gemahlin nebst ihrem Gefolge wurde offenbar auf Vorlagen aus der Reformationszeit zurückgegriffen. Zu nennen wären Holzschnitte von Lucas Cranach dem Jüngeren (1515-1586): *"Das Abendmahl der Evangelischen und die Höllenfahrt der Katholischen"* (1546) oder der *"Unterschied zwischen der waren Religion Christi und falschen Abgöttischen Lehr des Antichrists in den fürnehmsten stücken"* (1546) und ein Holzschnitt der Cranach-Schule *"Die Spendung des Abendmahls durch Luther und Hus"* (um 1551). Allen Vorlagen ist die symmetrische Komposition der Handlung am Altar (z.B. die zwei Geistlichen, die sich nach rechts und links an die, nach Geschlechtern aufgeteilten, auf oder neben den Stufen des Altarpodests knienden Empfänger des Abendmahls mit Kelch und Hostienteller wenden) gemeinsam. Diese Vorlagen benutzte auch Gus-

tav König (1808-1869) für die Darstellung "*Das heilige Abendmahl unter beiderlei Gestalt*" (mit Luther und Bugenhagen; um 1842).

Letzteres war dem Glasmaler bzw. Künstler sicherlich ebenfalls bekannt.

Die Abendmahlszene nach Leonardo (oben in Sechspaß A) ist nicht nur bei den Glasmalern / Künstlern als bekannt vorauszusetzen sondern auch beim Publikum, zumal das Bild in der Reproduktionsgraphik seit Beginn des 19. Jahrhunderts sehr starke Verbreitung genoss (z.B. durch einen Kupferstich von Raffael Morghen, 1800). Wenngleich auch bei fast keiner nachfolgenden, späteren Abendmahlsdarstellung die Kenntnis oder der Einfluß Leonardos geleugnet werden kann, so ist in diesem Fall eher die Inspiration oder Umsetzung eines zeitgenössischen Vorbildes in Erwägung zu ziehen, wie etwa Eduard von Gebhardts "*Abendmahl*" von 1870. (Während man bei den Speyerer Glasfenstern ansonsten gerne auf Vorbilder aus Schnorrs Bilderbibel zurückgriff, so fand das dort unter Abb. Nr. 207 "*Die Einsetzung des heiligen Abendmahls*" gezeigte, hier wohl keine Berücksichtigung).

Vielleicht ist die Tatsache, daß das Leonardosche bzw. biblische Abendmahl Schnorrs als allgemein bekannt vorausgesetzt werden konnte, mithin ein Grund, warum man sich mit der kleinen Darstellung oben im Sechspaß (A) begnügen konnte und stattdessen die "Hauptbildfläche" einer reformationsgeschichtlichen Szene widmete.

Themenspezifisch (*Abendmahl*) und an exponierter Stelle (Vorchor; kultische Funktion) sowie in Bezug zum Fenster Nr. 24 (*Taufe*) gegenüber (hierin auch Ausgleich der Themengewichtung "reformationsgeschichtlich" und "biblisch" erzielt), stellt das Fenster gewissermaßen ein "programmatisches Lehrstück" dar.

**Anmerkungen:** Das Fenster war im Ausschreibungsprogramm vom 29. Aug. 1898 unter Punkt "2" aufgenommen (ZA Nr. 169 / S. 1). Die Stiftung Herrn von Jagows für ein Fenster lag bereits Anfang 1893 – noch vor der Grundsteinlegung der Kirche –

vor (aufgrund eines "*Pfarrer Büttel aus Schleswig gegebenes Versprechen*"). Das Fenster ist somit das von allen Fenstern am frühesten gestiftete. Der Stifter wollte ursprünglich unerwähnt bleiben (ZA Nr. 168 / S. 127-129: 4. Jan. 1893). Offenbar überlegte man es sich seitens des Stifters zwischenzeitlich jedoch anders, denn die Köpfe einiger Figuren zeigen Porträts und der Name des Stifters wurde auch inschriftlich erwähnt.

Hierzu wurden " (...) *die gewünschten Photographien von meinem Manne, mir (Frau v. Jagow; d. Verf.) und unseren 4 Kindern (der älteste Sohn ist das größte Kind u. 14 Jahre alt). Die Skizze finden wir sehr schön!*" übersandt (ZA Nr. 168 / S. 124f: 19. Apr. 1900(?)). "*Rechts sieht man die Porträts des Stifters mit Gemahlin und Tochter, während links die Knappen die Züge der Söhne der Stifter und das Porträt des um die Stiftung des Bildes hochverdienten Freundes des Werkes des Herrn Divisionspfarrers Büttel-Schleswig zeigen.*" (Gümbel, 1904, S. 45).

Glasmaler Schlein lieferte auf die Ausschreibung (Aug. 1898) hin eine größere Anzahl von Entwürfen zu den verschiedenen einzelnen Programmpunkten. Der Vertragsabschluß zu Nr. 30 war am 3. Juni 1899 erfolgt (ZA Nr. 170 / S. 115f.); er war sogar persönlich vor Ort in Speyer, wie aus seinem Dankschreiben für "*Gümbels Gottesdienst*" hervorgeht (ZA Nr. 170 / S. 141f.: 28. Juli 1899). Schlein, der vormals in Zittau eine gemeinsame Glasmalereianstalt mit Türcke hatte (auf Schleins Briefköpfen ist der Hinweis zu lesen: "*bisher ca. 15 Jahre Mitinhaber u. Mitleiter der liquidirten Firma: C.L. Türcke [Inh.: Türcke & Schlein]*") – und der nun sein schärfster örtlicher Konkurrent (vgl. *Taufenster* Nr. 24 gegenüber) war – investierte sehr viel, um seine Leistungsfähigkeit und sein Können zu demonstrieren. Aus der Korrespondenz wird deutlich, wie heiß umkämpft der Markt und wie groß die Angst um die Existenz waren, zumal sich Schlein wiederholt über die bevorzugte Auftragsvergabe an Türcke beklagte (ZA Nr. 170 / S. 143: 23. Aug. 1899; S. 183f.: 7. Nov. 1900). Seine Entwurfsskizzen versah Schlein durchweg mit ausführlichen Beschreibungen. Entgegen seinen Bemühungen wurde seine Hoffnung auf mehr Aufträge nicht erfüllt, und es blieb bei der nur "bescheidenen" Anzahl von zwei Großfenstern (Nr. 30 u. Nr. 19).

Aus einem Schreiben ist zu erfahren, daß Schlein im Juni 1900 mit der Herstellung des Kartons beschäftigt war (ZA Nr. 170 / S. 178f.: 18. Juni 1900; er erkundigt sich u.a. auch nach den genauen Positionen von Brot und Wein bzw. nach dem Ablauf der Abendmahlsfeier). Im September sandte er die Figurenkartons, mit deren Zeichnung der Künstler Adrian Walker, München, beauftragt gewesen war (ZA Nr. 170 / S. 180-182: 7. Sept. 1900). (Adrian Walker, Maler u. Sohn von Bildhauer u. Maler Franz Walker; Altarbilder für Groß-

eislingen. 1894).

Interessant sind Schleins Erklärungen, die er bezüglich der symbolischen Bedeutung von bestimmten Ornamenten gibt: "(...) *die Eiche als Symbol der Stärke und der Verbreitung der evangelischen und christlichen Lehre (...), die Passionsblume im Hinblick auf die Leidenszeit, und die Lilie als Symbol des unschuldigen Leidens u. Sterbens.*" (ZA Nr. 170 / S. 69: 13. Dez. 1898). Dem ist hinzuzufügen, daß die Rose u.a. für die Liebe steht und wegen der zumeist roten Farbe Hinweis auf das Blut Christi ist; sie kann auch als Hinweis auf Luther gedeutet werden, der die Rose (mit dem Kranz) bekanntlich als "*Merkzeichen*" in seinem Wappen trug (vgl. Nr. 22, 0: Luther-Rose im Zentrum).

Außergewöhnlich erscheint, daß hier der Heiligenschein bei Jesus in der Abendmahlszene im Sechspaß (A) und die sonst als "*katholisch gefaltet*" bezeichneten Hände bei dem Mädchen (2/3 d) toleriert wurden, wo doch gerade dies in den Entwürfen immer entfernt oder abgeändert werden mußte (vgl. beispielsweise Nr. 27, Nr. 18, Nr. 14, Nr. 33; siehe Anmerkungen ebd.). Ansonsten besitzt nur noch das kleine Jesuskind im Zentrum der "*Missions-Rose*" (Nr. 32, 0) einen (unauffälligen) Heiligenschein.

#### **Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (Abb. 207).

Gümbel, 1904, S. 45 u. S. 56 (Stifterverzeichnis).

Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. (Zu Adrian Walker: Bd. 35, Leipzig 1942, S. 86).

Lexikon der christlichen Ikonographie, Hrsg. v. Engelbert Kirschbaum u.a. Freiburg i.Br. u.a., 8 Bde., 1968-1976.

Wolfgang Brückner, Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940. Köln 1974, S. 79f. (zur populistischen Rezeption von *Leonardos Abendmahl*).

Dellwing, 1979, S. 24.

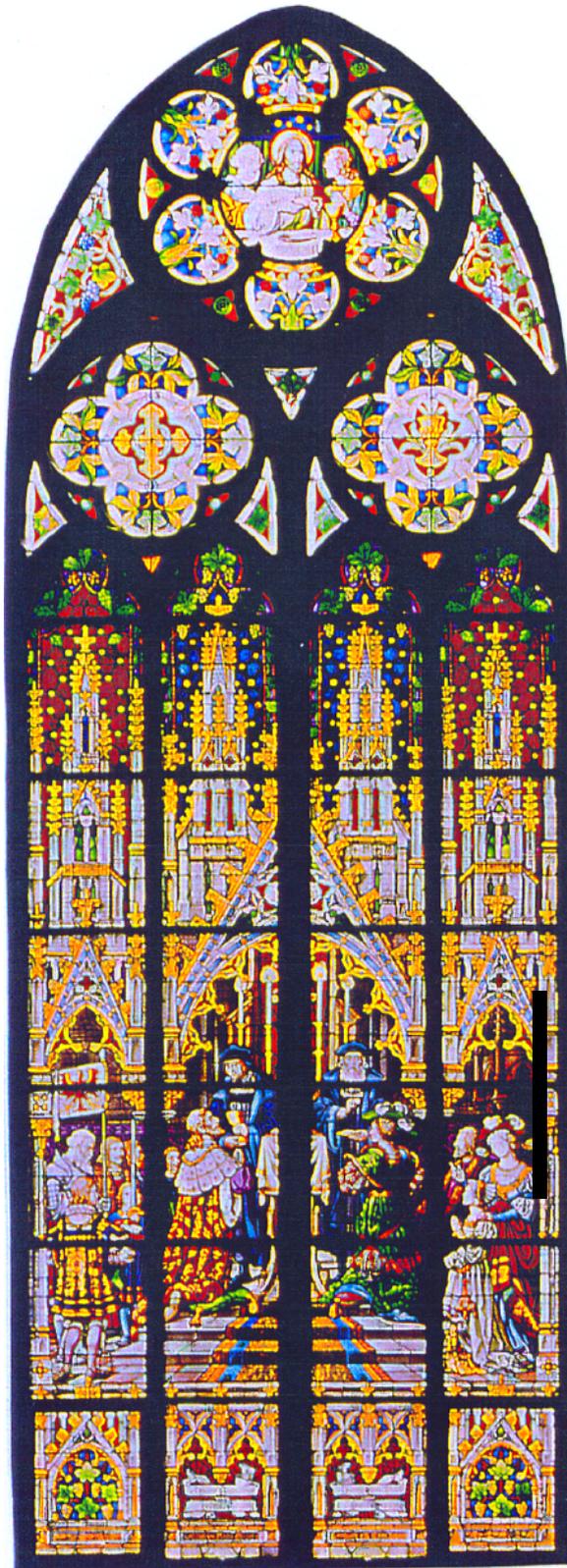
Katalog "Luthers Leben in Illustrationen des 18. u. 19. Jhs." (1983); zu Gustav König: S. 214, Abb. 62.35.1 "*Abendmahl mit Luther und Bugenhagen*".

Hubert Stadler, Martin Luther und die Reformation. Düsseldorf, 1. Aufl. 1983 (zu Joachim II. v. Brandenburg: S. 134f.; zum "Abendmahlsstreit": S. 19-22).

Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst" (1983); zu den Holzschnitten Cranachs: S. 194, Abb. 67; S. 196, Abb. 69; S. 229, Abb. 102; zu Ed. v. Gebhardt: S. 477, Abb. 3; zu R. Morghen: S. 514, Abb. 388c.

Böcher, 1987, S. 39f. u. S. 46.

Gross, 1989, S. 197ff. (Kap.: "Abendmahl, Tischgebet, Mittagessen").



Nr. 30

Abendmahlsfenster: Kurfürst Joachim II. von Brandenburg und seine Gemahlin genießen erstmals das Altarsakrament unter beiderlei Gestalt (Berlin 1532)

## **Nr. 31: Weihnachten (Verkündigung des Engels an die Hirten)**

Emporengeschoß, Südseite des südwestlichen Querhausflügels.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Institut für Glasmalerei und Kunstglaserei H. Hildebrandt, Berlin; bez. in 1 a, links unten: "*Berlin*" und in 1 d, rechts unten: "*Hildebrandt*".

Stifter: Familie des Fabrikanten H. Wellensiek, Speyer; bez. unten in 1 a-c: "*Gestiftet von der Familie Hermann Wellensiek*".

**Bezug:** Neutestamentlich (Luk. 2, 8-14).

Mit diesem Fenster beginnt der aus 8 Fenstern bestehende Zyklus der Lebens- und Leidensgeschichte Jesu an den Schmalseiten des Querhauses. Die südwestliche Querhausseite zeigt Szenen aus dem Leben Jesu, während die nordöstliche der Passion vorbehalten ist. (Sinngemäß befindet sich demnach die sog. "*Märtyrer-Rose*", Nr. 22, an der Stirnseite des nordöstlichen Querhausflügels und die "*Missions-Rose*", Nr. 32, gegenüber an der Stirnseite des südwestlichen Flügels). In der chronologischen Reihenfolge der biblischen Erzählung sind die Fenster wie folgt zu lesen: Nach dem *Weihnachts-Fenster*, Nr. 31, folgen Nr. 8, Nr. 11, Nr. 33, Nr. 4, Nr. 21, Nr. 23 und Nr. 7, das den Zyklus beschließt. Die "Leserichtung" folgt dem Uhrzeigersinn in auf- und absteigenden Linien.

Daneben gibt es manche "*geistreichen Entsprechungen und Querverbindungen*; so bilden die Großfenster der Querhausecken (31, 33, 21, 23) zugleich Hinweise auf das Kirchenjahr (Weihnachten, Gründonnerstag, Karfreitag, Ostern), denen sich das Pfingstfenster (7) anschließt, und dem Verkündigungsendel des Weihnachtsfensters (31) entspricht der Engel am leeren Grabe (23)." (Böcher, 1987, S. 32).

Das "*Christkind in der Krippe*" findet man übrigens im Zentrum der "*Missions-Rose*" (Nr. 32, 0; vgl. ebd.). (Weitere "Bezüge" s.u. in der Beschreibung).

**Beschreibung:** Die Szene füllt die ganze Breite des Fensters aus und wird seitlich von nur ganz schmalen Architekturstreifen eingefasst. Die Figuren, die alle wie gebannt auf den Engel in der linken äußeren Fensterbahn (a) blicken, sind (bis auf drei im Bildmittelgrund) ganz nah am vorderen "Bühnenrand" plaziert.

Die Stimmung mutet beschaulich, fast poetisch an, was naturgemäß auf das Thema und seine wortgetreue

Schilderung zurückzuführen ist.

Die Gestik und Mimik des Bildpersonals ist eindeutig und klar, insgesamt wird ein anschauliches Bild von dem biblischen Ereignis vermittelt. Der große Verkündigungsendel (Gabriel) entschwebt rechts mit erhobenen Armen einer gekräuselten Wolke (2-4 a). Er verkündet die freudige Botschaft: *"Fürchtet euch nicht! Denn euch ist heute der Heiland geboren"* (Luk. 2, 10.11) der Gruppe der Hirten, die zusammen mit ihren Schafen auf einer Grünfläche mit Blumen lagert. Links schlängelt sich ein kleiner Bachlauf durchs Gelände (2/3 b), rechts ist ein Stall zu erkennen (3/4 d).

Im Hintergrund wuchert Buschwerk. Über der Szene funkeln (gold-)gelbe und orangefarbene Sterne am nachtblauen Firmament. Der Stern von Bethlehem erscheint oben im Sechspaß (A). Zu Füßen des Engels lagern Schafe und Lämmer. Hier blüht auch eine Lilie (2 a), die nicht nur das Attribut des Verkündigungsendels ist, sondern gleichzeitig auch Symbol der Erwählung, der Reinheit und Unschuld sowie u.a. Hinweis auf Marias jungfräuliche Mutterschaft.

Der vorderste, bärtige Hirte streckt fast abwehrend die Hände aus und ist beim Anblick des Engels ehrfürchtig in die Knie gesunken (2/3 b). Ein anderer schlägt sich erschrocken die Hand an den Kopf, zwei weitere Hirten kommen aufgeregt herbeigeeilt. Aus dem Gesicht des jungen Hirten, der auf seinen Stab gestützt am Stall lehnt (2/3 d), ist die Verblüffung schon gewichen, sein Blick ist aufmerksam auf die Engelserscheinung gerichtet. Still und in fromme Andacht versunken, gebärdet sich auch die Gruppe der vier Hirtenknaben (2/3 c u. d.; Porträts, s.u. Anm.). Der vordere – dessen Platzierung an dieser Stelle hervorgehoben erscheint – kniet in Gebetshaltung mit einem Lämmchen in seinem Arm (2 c). Das Lamm, ein Opfertier, ist Symbol der Unschuld und Demut und bezieht sich hier auf Jesus als das Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt (Joh. 1, 29.36; vgl. auch *"Blutopfer Jesu"* in der *Kreuzigung* Nr. 21; der Widder in der Szene der *Opferung des Isaak*

durch Abraham in Nr. 2 weist ebenfalls auf Jesus hin). Indirekt wird auch die Geschichte vom Guten Hirten (Joh. 10, 12ff.) angesprochen, in der sich Jesus selbst als guter Hirte bezeichnet. Die Lämmer und die Hirten lassen sich auch mit der Wiederfindung des verlorenen Schafes bzw. Rückkehr des verlorenen Sohnes (Luk. 15, 1ff.) und mit der Sendung der Jünger, beauftragt, das Gotteswort zu verkünden (Matth. 10, 16; Joh. 21, 15.17: "*Weide meine Lämmer!*") vgl. hierzu "*Missions-Rose*" Nr. 32) in Beziehung bringen.

Der Hintergrund der aufsteigenden filigranen Maßwerkarchitektur ist türkisblau gehalten und mit einem arabeskenhaft geschwungenen Weinlaubornament (symbolischer Hinweis auf Blut und Opfertod Jesu; vgl. Nr. 21) versehen. Die "Fensteröffnungen" in den Türmen über den zwei mittleren Maßwerkbaldachinen sind kontrastierend mit roten "Gläsern" gefüllt (5 b u. c).

Sechspaß (A): In der Mitte halten zwei Engel, deren Gewänder und Flügel die Strahlenzierleiste des Medaillons überschneiden, ein Spruchband mit der Inschrift: "*Ehre sei Gott in der Höhe*" (Luk. 2, 14: "... und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!"). In der Mittelachse, zwischen den beiden Engeln, befindet sich der Kometenschweif des Sternes von Bethlehem, der oben erscheint. Im unteren mittleren Paßblatt ist ein geflügelter Engelskopf angebracht, die übrigen äußeren Paßblätter zieren kleine Sterne auf blauem Grund.

Vierpaß (B)

und (C):

Wie oben in (A) in der Mitte ein Engel auf rotem Grund, jedoch ohne Spruchbänder, sondern mit Musikinstrumenten.

Links, in (B), bläst ein Engel eine Doppelposaune, rechts, in (C), spielt ein Engel auf einer Laute und singt dazu. (Farben: Rot, Gelb, Blau, Weiß; wie in (A), Ornamentierung ebenso); (s. auch Anmerkungen).

Im Sockel (1 a-d) ist eine Reihe mehrteiliger Maßwerkfenster in Form einer Fenstergalerie, bei der oben die Ziegelsteine der Mauer zu sehen sind, wiedergegeben. Die beiden größeren "Fenster" haben ein Rautengitter und einen grünen Blatt-Teppich, die vier kleineren einen roten Ornamentteppich.

Die bereits zitierten Inschriften des Stifters und des Glasmalers erscheinen ganz unten auf dem verkröpften Sockelsims der (gemalten) Fenstergalerie.

Vorlage: Die Darstellung steht in kopienhafter Abhängigkeit zu der entsprechenden Szene der Schnorrnschen Bilderbibel (Abb. Nr. 165: "*Den Hirten wird die Geburt Christi verkündet*"): Der Engel, der sich auf den Stab stützende junge Hirte und der Stall, finden sich hier seitenverkehrt angebracht wieder. Auch ansonsten schöpft Hildebrandt für das übrige Bildpersonal aus dem Repertoire der Bilderbibel, wobei er allerdings die dort vorherrschende Drastik zugunsten einer gemäßigteren Gestik und Mimik reduziert hat. Die Haltung der Figuren ist mehr statuarisch, die Stimmung insgesamt noch ruhiger, friedlicher, "abgeklärter", wie der Vergleich mit dem Vorbild zeigt.

**Anmerkungen:** Hildebrandt hegte offenbar eine große Vorliebe für die Darstellung von Engeln (vgl. auch Entwurf zu Nr. 33): Ganz oben im Fenster sind alle Zwickelscheiben zusätzlich noch mit kleinen geflügelten Engelsköpfen bzw. Engeln versehen (der ganz links oben hält einen Palmzweig; symbolische Bedeutung siehe bei Nr. 21, "*Kreuzigung*"). Gemäß der biblischen Erzählung verkörpern hier die Engel die "*Menge der himmlischen Heerscharen*" (Luk. 2, 13).

(Siehe hierzu Textteil, Bd. 1, Kap. 6; Abb. S.135-137).

Hildebrandt hat die Szene mit den vielen – in "*Düremanier*" anmutenden – Engeln "*chen*", den Schäf"*chen*", Stern"*chen*", Blüm"*chen*", außerordentlich erzählfreudig und liebevoll ausgestaltet. Dies wurde ihm als Kritik angelastet: Gumbel hegte "*Bedenken über die wirklich künstlerische Ausführung*", kritisierte den "*architektonischen Aufbau*" sowie die Gleichartigkeit desselben zum gegenüberliegenden Fenster, Nr. 33 (vgl. ebd. Entwurf), die "*lieblichen Engelsköpfchen*" und gebrauchte gar die Bezeichnung "*Abklatsch*": Hildebrandt

bekundete Befremden über einen derartigen *"Ausdruck"* und verteidigte sich dagegen, man könne *"ja in der künstlerischen Auffassung verschiedener Ansicht sein"*, auch hatte er *"gerade geglaubt, daß diese Engelsköpfchen auf den profanen Beschauer angenehmer wirken sollten, als das doch immer kalt lassende Ornament."* (ZA Nr. 170 / S. 134-137: 9. Okt. 1899). Offenbar wegen Arbeitsüberlastung und Termindruck bat Hildebrandt darum, ihm die Farbenskizzen zu erlassen und wollte stattdessen einen Abzug der eingereichten Federskizze kolorieren (ZA Nr. 170 / S. 132f.: 2. Okt. 1899). Das wurde offenbar nicht genehmigt, denn am 16. Jan. 1900 kündigte er die Farbenskizzen zu Nr. 31 und Nr. 33 an (ZA Nr. 170 / S. 211). An der Architektur mußte bis zur Zufriedenheit Gümbels und des Bauausschusses lange "herumgeändert" werden, zuletzt versprach Hildebrandt, die gewünschten Änderungen *"gleich beim Originalkarton"* vorzunehmen (ZA Nr. 170 / S. 199: 23. April 1900).

Das Weihnachtsfenster war von Beginn an im Ausschreibungsprogramm vom 29. Aug. 1898 aufgeführt (unter Nr. "3" der Großfenster; ZA Nr. 169 / S. 1). Skizzen lieferten hierzu zuerst Glasmaler Schlein (ZA Nr. 170 / S. 51-53; 13. Dez. 1898) Mayer (ZA Nr. 170 / S. 78f.: 9. Jan. 1899) und van Treeck (ZA Nr. 170 / S. 119ff.: 21. Febr. 1899).

Bevor dieser Fensterauftrag (zusammen mit Nr. 33 und Nr. 11) an Hildebrandt ging, waren dieselben schon vertraglich an Paul Gerhard Heinersdorff, Berlin, vergeben. Dieser hatte zu den Fenstern – wie aus dem Schriftwechsel ersichtlich wird – einen großen Aufwand an Vorarbeiten betrieben, zu einer Ausführung kam es aber nicht (die Gründe hierfür konnten nicht ermittelt werden; der Vertrag muß irgendwann zwischen dem 2.4. und 8.6.1899 abgeschlossen worden sein).

Bemerkenswert ist bei Hildebrandt die "mosaikartige" Gestaltung des Sternenhimmels: Wie ein Netz umfassen die Bleiruten die einzelnen unregelmäßigen und unterschiedlich großen Glasstücke, zwischen die die Sterne eingefügt sind. Außer im Fenster Nr. 33 gegenüber, vom gleichen Glasmaler, findet sich ein derart auffallend gestalteter Nachthimmel nur noch oben bei der *"Märtyrer-Rose"*, Nr. 22.

Für den Betrachter wird auf den ersten Blick nicht so eindeutig klar (wie etwa im Vergleich zu anderen Fenstern mit Stifterporträts), daß es sich bei den Hirtenknaben um Porträts der Kinder der Stifterfamilie handelt.

Gümbel bezeichnet den Stil des Fensters als "*streng mittelalterlich*" (Gümbel, 1904, S. 43) und findet es "*bemerkenswert*", daß "*Hildenbrandt* (sic!) *den Gläsern einen wie Gobelin wirkenden Überzug gegeben hat*" (ebd., S. 44: bezieht sich insbesondere auf Nr. 11; diese Äußerungen Gumbels muten aber fast wie eine Rechtfertigung der oben erwähnten Kritik an).

Bei dem erwähnten "*Überzug*" handelt es sich um eine besondere Technik in der Glasmalerei, die gerne angewandt wurde um "Alter" (im Sinne von "echt" und "antik") vorzutäuschen (s. auch Textteil, Bd. 1, Kap. 4.1.2).

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (Abb. 165).

Gümbel, 1904, S. 43f. u. S. 56 (Stifterverz.).

Dellwing, 1979, S. 24 (S. 30, Anm. 44: fälschlich Heinersdorff als Glasmaler genannt).

G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Düsseldorf / Köln, 6. erw. Aufl. 1981.

Böcher, 1987, S. 30 u. S. 32 (die falsche Schreibweise des Künstlernamens ist hier übrigens von Gümbel, s.o. übernommen).



## **Nr. 32: "Mission" (südwestliche Querhausrose)**

Stirnseite des südwestlichen Querhausflügels.

Maße: Ø 10 m.

Künstler: Ausgeführt von der königlich bayerischen Hofglasmalerei Ostermann und Hartwein, München. Entwurf und Karton von Bildhauer und Maler Jakob Bradl, München. Bezeichnet unten in kleinen Zwickelscheiben, rechts und links von Vierpaß VI, links: "*K.B. Hofglasmalerei v. Ostermann und Hartwein München*", rechts: "*1904 gezeichnet v. Jak. Bradl München*". (Zum "*Plakat-Entwurf*" siehe Nr. 22).

Stifter: Bez. in den beiden unteren Dreipaßbögen, links und rechts von Vierpaß VI: "*Von dem Senate u. evangel. Bürgern*" (links), "*der freien Hansestadt Bremen.*" (rechts). (Vierpaß VI zeigt das Bremer Stadtwappen, über der Krone ist die Jahreszahl 1904 zu lesen).

**Bezug:** Neutestamentlich sowie kirchen- bzw. reformationsgeschichtlich.

Die "*Missions-Rose*" auf der Stirnseite des südwestlichen Querhausflügels ("Leben-Seite" des Christuszyklus im Querhaus, vgl. Kap. "Bezug" Nr. 23 u. Nr. 31) zeigt als bildliche Darstellung das Thema der sich in der Missionsbewegung ausbreitenden Kirche. Die "*Missions-Rose*" steht in direkter Beziehung zu ihrem Gegenüber, der "*Märtyrer-Rose*" Nr. 22, und entspricht dieser auch in der Gestaltungsform.

Die bildliche Szene des inneren Rings ist außen umgeben von einem Kranz von Vierpässen, in denen die Brustbilder der Apostel gezeigt werden; diese entsprechen in Nr. 22 den Brustbildern der Reformatoren und ihrer Mitstreiter, das Christuskind im zentralen Fünfpäß (0) entspricht der Luther-Rose. Auf zwei Spruchbändern (in den genasten Spitzbogenfeldern) links und rechts über den Propheten ist der biblische Missionsbefehl angebracht: "*Gehet hin in alle Welt*" (links), "*und lehret alle Völker*" (rechts) (Matth. 28, 19).

Dem Heidenmissionar und Apostel Paulus (oben in der Mitte Vierpaß I; vgl. auch *Paulus-Fenster* Nr. 26) entspricht Luther (in Nr. 22).

(Vgl. hierzu auch Kap. "Bezug" bei Nr. 22).

**Beschreibung:** (Siehe hierzu die Numerierung auf der Schemazeichnung, S. 5; zur Maßwerkgliederung und Komposition siehe Beschreibung Nr. 22).

Der zentrale Fünfpäß (0) zeigt das Christuskind mit ausgebreiteten (segnenden) Armen in seiner Krippe liegend. Sein Haupt hinterfängt ein Kreuznimbus (in der

Farbgebung sehr dezent gehalten und daher kaum auffallend; neben Nr. 30A (s. Anm.) kommt kein weiterer Heiligenschein in den Glasfenstern vor). Das Christkind nimmt unmittelbar Bezug auf das *Weihnachtsfenster* Nr. 31, der *Verkündigung der Geburt an die Hirten*, links nebenan auf der Schmalseite des Querhauses (s. Kap. "Bezug" ebd.). Ein Kranz lobpreisender musizierender und singender Engel (1-10) umgibt das Christuskind.

Auf dem mittleren Ring mit der szenischen Darstellung erscheinen oben in der Mitte die vier geflügelten Evangelistensymbole (vgl. Offbg. Joh. 4, 6ff.) vor dem goldgelb umstrahlten Dreifaltigkeitssymbol: links der Engel des Matthäus und der Stier des Lukas (11), rechts der Adler des Johannes und der Löwe des Markus (12).

Daneben schließen die sitzenden Figuren von Propheten an (die jeweiligen Namen sind im Hintergrund beigefügt; Über die Gestaltung der oberen Partie war man lange im Unklaren; die Scheiben wurden als letzte, kurz vor der Einweihung der Kirche, eingesetzt; siehe Anmerkungen). Jeweils durch ein Wolkenband von der unteren Bildzone abgegrenzt (28, 15; wie in Nr. 22) sind links der Prophet Daniel (mit phrygischer Mütze und Buch; 29) und Jesaja (mit Säge; 30), rechts Jeremia (13) und Ezechiel (14) wiedergegeben.

Darunter folgt die "irdische Zone" mit der bildlichen Szene der "missionierten Völker", die ähnlich wie in Nr. 22 zweigeteilt ist, jedoch sind hier die Figuren in Körperhaltung und Blick (ebenso wie auch die Brustbilder der Apostel in den Vierpässen) auf das Christuskind im Zentrum gerichtet.

Die linke Hälfte zeigt die *"Vertreter der verschiedenen Menschenrassen"* (Gümbel, S. 42). Hierzu sei die Beschreibung von Ostermann und Hartwein angeführt: *"Skizze 1 stellt die Verehrung des Mensch gewordenen Gottessohnes dar, im Himmel, durch die das Kind in der Krippe umgebenden lobpreisenden Engel, auf dem Erdball, durch die in dem unteren Theil der Rosette angebrachten Bewohner des Occidentes & Orientes."*

*Vertreten sind alle Stände & zwar von links beginnend: Adel (Ritter), Fürsten (Kaiser), Gelehrte", (26 / 25) "fiedelnder Sänger, Maler, Schüler, Handwerker, Bürger, Bauer", (25, 24 / 23, 22) "Landleute, Geistlichkeit, Schiffer & die orientalischen Völker". (21, 20 / 19, 18 / 17). "Das Ganze ist umgeben von den in den Vierpässen angebrachten Bildern der Apostel, welche die Lehre Christi verbreiteten über die ganze Erde, getreu dem Geheiß des Herrn: "Gehet hin in alle Welt etc." welche Worte ebenfalls in einem Spruchband oben angebracht sind." (ZA Nr. 170 / S. 202-205: 1. Aug. 1900).*

Auffallend ist auch hier wiederum die Liebe zum Detail, der malerische Reiz in der Gestaltung der Bildszene. *"Großartig ist die Wirkung der aufsteigenden Sonne im Osten", (als Kennzeichen des Morgenlandes) (16) "welche die Landschaft, Mauern, Minaret & Kuppel der Gebäude in röthlichen Streiflichtern beleuchtet, während im gegenüberliegenden Felde des Occidentes", (27) "das Mondlicht die ganze Landschaft beleuchtet." (als Zeichen des Abendlandes) (ZA Nr. 170 / S. 315-317: 9. Juni 1904).*

Artenreich und sehr präzise beobachtet ist auch die Wiedergabe des Pflanzenbewuchses (Dattelpalme, Osterkaktus, Glockenblume, Königskerze, Margeriten, Klee, Frauenmantel, etc.; in den äußeren Dreipaßbögen: Nelken, Rosen, Eichenlaub mit Eicheln, Granatäpfel, Disteln, Weinranken mit Trauben, etc.).

Die Stadt des Orients liegt am fernen Ozean, ein Segelschiff legt gerade an.

Die Stadt des Abendlands ist in eine waldreiche Hüggellandschaft eingebettet; sie ist von einer Stadtmauer mit Türmen umgeben, die Kirche steht in der Mitte. Bei den Bauersleuten in den unteren Feldern (12 / 22) ist im Hintergrund (miniaturhaft) ein ganz kleines Dorf, versteckt zwischen Bäumen, Sträuchern und Felsen – sogar mit einer Mühle, nicht vergessen wurde auch eine kleine Kirche – zu erkennen.

Der kniend ins Gebet gesunkene "*Schiffer*" (19) hat Fischnetz und Ruder dabei, ebenso sind die verschiedenen Berufsstände durch die Beigabe des entsprechenden Handwerkszeugs gekennzeichnet, so hält beispielsweise der Bildhauer oder Steinmetz (s.o. als "*Maler*" bezeichnet; hier hat sich der Künstler Jakob Bradl in einem Porträt verewigt) eine Relieftafel mit einem dornengekrönten Christusporträt in der Hand (25 / 24). (Das Signum Bradls "*JB 1904*" befindet sich auf einer kleinen Tafel zu seinen Füßen).

Die unters Volk gemischten "*Missionare*" tragen dunkle Predigertalare und halten die Bibel in Händen. Die Gestalten des Orientes sind regelrecht zu "Typen" geraten (so als seien sie einem "Karl-May-Roman" entsprungen): ein "rothäutiger", federgeschmückter Indianer mit Bogen, ein "gelbgesichtiger", kahlköpfiger Chinese mit langem Schnurrbart, ein "schwarzer Wilder" mit Ohrring und Speer, zwei Turbanträger sowie ein weiterer "Heide" mit Kapuze – sie alle werden zum Christentum bekehrt (17 / 18).

In den äußeren Vierpässen befinden sich die Brustbilder der zwölf Apostel (Jünger Jesu) mit dem Heidenapostel Paulus (mit Schwert) oben in der Mitte (I). Der Hintergrund der Vierpässe ist goldgelb, die Bildnisse sind in "*lichtem Elfenbeinton*" (vgl. Nr. 22) gehalten – das gleiche gilt für die lobpreisenden Engel und das Christkind, so daß diese zusammen eine die "biblische Sphäre" kennzeichnende Einheit bilden. Den Aposteln sind jeweils ihre Attribute beigegeben sowie in schwarzer Schrift ihre Namen.

Neben Paulus folgen nach rechts im Uhrzeigersinn: Bartholomäus (Messer) / Johannes (Schreibfeder) (II), Andreas (Andreaskreuz) (III), Thaddäus (Beil) (IV), Matthäus (Lanze) / Thomas (Winkelmaß) (V), Philippus (Kreuzstab) / Matthias (Beil) (VII), Simon (Säge, Buch) (VIII), Jakobus maj. (Pilgertracht) (IX), Petrus (Schlüssel) / Jakobus min. (Walkerstab) (X).

Im unteren mittleren Vierpaß (VI) erscheint auf einem blauen Grund das bekrönte Staatswappen der freien

Hansestadt Bremen: ein schrägliegender, mit dem Bart nach oben gekehrter weißer (silberner) Schlüssel auf rotem Schild (das Schildfeld mit einer feinen, gefiederten Damaszierung in Ätz- oder Wischtechnik). Das Wappen umkränzt eine Eichenlaubranke mit Eicheln, über der fünfzackigen Krone befindet sich die Jahreszahl "1904".

Die Pflanzenornamente in den äußeren Dreipaßbögen sind in Grisaille-Malerei ausgeführt (weiß auf rotem Grund; ebenso die Stifterinschriften).

**Anmerkungen:** (Siehe hierzu auch Anmerkungen bei Nr. 22).

Die Beauftragung der Firma Ostermann und Hartwein für die Herstellung der zweiten Fensterrose muß gegen Ende des Jahres 1903 erfolgt sein (ZA Nr. 170 / S. 295-298: 8. Aug. 1903; S. 322f.: 8. Jan. 1904: Die ornamentalen Teile waren in Arbeit; die Apostel, die auf ausdrückliche Bitte Bradls und der Firma "im Interesse des Ganzen" in "Seitenhaltung" gewünscht worden waren, wurden begonnen. Für die obere Partie hatte man "nach langem Sinnen & Auftauchen mancher Ideen" anstelle der Engel, die vier Evangelisten mit ihren Symbolen als beste Lösung für die Darstellung gefunden. Gefragt wurde auch nach den "Photographien der Herren des Ausschusses", denn es war geplant, diese als Porträts in der Hauptdarstellung unterzubringen(!). Inwieweit die Porträts bei den Figuren später auch ausgeführt wurden, ist nicht mehr eindeutig nachweisbar, jedoch ist der oben beschriebene "Bildhauer" auf jeden Fall ein markantes Porträt Bradls.

Heiteres Detail am Rande: Jakob Bradl (1864-1919) war ein "echt bayerisches Original" und ließ seinen Sinn für Humor öfters in seine Entwürfe einfließen. In der "Missions"-Rose hat er sich selbst und gegenüber in der "Märtyrer"-Rose, Nr. 22 (23), "(s)einen" Hund verewigt: Die "schnauzbärtige" Ähnlichkeit zwischen "Herr" und "Hund" ist dabei nicht zu übersehen, so daß man fast meinen möchte, es handelt sich auch bei dem Hund um ein Selbstporträt Bradls. Im Vergleich der beiden Rosetten zu anderen Fenstern der Gedächtniskirche findet sich die "bildhauerische Auffassung" in der Glasmalerei als weiteres "Qualitätskriterium" Bradls bestätigt, denn der war ja in erster Linie Bildhauer; so sind auch all seine Figuren hier mit präzisen und starken plastischen Modellierungen gezeichnet. (Vgl. Anwander-Heisse, S. 74; siehe auch Textteil, Bd. 1, Kap. 2.2 mit Anm. 133 u. S. 130 Abb.).

Nachdem man in der Stadt Bremen endlich auch die Stifterin für die zweite Rose gefunden hatte, herrschte "Entsetzen" als diese mit bestimmten Änderungswünschen an den Ausschuß bzw. die Ausführenden herantrat:

*"1) Statt des Christuskindes in der Mitte sähen wir daselbst lieber einen Christuskopf, der einen weniger katholisierenden Eindruck machen würde. 2) Es wäre uns nicht unerwünscht, etwa 4 Persönlichkeiten der Bremer Kirchengeschichte auf dem Fenster angebracht zu sehen, und zwar je 2 rechts und links von dem Wappen, entweder im mittleren oder im äußeren Kranze."* Für die Wappen und die Widmungsinschriften wurden genaue Instruktionen erteilt, entsprechend abgeänderte Entwürfe sollten zur Ansicht angefertigt werden (ZA Nr. 168 / S. 178-185: 24. Febr. 1904).

Hinsichtlich dieser "Wünsche" baten Ostermann u. Hartwein sowie Bradl Gümbel, seinen ganzen Einfluß geltend zu machen, damit die Stifter davon Abstand nähmen: *" (...) es würde dies die ganze Composition aufs empfindlichste beeinträchtigen, den Gedanken der das Gesamtbild durchdringt und zusammenhält, zerreißen und (...) durch die (...) farbige Behandlung dieser Bildnisse den künstlerischen Eindruck auch stören. (...) die fraglichen Bildnisse aber wären leicht in der unteren Parthie der Hauptdarstellung anzubringen, ohne daß die Zahl der Bildnisse der Herrn des Ausschusses darunter zu leiden hätte. (...) dringend bitte ich, es in Bezug auf die Mittelrosette beim Alten zu lassen. Es wird nicht besser, sondern schlecht. Der Raum ist für einen Christuskopf, der zum mindesten die Größe der Apostelköpfe haben müßte, der denkbar unglücklichste. Es wird und muß ein unschönes Bild geben die bloße Maske zwischen den fünf Zacken, am unteren Zacken wie aufgespießt zu sehen. Und mehr als eine Maske à la Schweißstuch der Veronika kann nicht angebracht werden. (...) Auch müßte ich die umgebenden Engel, die alle fertig gezeichnet, teilweise geschnitten und gemalt sind und in dürrerischem Geiste in naiver Weise zum Christkind gestimmt sind wegwerfen! Bitte, bitte! Zerreißen Sie die jetzt so liebenswürdige Darstellung nicht. (...)"* Zudem machte die Anbringung der symbolischen Tiere oben, *"auch ziemlich Kopfschmerzen"*. (Soweit die Meinung der Ausführenden, die von Jakob Bradl in einem ausführlichen Brief an Gümbel dargelegt wurde: ZA Nr. 170 / S. 326-332: 27. Febr. 1904; siehe auch: ZA Nr. 170 / S. 324f.: 29. Febr. 1904).

Offensichtlich war man mit der "Überzeugung" der Stifter erfolgreich (ZA Nr. 170 / S. 333f.: 10. März 1904). Im folgenden berichten Ostermann und Hartwein von ihren Bedenken hinsichtlich der Einhaltung des Zeitplans, wegen Arbeitsüberlastung "Freund" und "Meister" Bradls (er war mit dem Auftrag "Wittelsbacher Brunnen" für Passau für 36.000,-- Mark! – wie ausdrücklich bemerkt wurde – beschäftigt), hofften aber, mit "Nacht- und Sonntagsarbeit"

und unter *"Aufbietung aller Kräfte"*, *"zur rechten Zeit fertig zu werden"*, denn bei der Einweihung (31. Aug. 1904) durfte ja kein Gerüst mehr in der Kirche stehen (S. 333 u. ZA Nr. 170 / S. 315-317: 9. Juni 1904). Zudem sollte das Fenster vorher noch im großen Rathaussaal in München (1. Juliwoche) ausgestellt werden. (Letztlich dürfte das alles auch geglückt sein).

Abschließend sei noch eine interessante Bewertung von Ostermann u. Hartwein – zwar nicht ganz frei von Stolz und Eigenlob – angeführt: *"Was Bradl bis jetzt gemacht, Apostel & Engelsgestalten ist geradezu entzückend. Letztere so herzig & duftig wie Dürersche Engelchen, erstere wunderbare Charakterköpfe, die gewiß allgemeines Wohlgefallen erregen werden."* (ZA Nr. 170 / S. 318-320: 22. Apr. 1904).

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 41f. u. S. 56 (Stifterverz.); (nach S. 40 sw Abb.).

Dellwing, 1979, S. 26.

G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Düsseldorf / Köln, 6. erw. Aufl. 1981.

Böcher, 1987, S. 37-39 (Farbabb. 10, S. 31).

Eva Anwander-Heisse, Glasmalereien in München im 19. Jahrhundert. München 1992 (zu J. Bradl: S. 25 u. S. 74; zu Ostermann & Hartwein: S. 36).



## **Nr. 33: Jesus in Gethsemane**

Emporengeschoß, Westseite des südwestlichen Querhausflügels.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung Institut für Glasmalerei und Kunstglaserei H. Hildebrandt, Berlin; bez. in 1 d, unten: "*H. Hildebrandt Berlin*".

Entwurf: TusCHFederzeichnung (schwarz-weiß) auf Karton von Hildebrandt; Maße: 118 cm x 48,5 cm; Datierung: Okt. 1899 (ZA Nr. 170 / S. 132f.: 2. Okt. 1899).

Stifter: Bezeichnung im Sockel (1 b-c): "*Gestiftet von seiner Königl. Hoheit dem Großhzg. Adolf v. Luxemburg*". Zusätzlich in (1 a) und (1 d) Wappen (Nassauisches und Anhalt-Dessauisches Hauswappen; s.u. Beschreibung).

**Bezug:** Neutestamentlich (Markus 14, 32-52; Lukas 22, 39-47).

Mit dem Gründonnerstagsgeschehen (Nr. 33) beginnt der Eintritt in die Passionsgeschichte, deren Szenen im nordöstlichen Querhausflügel zu sehen sind (Nr. 21, 4, 23, 7). Die Fenster an den Schmalseiten im südwestlichen Flügel (Nr. 31, 8, 11, 33) sind dem "lebenden" Jesus gewidmet. Thematisch bildet das *Gethsemane*Fenster Nr. 33 die Überleitung zur Karfreitagsszene, der *Kreuzigung* Nr. 21, worauf auch die oben im Sechspaß (A) dargestellten Leidenswerkzeuge hinweisen. (Siehe hierzu weitere Erläuterungen bei Nr. 31).

**Beschreibung:** Die Szene spielt bei Nacht, am Himmel leuchten die Sterne (wie in Fenster Nr. 31 gegenüber). Im Bildmittelgrund kniet Jesus auf einem niedrigen Felsplateau, auf dem Gras und Blumen wachsen. Er ist nach links ins Dreiviertelprofil gewandt, sein Kopf ist gesenkt, die Augen sind niedergeschlagen, Arme und Hände mit einer Geste der Schicksalsergebenheit nach unten ausgebreitet (3/4 c). Auf sein Gebet hin – "*Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe!*" (Luk. 22, 42) – kommt der Engel mit dem Kelch – als Zeichen seines bevorstehenden Leidens – herangeschwebt (3/4 b). (Symbolische Bedeutung des Kelches: Hinweis auf das Abendmahl, vgl. Matth. 26, 26-30 u. 20, 22f.; vgl. hierzu auch Fenster Nr. 30, Vierpaß (C); Hinweis auf die Passion).

Unterhalb des Felsplateaus, am vorderen "Bühnenrand" kauern die drei von Müdigkeit übermannten Jünger. Links sitzt Johannes (2/3 a) mit aufgestütztem Ellenbogen. Daneben folgt Jakobus (2 b), der die Beine ausgestreckt hat und seine Stirn auf die Faust stützt. Petrus schläft zu Jesu Füßen (2 c/d). In der Hand hält er das Schwert, (sein Attribut), mit dem er das Ohr des Malchus abhauen wird (Joh. 17, 10).

Im Hintergrund naht am rechten Rand bereits die Schar der Häscher (3 d). Mit brennenden Fackeln und Lanzen drängen die Schergen durch das überdachte Tor des Gartens, der mit einem Flechtzaun umgeben ist. Sie werden dabei von dem Verräter Judas angeführt, der demonstrativ mit der Hand auf Jesus zeigt. In der Ferne erblickt man die Stadt Jerusalem, von der aus sich ein schmaler Weg zum Ölberggelände schlängelt.

Der Handlungsort, der Garten Gethsemane, präsentiert sich als malerische Kulisse: Links wachsen Sträucher und ein Obstbaum und überall auf dem Boden Gras und Blumen. Im Gegensatz zum drohenden Unheil, wirkt die Stimmung äußerst beruhigt, fast wie "gelöst". Dazu paßt auch der milde – fast lächelnde – Gesichtsausdruck Jesu, der sich in sein Schicksal ergeben hat und gleichzeitig sich der Erlösung und des Friedens bewußt ist.

Die gemalte Maßwerkarchitektur steigt filigran auf. Die Seiten sind mit einer sehr schmalen Randeinfassung versehen (wie in Nr. 31 gegenüber), so daß sich die Szene auf der ganzen Breite der Fensterfläche "bühnenbildhaft" entfalten kann.

In der Mitte sind die Konsolbaldachine, die Jesus und den Engel überfangen, überhöht und mit einem größeren Wimperg bekrönt (5 c, d).

Der Teppichgrund hinter dem Maßwerk ist rot (ebenso der Mantel Jesu; der Hintergrund im Sockel sowie oben in den Pässen; symbolische Farbbedeutung: Blut Jesu, Hinweis auf Passion; Rot ist auch die Farbe der Märtyrer, vgl. "*Märtyrer*"-Rose Nr. 22).

Sechspaß (A): Hier wird das im voraus gezeigt, was Jesus (in Nr. 21) erwartet.

In der Mitte – auf einem roten Grund und umkränzt von einer Weintraubenranke auf blauem Grund – befinden sich die Passionswerkzeuge ("*arma Christi*"): das Kreuz mit der Kreuzesinschrift "*INRI*", die Dornenkrone, die Kreuzesnägel, der Rohrstab, die Lanze, die Geißel und ein Rutenbündel.

Die einzelnen Paßblätter ziert ein stilisiertes Passions-Blüten-Blatt-Ornament. (Die Trauben sind eucharistische Symbole und weisen auf Abendmahl, Kelch und Blut hin, die Passionsblumen auf die Leidenswerkzeuge).

Vierpaß (B)  
und (C):

Ornament aus Blüten und Blättern; obere Zwickelscheiben: Blumenranke (Rosen: Symbol. Bedeutung u.a. der Liebe und Hinweis u.a. auf Jesus).

Sockel: Als (gemalte) Maßwerkfenstergalerie ausgebildet. Die mittleren beiden Doppelfenster (1 b u. c) sind mit stilisierten Rosenzweigen (mit Dornen; symbol. Bedeutung s.o.) auf rotem Grund, gefüllt.

Die Wappen des Stifters, Herzog Adolf von Luxemburg, befinden sich rechts und links in den äußeren Fensteröffnungen (1 a u. d): Dort zeigt der rote Grund eine Weinlaubranke mit Trauben (Symbol. Bedeutung s.o.). Links, in 1 a, in der Mitte Hauswappen von Nassau: auf dem mit (goldenen) gelben Schindeln besäten blauen Schild ein rechtsaufspringender, (goldener) gelber Löwe (nassauischer Löwe). Darüber ein bekrönter Helm mit einem einfachen Flug als Helmzier.

Rechts, in 1 d, in der Mitte Hauswappen von Anhalt-Dessau: gespaltener Schild, vorne ein halber roter Adler in (Silber) Weiß, hinten schwarz und (gold) gelb gestreiftes Feld mit einem grünen Rautenkranz überlegt. Das Kleinod auf dem bekrönten Helm zeigt zwei grüne Pfauenwedel an verschränkt abgeboenen Stäben.

Vorlage: Die hier dargestellte Ölbergsszene blickt auf eine lange Tradition in der Kunst zurück und folgt auch dem vor allem seit dem 15. Jahrhundert ausgebildeten gängigen Schema: Jesus, der meist vor einem Felsen im Mittelgrund kniet, die drei im Vordergrund in verschiedener Anordnung und Haltung schlafenden Jünger, der Kelch, die Schergen, die im Hintergrund durch das Gartentor herannahen.

Ganz deutlich aber erinnert die Szene an Dürers Kupferstichpassion, wie überhaupt an seine Blätter vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Besonders die Engel sind sehr stark mit denen Dürers verwandt (z.B. die Draperiefalten der Gewänder, die Flügel: noch deutlicher erkennbar auf dem Entwurf Hildebrandts).

Als direktes Vorbild diente Hildebrandt die Darstellung in Schnorrs Bilderbibel (Abb. Nr. 208: "*Jesus Seelenkampf in Gethsemane*") und bekanntlich war die Kunst Dürers auch für Schnorr vorbildhaft. Hildebrandt kopierte die Figur des Johannes und des Petrus, auch des Jakobus, die er im Entwurf lediglich umgruppierte. Jesus und der Engel (hier allerdings mit Kelch und nicht mit Kreuz wie im Vorbild) wurden seitenverkehrt angeordnet; übernommen hat er auch einige Details der Kulisse (z.B. Gruppe der Häscher, den Baum links) sowie die grobe Kontur der Landschaft.

**Anmerkungen:** Die Kritik, die Hildebrandt für die Umsetzung der Vorlagen erntete, wurde bereits bei Fenster Nr. 31 angesprochen (s. Anm. ebd.) und zeigt, was Gümbel mit dem Begriff "*Abklatsch*" meinte (nämlich das zu offensichtliche Kopieren der Vorlage). Im Entwurf sind oben im Sechspaß (A) zwei große Engel, die die Dornenkrone halten, wiedergegeben; die Vierpässe (B) und (C) zeigen Engel mit den Leidenswerkzeugen, Engel zieren auch die Zwickelscheiben. Die vielen "*lieblichen*" Engel, die offenbar als zu kindlich oder "*gekünstelt*", jedenfalls als nicht "*stilvoll*" genug, empfunden wurden, mußten geändert werden. Im Unterschied zum Entwurf wurden bei der Ausführung noch einige Details geändert (z.B. in der Hintergrundlandschaft, die Flügel des Engels, Fortlassen aller Heiligenscheine), vor allem die Proportionen und die Körperhaltungen der Jünger, insbesondere von Petrus und Jakobus, obwohl Hildebrandt zu letzterem mein-

te, daß "(...) die vorgeneigte Stellung des mittleren Jünger (...) gerade dieses offenbare Zusammensinken des Körpers in sich, andeuten soll wie der Jünger mit dem Schlaf gekämpft hat und nicht in einer bequemen Lage eingeschlafen ist, sondern bei der Absicht zu wachen und zu beten, vom Schlaf besiegt worden ist." (ZA Nr. 170 / S. 135f.: 9. Okt. 1899).

Die im Schriftwechsel erwähnten Farbenskizzen (ZA Nr. 170 / S. 197f.: 13. Febr. 1900) sind nicht erhalten.

Das Fenster war von Anbeginn im Ausschreibungsprogramm enthalten (unter Nr. "5" der Großfenster; ZA Nr. 169 / S. 1: 29. Aug. 1898).

(Siehe hierzu ergänzend Anmerkungen bei Nr. 31).

Den Entwurf bewahrt die Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979) aufgeführt (S. 200, Nr. 78): Es handelt sich allerdings nicht um ein Aquarell, wie angegeben, sondern um eine Tuschkfederzeichnung. Die Datierung ist 1899 (s.o. Schriftwechsel), nicht wie angegeben 1902.

#### **Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (Abb. 208).

Gümbel, 1904, S. 43f. u. S. 58 (Stiferverz.).

J. Siebmacher's Großes Wappenbuch. Bd. 4, Die Wappen des hohen deutschen Adels (2. Teil). Neustadt a.d. Aisch 1974 (Nachdruck).

Dellwing, 1979, S. 24 (S. 30, Anm. 44: fälschl. Heinersdorff gen.).

G. Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Düsseldorf / Köln, 6. erw. Aufl. 1981.

Böcher, 1987, S. 30 u. S. 32.

Beck, 1992, S. 16 (Abb.).



## **Nr. 34: Luthers Thesenanschlag (Wittenberg 1517)**

Emporengeschoß, Südwesten.

Maße: H 10 m, B 3,50 m.

Künstler: Entwurfskizze und Karton der figürlichen Szene von Maler Rudolf Yelin, Stuttgart. Ausführung durch die Glasmalerei-Anstalt H. Beiler, Heidelberg (1900). Bez. rechts unten (in 1 c): "*Glasmaler H. Beiler. Heidelberg.*"

Stifter: Frau Happel, Stuttgart; bez. auf Schriftbändern im Sockel (1 b, c): "*Gestiftet v. Frau Auguste Happel geb. Mettger aus Stuttgart.*"

**Bezug:** Reformationsgeschichtlich.

(Über das Ereignis berichtet Melanchthon in seinem Nachruf auf Luthers Tod 1546).

Dem Wittenberger Reformator Martin Luther (1483-1546) entspricht im gegenüberliegenden Fenster Nr. 20 der Reformator Genfs, Johannes Calvin (1509-1564).

Als Luther am 31. Oktober 1517 die 95 Thesen gegen den Mißbrauch des Ablasshandels an die Tür der Schloßkirche zu Wittenberg anschlug, konnte zu diesem Zeitpunkt noch niemand ahnen, welcher "Stein (des Anstoßes)" damit ins Rollen gebracht wurde. Obwohl die Thesen in lateinischer Sprache abgefaßt und so nur für eine Minderheit zu entziffern waren, sorgten die überall verbreiteten Nachdrucke und Übersetzungen für ihre rasante Bekanntwerdung. In der "Protest-Aktion" Luthers liegt der Beginn der Reformation auf deutschem Boden.

So gesehen steht der *Thesenanschlag von 1517* am Anfang der Reihe der Fenster mit reformationsgeschichtlichem Inhalt. Das nachfolgend dargestellte Ereignis ist die Verbrennung der *Bannandrohungsbulle (1520)*, Fenster Nr. 16, und danach die Ächtung Luthers sowie das Verbot der Verbreitung und der Lektüre seiner Schriften auf dem *Wormser Reichstag (1521)*, Fenster Nr. 6.

Die inhaltliche Überprüfung der 95 Thesen Luthers bestätigt in anschaulicher Weise die vielschichtigen theologischen Bezüge, die für den Emporen- und Erdgeschoßzyklus konstatiert wurden: Während oben sozusagen das kirchliche und biblische "Fundament" (oder die "Voraussetzung") gezeigt wird, befindet sich unten die biblische "Erfüllung" bzw. irdische "Verwirklichung". So sind beispielsweise in den Thesen u.a. die Themen christliche (Nächsten-) Liebe, Werke der Barmherzigkeit, Seligkeit (auch Sterbender) erörtert, deren "Umsetzung" man in dem Wirken der Diakonissen (Nr. 3) und der Sterbeszene (Nr. 1) erblickt. (Die Bezüge ließen sich darüber hinaus noch weiter fortführen).

(Siehe hierzu auch Erläuterungen zu Nr. 18).

Luther ist – außer in Nr. 16 – noch in folgenden Fenstern dargestellt: Nr. 22, Nr. 25, Nr. 19 (im Sockel).

Beschreibung: Luther, als Augustinermönch mit Tonsur, steht – mit dem Rücken zum Betrachter – auf den Stufen zur Tür der Wittenberger Schloßkirche. Er ist gerade dabei, mit einem Hammer das Blatt mit den 95 Thesen gegen den Mißbrauch des Ablasshandels anzunageln. Durch seinen erhöhten Standpunkt (man mag dies auch als ein Bild seiner "geistigen Erhöhung" deuten), überragt er die Menge von Schaulustigen, die sich um ihn im Vordergrund gesammelt hat, wobei der Blick auf ihn, als Hauptakteur der Szene, frei gelassen worden ist. Wie um zu zeigen, daß Luthers Anliegen alle betrifft, sind Vertreter verschiedener Stände und Altersgruppen anwesend: reiche Patrizier, Gelehrte, Schüler, einfache Leute, Frauen, Kinder, Männer, Junge und Alte. Sie verfolgen alle das Geschehen mit gespannter Aufmerksamkeit. Ihre differenziert wiedergegebenen Mienen und Gebärden verdeutlichen den unterschiedlichen Grad der inneren Auffassung und Anteilnahme am Geschehen. Der ebenfalls mit dem Rücken zum Betrachter stehende jüngere Herr im blauen, kurzen Mantel (2/3 c/d), hat die Hand auf die Schulter seines Nachbarn gelegt und deutet mit der Linken auf Luther, so als ob er sagte "Sieh' nur!". Die zwei vornehm gekleideten Herren (2/3 b) sind in ein nachdenkliches Gespräch über den Vorgang vertieft. Links im Vordergrund erkennt man die "Ursache" für Luthers Aktion: Zwei Dominikanermönche schleppen eine "Ablass-Kiste" fort, die offensichtlich so schwer ist, daß sie kaum vom Fleck kommen (2/3 a, b); der links Stehende hält außerdem noch einen prall gefüllten Geldbeutel in der Hand, sein Blick ist gesenkt. Der andere wohlbeleibte Mönch, mit den fülligen Gesichtszügen, blickt zurück auf Luther und hat seine Linke zu einer – allerdings "kraftlosen" – Faust geballt. Die beiden Figuren sind

die einzigen der ganzen Szene, die sich vom Geschehen ab- und dem Betrachter zuwenden. Ihre Physiognomien sind treffend charakterisiert, so daß das, was Luther in den Thesen als *"listige Umtriebe"* oder *"freche und unverschämte Worte"* der Ablaßprediger bezeichnet, deutlich zum Ausdruck gebracht ist. Dem Betrachter wird das geschäftstüchtige, skrupellose Handeln in seiner ganzen Widerwärtigkeit vor Augen geführt.

Schon sehr bald wurde die Predigt Tetzels in den Spruch *"Sowie das Geld im Kasten klingt, die Seele aus dem Fegefeuer springt"* zusammengefaßt.

Im Mittelgrund bildet hinter den Figuren die steinerne Kirchenmauer sozusagen die "Bühnenkulisse". Sie geht fast unmerklich in die Zone des gemalten, überaus reich gestalteten, hochgotischen Maßwerks über. Der mittlere, größere Wimperg wird von zwei – wie zum Signal blasenden – Posaunenengeln auf Konsolen flankiert. Hinter dem Wimperg flattert rechts und links (4 a, d) jeweils ein roter Vorhang (wohl um die sonst kahl wirkende Fläche farblich zu akzentuieren).

Unten, in den Sockelfeldern, befindet sich eine Reihung von Maßwerkarchitektur (kleine Lanzettfenster mit Wimpergen zwischen Strebebepfeilern).

In der Mitte sind vor einem roten Rautenteppichgrund die aufgerollten Bänder mit der Stifterinschrift angebracht (1 b, c); die beiden äußeren Felder (1 a, d) zeigen in der Mitte ein blaues und grünes Rautenmuster, flankiert von stilisierten Blumenranken auf rotem Grund.

Sechspaß (A): Ornament aus stilisierten Blüten und (Efeu-) Blättern, in der Mitte zu einem sternförmigen, geometrischen Muster angeordnet, vorwiegend in Blau, Rot, Gelb.

Vierpaß (B)  
und (C):

Ornamentvariation aus (A).

Vorlage: Als Inspirationsquelle könnte Rudolf Yelin ein Bild aus einem Zyklus von Mehrfeldbildern über das Leben und Wirken Luthers von Wilhelm von Kaulbach

(1805-1874) gedient haben. Das in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstandene Bild reiht sich ein in die damalige Tradition von Darstellungen reformationsgeschichtlicher Themen, die weite Verbreitung fanden. Erinnerung sei vor allem an den Historienmaler Gustav König (1808-1869) der eine sehr bekannte und weit verbreitete Serie von Bildern zum Leben von Martin Luther schuf (1847; dann 1883 zum Lutherjahr als preiswerte Volksausgabe erschienen; um 1910 als Diaserie herausgebracht). Seine fast ausschließliche Beschäftigung mit diesem Thema brachte ihm den Namen "*Luther-König*" ein (vgl. hierzu auch Beschr. u. Anm. zu Nr. 16).

Ähnlich wie in Kaulbachs Bild sind im Fenster die Anordnung der Ablassprediger am linken Bildrand, der auf Luther deutende jüngere Mann, zwei Gelehrte und die erhöhte Position Luthers.

Hingewiesen sei auch auf das Relief "*Thesenanschlag zu Wittenberg 1517*" an der Rückseite des Hauptpostaments des Wormser Lutherdenkmals (1868).

Es wurde lange Zeit darüber diskutiert, ob es sich bei dem Thesenanschlag um eine Legende handelt; man kann jedoch davon ausgehen, daß das Ereignis tatsächlich stattgefunden hat (wenn auch nicht in so spektakulärer Weise, wie es die Historiengemälde des 19. Jahrhunderts meist zu schildern versuchten).

**Anmerkungen:** Der Vertrag mit der Firma Beiler über Fenster Nr. 34 und Nr. 36 wurde am 5. August 1900 geschlossen. Die beiden Fenster sollten bis 15. September 1900 zur Ablieferung bereit sein. Unter Punkt "3" des Vertrages wurde festgehalten: "*Die nach den genehmigten Skizzen angefertigten Kartons werden, was das Bild betrifft von Maler Yelin – Stuttgart geliefert, was die Architektur betrifft von Glasmaler Beiler hergestellt. Termin mit Zustimmung des Malers Yelin.*" Für beide Fenster wurden insgesamt 5.400.-- Mark gezahlt (ZA Nr. 170 / S. 209, 210: 5. Aug. 1900). Normalerweise ist es üblich, daß der Glasmaler den Karton im Maßstab 1:1 nach dem Entwurf des Künstlers anfertigt, hier übernahm das jedoch Yelin. Wie aus dem Schriftwechsel u.a. hervorgeht, war Maler Yelin mit dem Metier der Glasmalerei bestens vertraut und kooperierte auch

mit dem Glasmaler (z.B. bei der Bestimmung der Farbgläser oder bei der Ausarbeitung der Bemalung): Für die Anfertigung von Skizzen und Kartons verlangte Yelin jeweils 800,- Mark. Im gleichen Schreiben berichtet er, er habe *"über das Lutherfenster mit Herrn Oberkonsistorialrat Dr. Merz gesprochen"*, und halte *"derselbe die Aufführung Luthers während des Akts des Anschlagens für unumgänglich"*, es sei so auch in einem Fenster des Ulmer Münsters dargestellt. (N.B.: Die Fenster der Neuverglasung des Ulmer Münsters aus der Zeit zwischen 1877 und 1910 wurden im zweiten Weltkrieg vollständig zerstört). Desweiteren sind die Gedanken interessant, die sich Yelin zum Stil der Fenster (Nr. 34 u. 36) machte: *"(...) Die beiden Fenster, die ich zu machen hätte, werden wohl im Stil nicht in Einklang zu bringen sein, denn das Luther-Fenster muß wohl oder übel mehr modern behandelt werden (als Historienbild) das andere, das Moses-Fenster kann sich dem Stil eher anpassen. Ich sage "anpassen", denn mehr als das ist tatsächlich nicht möglich: wollte man streng nach Stil-Regeln verfahren, so dürfte man in der Gothik gar keine so großen Compositionen u. Figuren bringen; erst die Spät-Gothik erlaubt größere, es ist daher natürlich, daß wir, wenn wir in gothischen Fenstern größere Verhältnisse zu bewältigen haben, unwillkürlich im Detail nach späteren Formen u. Motiven greifen, auch wenn der Baustil ein früherer sein sollte. Dieses Verfahren schadet aber gar nicht u. ruht nach meiner Ansicht der Haupteffekt der Glasmalerei nicht in der zeichnerischen Composition, im Bildmotiv wie beim Tafelgemälde, sondern in der belebten abwechslungsreichen Farbenverteilung u. dem befriedigenden Ensemble der Farbflecken. Das verlangt, daß ... einfarbige Flächen vermieden, wo solche unumgänglich sind, zeichnerisch modelliert ... u. belebt werden. Eine derartige Belebung geschieht am besten durch die Knitterfaltenmotive der Spätgothik. (...)"* (ZA Nr. 168 / S. 56-59: 2. Sept. 1899; Rudolf Yelin an den Stifter Theodor Happel).

**Literatur:**

Gümbel, 1904, S. 40f. u. S. 56 (Stiferverz.).

Dellwing, 1979, S. 24.

Evangelischer Kirchenbote, Nr. 16 vom 22. Apr. 1979, S. 248/49 (Abb.).

H. Junghans (Hrsg.), Die Reformation in Augenzeugenberichten. München, 2. Aufl. 1980; zum Ablaßstreit: S. 43ff.

Katalog "Luther u. die Folgen für die Kunst" (1983); zu W. v. Kaulbach: Nr. 387A, S. 510ff.

Böcher, 1987, S. 29f.

Katalog "450 Jahre Reformation in Speyer" (1990); S. 147-152: die 95 Thesen Luthers.



## **Nr. 35: Bergpredigt Jesu**

Emporengeschoß, Südwesten.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Ausführung von Gustav van Treeck, München; bez. unten in (1 d):  
*"Glasmalerei von Gustav van Treeck München 1901".*

Entwurf: Farbiges Aquarell auf Karton von Gustav van Treeck; unten auf dem Rand bez.:  
*"Glasmalerei von Gustav van Treeck, München."*; Maße: 126 cm x 46 cm; Datierung:  
 1899/1900 (s. Schriftwechsel; Anm.).

Stifter: Familie von Hofrat und Bürgermeister Heinrich Süß, Speyer; bez. unten in (1 a): *"Gestiftet von Familie Heinrich Süß Speyer"*.

**Bezug:** Neutestamentlich. (Matth. 5-7).

Das Bergpredigt-Fenster ist das mittlere in der Reihe der *"Thesenverkündigungen"* auf der südwestlichen Emporeseite des Langhauses.

Ihm ist auf der gegenüberliegenden Empore das Fenster *"die Berufung des Apostels Paulus"* (Nr. 19) zugeordnet. Paulus wurde durch Jesus bekehrt und predigte fortan das Evangelium (s. Beschr. Nr. 19). In der Gegenüberstellung von Jesus und Paulus offenbaren sich auf der einen Seite die Verheißungen und Gebote des Gotteswortes, auf der anderen deren Nachfolge und Erfüllung (s. hierzu Erläuterungen zu Nr. 18).

**Beschreibung:** Die figurenreiche Szene spielt vor der Kulisse eines Wüstengebirges unter einem blauen Himmel auf dem wenige, weiße Wolken ziehen.

Jesus sitzt (vom Betrachter aus) nach links gewendet, in erhöhter Position auf einem Hügel im Vordergrund. Sein Gesicht ist im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Er trägt über dem weißen Gewand einen roten Mantel, durch dessen intensive Leuchtkraft er – außer durch seine erhöhten Sitzposition – zusätzlich aus der Volksmenge hervorgehoben ist. Seine Hände deuten sowohl die Geste des Predigens als auch des Segnens an. In der Bibel wird geschildert, daß Jesus in Galiläa umherzog und das Evangelium predigte ("Bezug" zu Nr. 32 *"Mission"*).

Er nahm währenddessen viele Krankenheilungen vor

("Bezug" zu Nr. 3 u. Nr. 11), und es folgten ihm immer mehr Menschen nach (Matth. 4, 24-25). Angesichts des um ihm versammelten Volks, begann er in Anwesenheit seiner Jünger, die Bergpredigt mit folgenden Worten: *"Selig sind, die da geistlich arm sind; denn das Himmelreich ist ihrer."* (Matth. 5, 3).

Den Moment als Jesus die Seligpreisungen und die rechte Gesetzeserfüllung verkündet, vergegenwärtigt die Darstellung. Hinweise auf die entsprechenden Bibeltextstellen finden sich oben in (A, B, C). Eine beträchtliche Anzahl von Menschen haben sich im Halbkreis um Jesus versammelt; sie alle haben sich Jesus zugewendet und hören ihm voller Aufmerksamkeit still und andächtig zu. Von den Figuren, die sich nah am Vordergrund befinden (2/3 b, c), sind die mittleren auf dem Boden sitzend und in Rückenansicht wiedergegeben. Die beiden seitlichen Rückenfiguren, rechts und links in (2/3 a/b, 2/3 d), stehen aufgestützt und leicht nach vorn geneigt. Ihre Anordnung in einer halbkreisförmigen Kompositionslinie, läßt den Blick auf Jesus (3/4 c) frei.

Die verschiedenen Volksschichten und Typen – Schriftgelehrte, Jünger, Arme, Reiche, vom Greis bis zum Säugling – sind treffend charakterisiert. Die Szene strahlt insgesamt eine ruhige und andächtig beschauliche Atmosphäre aus. Mimik, Gestik, Physiognomik und Körperhaltung der Figuren verkünden Harmonie und Friedfertigkeit – alles verharrt im Gleichgewicht. Diesen Eindruck verstärkt die Komposition dadurch, daß die Anordnung der Figuren in mehreren konzentrischen Kreisen um das "Zentrum Jesus" erfolgt; das kompositorische Gegengewicht zu Jesus bildet die Bergspitze im Hintergrund (4 b).

Nach oben schließen Wimperge auf Konsolen mit aufgehendem, "hochgotischem" Maßwerk an. Ein schmaler Streifen mit Maßwerkelementen ist rechts und links, an den beiden Seiten der bildlichen Szene, angebracht, wodurch der Bühneneindruck nachhaltig hervorgehoben wird.

Im Sockel (a-d) befindet sich eine Reihung von kleinen (gemalten) Lanzettbogenfenstern, auf denen ein breites Spruchband mit der Inschrift: "*Seid fröhlich und getrost es wird euch im Himmel wohl belohnt werden Matth. Kap. 5: V. 12.*" schwungvoll entrollt ist.

Sechspaß (A): In der Mitte ein Engel als Halbfigur und in Frontalan-sicht auf rotem Damastgrund. Er hält ein Spruchband mit der Aufschrift "*Seid vollkommen*" vor sich. Der Text wird in den Pässen fortgesetzt: "*Gleich wie Euer Vater im Himmel vollkommen ist. Matth. 5, 48*".

Als schmückende Zierelemente wurden grüne Leisten mit violetten Kreuzrauten sowie ein Motiv aus drei stilisierten, weißen Blättern, eingefasst in Rot, Blau, Gelb, angebracht.

Vierpaß (B)  
und (C):

Jeweils ein seitwärts zur Mitte hin kniender Engel mit einem diagonal gehaltenen Spruchband; in (B) die Aufschrift: "*Ev. Mattheus 5: 3-11*", in (C): "*Ev. Lucas 6: 20-49*". Die Engel knien vor einem roten Damastgrund (aus Weinlaub); eingefasst mit stilisierten Blattranken, Blüten, gemalten Maßwerkmotive (Weiß, Blau, Gelb).

Vorlage: Als Vorbild für das *Bergpredigt*-Fenster diente die gleichnamige Darstellung aus Schnorrs Bilderbibel (Abb. Nr. 186). In der dort gezeigten Szene – und auch in anderen (s.u.) – fand der Entwerfer des Fensters einen umfangreichen Motivschatz, aus dem er auswählte, um- und neu komponierte.

Die besonderen Anforderungen, die beispielsweise das Material Glas oder die Einteilung des Fensters stellten, wurden dabei berücksichtigt: So ist wegen der etwas breiteren Mittelstrebe im Fenster, Jesus nicht in der Mitte und frontal – wie bei Schnorr in Abb. Nr. 186 – sondern seitlich neben der Mitte (3/4 c) plaziert. Zieht man zum Vergleich den Entwurf heran, so wird übrigens noch deutlicher, daß Jesus aus Abb. Nr. 196 "*Jesus im Hause der Martha*" seitenverkehrt übernommen wurde.

Aus anderen Szenen der Bilderbibel wurden Figuren, Köpfe, Hände, Gesten etc. übernommen: Der sich auf einen Stab stützende Pharisäer (rechts vorne 2/3 d) findet sich in Abb. 174 *"Johannes, der Prediger in der Wüste"* wieder; der Kopf des Schriftgelehrten mit der roten Mütze (4a) stammt aus Abb. 173 *"Jesus, als zwölfjähriger Knabe, unter den Lehrern im Tempel"* (besonders deutlich erkennbar auf dem Entwurf); die sitzende Rückenfigur (2/3 c) und der auf eine Krücke gestützte alte Mann (2/3 a/b) sind mit entsprechenden Figuren in Abb. 233 *"Paulus lehrt auf dem Richtplatz zu Athen"* verwandt.

**Anmerkungen:** Bei dem kleinen betenden Knaben und der Gruppe der hinter ihm stehenden Personen (in 3/4 b) handelt es sich um Porträts aus der Stifterfamilie: *"Hier ist der verdiente langjährige Rechner des Vereins Herr Hofrat und Bürgermeister Süß und seine 3 Enkel Georg, Hermann und Theodor verewigt (Stifter Frau Ww. Hch. Süß, Speyer.)"* (Gümbel, 1904, S. 41).

Im Vergleich mit dem Entwurf zeigt die Ausführung nur wenige, geringfügige Abänderungen (z.B. Handgestik und Kopfhaltung Jesu wurden verändert; die Art der gefalteten Hände des betenden Knaben in 3b).

Gustav van Treeck berichtet in einem Schreiben vom 5. Nov. 1899, daß er "(...) *Mit dem Entwerfen der Skizzen ...* " u.a. für die Bergpredigt begonnen habe (ZA Nr. 170 / S. 124-126). Von einer Skizze, die Maler Rudolf Yelin zum gleichen Thema an Glasmaler Beiler sandte, der sie an Regierungsbaumeister Nill weiterleitete ist in einem anderen Schreiben die Rede (ZA Nr. 170 / S. 218: 12. Juni 1900). Der Bauausschuß entschied sich jedoch für van Treeck; wann der Vertrag hierzu geschlossen wurde, ist nicht überliefert, die Bezahlung von 3.500.-- Mark erfolgte am 16. Juli 1901 (ZA Nr. 170 / S. 276); eine nachträgliche Abänderung am ausgeführten Fenster wurde im gleichen Jahr vorgenommen: u.a. bekam Jesus hellere Haare (ZA Nr. 170 / S. 277: 11. Sept. 1901).

Den Entwurf bewahrt die Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz; er ist aufgeführt im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestantion" (1979), S. 199, Nr. 77 (die Datierung ist nicht wie dort angegeben 1902, sondern 1899/1900 anzusetzen).

**Literatur:**

Schnorr Bilderbibel (Abb. 186, 196, 173, 233 u.a.).

Gümbel, 1904, S. 40f., S. 56 (Stifterverz.), S. 60 (Mitglieder d. engeren Ausschusses).

Dellwing, 1979, S. 24.

Ders., 1979 (Kirchenführer), Abb. des Entwurfs.

Böcher, 1987, S. 29f.

Gross, 1989, S. 225ff.: "Vom Volksprediger-Jesus zum neuidealistisch-einsamen Heiland"; S. 243, Abb. 282: "*Bergpredigt*", Gemälde von Rudolf Yelin, um 1913.



## **Nr. 36: Moses und die 10 Gebote auf dem Sinai**

Emporengeschoß, Südwesten.

Maße: H 10 m; B 3,50 m.

Künstler: Entwurf und Karton der figürlichen Szene von Maler Rudolf Yelin, Stuttgart. Ausführung durch die Glasmalerei-Anstalt H. Beiler, Heidelberg; bez. rechts unten (in 1 d): "*Glasmaler H. Beiler Heidelberg. 1901*".

Stifter: Familie Mettger, Speyer; bez. auf Schriftbändern im Sockel (1 b, c): "*Gestiftet von Heinr. Mettger aus Speyer 1900*".

**Bezug:** Alttestamentlich (2. Mose 19; 20; 34, 29-32).

Das Fenster "*Gesetzgebung auf dem Sinai*" ist das erste in der Reihe der "*Thesenverkündigungen*" auf der südwestlichen Emporeseite des Langhauses. Ihm ist auf der gegenüberliegenden Empore die ebenfalls alttestamentliche Szene "*die Berufung des Jesaja zum Propheten*" (Nr. 18) zugeordnet (s. hierzu Kap. "Bezug" u. Erläuterungen zu Nr. 18). Weitere theologische Verknüpfungen zum Neuen Testament und zu Jesus bestehen in der Sendung des "göttlichen Lichts" (hier bei Moses) zum Beispiel bei der "*Ausgießung des heiligen Geistes*" (Fenster Nr. 7) oder bei *Paulus* auf der gegenüberliegenden Emporeseite (Nr. 19), der vom Lichtglanz geblendet ist.

**Beschreibung:** Im Hintergrund umhüllen in der Mitte dunkle Wolken, aus denen rote Blitze zucken, die Spitze des Berges Sinai (siehe 2. Mose 19, 16). Moses ist nach seiner "*Gemeinschaft mit Gott*" nach vierzig Tagen und Nächten – "*ohne Speise und Trank zu bedürfen*" – vom Berg herabgestiegen. Der Gottgesandte hält mit leicht ponderierter Körperhaltung auf einer kleinen Plattform des felsigen, stufenartig verlaufenden Weges inne; seine erhabene Gestalt steht dabei leicht erhöht, wie auf einem Podest (3/4 b). Demonstrativ hält Moses die neuen Gesetzestafeln empor (vgl. hierzu Luther mit emporgehaltener Bibel in Nr. 22) um sie dem von ihm herbeigerufenen Volk, das sich um ihn rechts und links vom Weg in zwei Gruppen versammelt hat, zu zeigen und zu verkünden (2. Mose 34, 31 u. 32).

Sein Haupt, von dem zwei Strahlenbündel (s.u. Anm.) ausgehen, ist nach rechts gewendet, sein Blick schweift verklärt über die Menge hinweg in die Ferne. Gemäß der biblischen Schilderung wird genau in Szene gesetzt, wie die Ältesten des Volkes, die Gemeinde Israel, Josua und Aaron erschrakten und sich fürchteten, weil das Antlitz Mose von dem Gespräch mit Gott – ohne daß er davon selbst wußte – *"glänzte"* (2. Mose 34, 29 u. 30).

Nur einige Figuren trauen sich staunend und ehrfürchtig auf Moses zu blicken, durchweg halten sie jedoch die Köpfe gesenkt, oder ihr Blick schweift andächtig nach oben. Einige stehen still ergeben, manche sind in tiefer Verehrung und Demut auf die Knie gesunken. Einer ist so geblendet, daß er die Hand vor Augen hält (3 a). Im Vordergrund hat sich ein Dritter betend vor Mose Füße geworfen (2 a/b).

In der Mitte überfängt ein großer, krabbenbesetzter (gemalter) Kielbogen auf Konsolen Moses und den Berg Sinai (4 b, c); rechts und links daneben beschließen Wimperge die szenische Darstellung in den Bahnen a und d. Darüber folgt filigranes, *"hochgotisches"* Maßwerk.

Die Sockelfelder zeigen eine Reihung kleiner (gemalter) Maßwerkfenster (1 a-d). In der Mitte befinden sich zwei serpentinenartig entrollte Schriftbänder mit der Stifterinschrift (1b, c); die Kreuzblumen der kleinen Wimperge ragen hier in die szenische Darstellung oben hinein. Als Zierelemente dienen stilisierte Blumenzweig-Muster, außen jeweils vor einem roten (1 a, d), in der Mitte vor einem blauen Damastgrund (1 b, c).

Sechspaß (A): In der Mitte Blütenmotiv, umgeben von einem Ornament stilisierter Blüten und Blätter (Rot, Gelb, Weiß, Blau).

Vierpaß (B)  
und (C):

Stilisiertes Blüten- und Blätterornament (Variation aus Sechspaß A).

Vorlage: Unverkennbar ist die dargestellte Szene vom Geist der Schnorr'schen Bilderbibel beseelt, die der Maler Rudolf Yelin als reichen "Motivfundus" variationsreich ausgeschöpft hat. Das dort unter Nr. 57 "*Moses bringt dem Volke Israel die neuen Gesetzestafeln*" gezeigte Bild arbeitet Yelin dergestalt um, daß es den Bedingungen für ein Glasgemälde entspricht.

So schafft er eine "Neu-Komposition" auf der Grundlage des Vorbilds; einzelne Köpfe, Mienen, Gebärden, Haltungsmotive bis hin zu einzelnen Gewandfaltpartien sind dabei auch von anderen Szenen der Bilderbibel übernommen – so scheint beispielsweise der Knaube am linken äußeren Bildrand (2/3 a) von einer entsprechenden Figur in Nr. 108 "*David läßt Salomo zum König salben*" inspiriert. Die im Vordergrund niedergeworfene Gestalt erinnert sehr an Maria Magdalena, die unter Jesu Kreuz kniet (vgl. Nr. 216 "*Jesu Tod am Kreuz*").

Im Gegensatz zur Bilderbibel vereint Yelin zwei zeitlich verschiedene biblische Szenen in einem Bild: "*Donnern und Blitzen*" sowie eine "*dicke Wolke*" entstammen der Vorbereitungsphase auf die Gesetzgebung (2. Mose 19, 16; siehe Abb. Nr. 54 der Bilderbibel. Die Gesetzgebung ist hier in mehrere narrative Szenen aufgeteilt).

**Anmerkungen:** Von Maler Rudolf Yelin sind mehrere Briefe (Sept. 1899 u. Jan. 1900) überliefert, in denen er sich ausführlich zu seiner Arbeit äußert. Siehe hierzu die Anmerkungen zu Fenster Nr. 34; ebd. Zitate aus Yelins Erläuterungen.

Daß an Moses Haupt entgegen der Tradition keine "Hörner" sondern Strahlenbündel angebracht sind könnte in protestantischem Sinne als eine kritische Korrektur des katholischen Vulgatatextes verstanden werden! (Hinweis von Hrn. Prof. Hesse).

**Literatur:** Schnorr Bilderbibel (Abb. 57, 54, 108, 216 u.a.).  
Gümbel, 1904, S. 40f. u. S. 56 (Stiffterverz.).  
Dellwing, 1979, S. 24.  
Böcher, 1987, S. 29f.



## Die Ornamentfenster in den Treppentürmen

In den Treppentürmen rechts und links vom Eingang (s. Planskizze S. 2) befinden sich jeweils vier Ornamentfenster von Glasmaler Gustav van Treeck aus München. Alle Fenster zeigen ein vegetables Teppichornament in Grisaille-Malerei, das mit schmalen Leisten, die verschiedene geometrische Muster bilden, farbig gefaßt ist. Auf den Fensterbahnen verlaufen horizontale Bänder mit Bibelversen, die den Weg des Besuchers zu oder von den Emporen begleiten.

Zu diesen Ornamentfenstern sind drei Entwürfe van Treecks erhalten, welche musterbeispielhaft Teppichornamentvariationen mit Inschriften zeigen. Es sind farbige Aquarelle, die auf einen Karton aufgezogen sind (Maße: 46,7 cm x 69,8 cm; Datierung: 1900; die Entwürfe sind im Ausstellungskatalog "450 Jahre Protestation" (1979) S. 200 unter Nr. 81 aufgeführt; für die Datierung ergibt sich jedoch nicht wie angegeben 1902, sondern aufgrund des Schriftwechsels das Jahr 1900. Der Karton trägt einen Aufkleber mit der Bezeichnung: "*Gust. van Treeck Glasmalerei München*").

Die Tympanonscheiben über den drei Eingängen lieferte ebenfalls van Treeck (auch hierzu sind zwei Entwürfe erhalten; bez. mit einem Aufkleber: "*Glasmalerei von Gustav van Treeck, München.*"; Datierung: 1900). Diese sind Stiftungen, ebenso wie teilweise die Treppenhausfenster.

In den vier kleineren Querschifftreppentürmen befinden sich jeweils zwei Ornamentfenster: unten jeweils ein genaster Spitzbogen mit einem Dreiblatt darüber, oben ein Spitzbogen mit einem Vierpaß. Die Scheiben zeigen ein einfaches Teppichornament und wurden von Glasmaler H. Beiler aus Heidelberg gefertigt (Siehe hierzu Gümbel, 1904, S. 44 u. S. 50).

Bunt verglast sind auch sämtliche Scheiben in Türfeldern: Sie zeigen durchweg ein einfaches, vegetables Ornament. Abschließend seien die vielen weiteren einfachen Ornamentscheiben erwähnt (z.B. in den Giebeln des Querschiffs; Aufgänge zum Glockengeschoß), die dem gewöhnlichen Besucher nicht zugänglich sind.

Stilistisch lehnen sich diese Ornamentfenster an mittelalterliche Vorbilder des 14. Jahrhunderts – wie sie beispielsweise für Zisterzienserbauten charakteristisch waren – an. Verbreitet wurden solche Vorbilder

im 19. Jahrhundert u.a. über Musterbücher (z.B. *"Gothisches Musterbuch"*, hrsg. v. Vincenz Statz und Georg Gottlob Ungewitter. Leipzig, 1856).

Die Inschriften der 8 Treppenhausfenster in den beiden seitlichen Aufgängen zu den Emporen – *"zur Erbauung der Auf- und Abgehenden"* (Gümbel, 1904, S. 50) – lauten wie folgt:

### **Treppenturm (Westseite)**

#### Untere Etage:

Nr. I: *"Der Herr kennet die Seinen"* (2. Tim. 2, 19); bez. rechts unten in (b): *"Gust. van Treeck München 1901"*.

Nr. II: *"Der Herr ist mein Hirte"* (Ps. 23, 1); bez. links unten in (a): *"Gust. van Treeck München 1901"*.

#### Obere Etage:

Nr. III: oben *"Was du Herr segnest ist gesegnet ewiglich"* (1. Chron. 17, 27), unten *"Befiehl dem Herrn deine Wege und hoffe auf ihn"* (Ps. 37, 5); bez. rechts unten in (b): *"Gust. van Treeck München 1901"*.

Nr. IV: oben *"Schmecket und sehet wie freundlich der Herr ist"* (Ps. 34, 9), unten *"Der Herr ist nahe Allen die ihn anrufen"* (Ps. 145, 18); bez. rechts unten in (b): *"Gust. van Treeck München 1901"*.

### **Treppenturm (Nordseite)**

#### Untere Etage:

Nr. I: *"Selig sind die Gottes Wort hören"* (Luk. 11, 28); bez. rechts unten in (b): *"Gust. van Treeck München 1901"* (Entwurf erhalten).

Nr. II: *"Ich bin der Weinstock ihr seid die Reben"* (Joh. 15, 5); bez. rechts unten in (b): *"Gust. van Treeck München 1901"*.

(Hierzu ist der Entwurf erhalten, er zeigt jedoch ein anderes Teppichornament).

Obere Etage:

Nr. III: oben *"Die Liebe ist des Gesetzes Erfüllung"* (Römer 13, 10), unten *"Lasset uns ihn lieben er hat uns zuerst geliebt"* (1. Joh. 4, 19); bez. rechts unten in (b): *"Gust. van Treeck München 1901"*. (Abb. S. 221).

(Hierzu ist auch ein Muster-Entwurf erhalten. Bei der Ausführung wurden lediglich die Farben und Inschriften geändert).

Nr. IV: oben *"Glaube an den Herrn Jesus so wirst du selig"* (Apg. 16, 31), unten *"Selig sind die nicht sehen u. doch glauben"* (Joh. 20, 29); bez. rechts unten in (b): *"Gust. van Treeck München 1901"*.



Treppenturm, links (Nordseite): obere Etage, Ornamentfenster  
 Nr. III: „Die Liebe ist des Gesetzes Erfüllung“, „Lasset uns ihn lieben  
 er hat uns zuerst geliebt.“

## **Die Fenster in den Sakristeien**

In den beiden Sakristeien (nordöstlich unter Fenster Nr. 24, südwestlich unter Nr. 30) befinden sich je zwei Ornamentfenster. Ein Fenster besteht jeweils aus zwei Lanzettbahnen mit Teppichornament in Grisaille-Malerei, oben ein Vierpaß mit farbigen Zierleisten und Blüten- und Blattornament, teilweise in Grisaille-Malerei. In der Mitte des Vierpasses erscheint auf einem rotbraunen, damaszierten Grund jeweils das Brustbild eines namhaften Herrn des Kirchenbauausschusses, das nach einer Photographie hergestellt wurde. Alle vier Sakristeifenster schuf Glasmaler Ferdinand Müller, Quedlinburg. Anhand des Schriftwechsels ergibt sich, daß sie 1901 und 1902 eingesetzt wurden (ZA Nr. 170 / S. 278: 14. Jan. 1902; S. 279f.: 7. Febr. 1902). (Siehe hierzu Gümbel, S. 45).

### **Sakristei (Nordosten)**

Nr. I (links): Brustbild, in der Rahmenleiste unten bez.: "*Prof. Dr. Rabus*". (Rabus aus Erlangen war von 1876-1880 erster Schriftführer des Ausschusses; s. Gümbel, S. 60).

Nr. II (rechts): Brustbild, in der Rahmenleiste unten bez.: "*Kirchenrath Ney*". (Schriftführer und erster Vorsitzender des Ausschusses; s. Gümbel, S. 60).

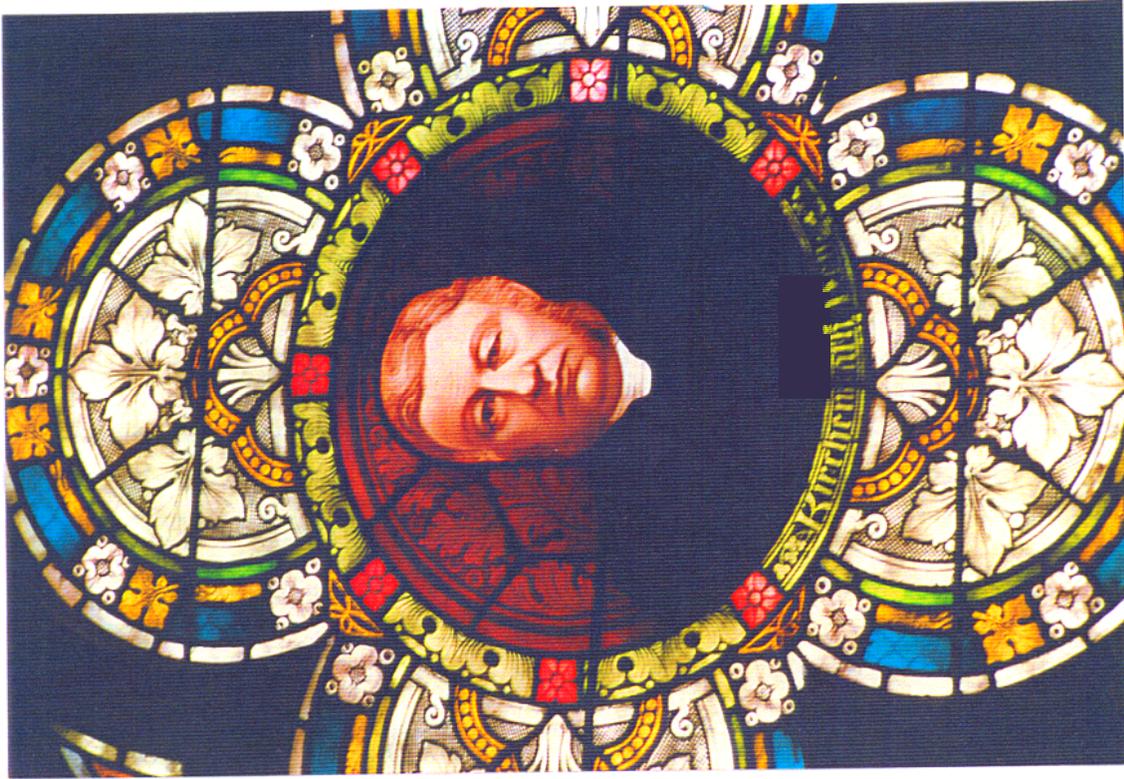
Die beiden Fenster wurden von "*Familie Emilie v. Chlingensperg-Speyer*" gestiftet (Gümbel, S. 56).

### **Sakristei (Südwesten)**

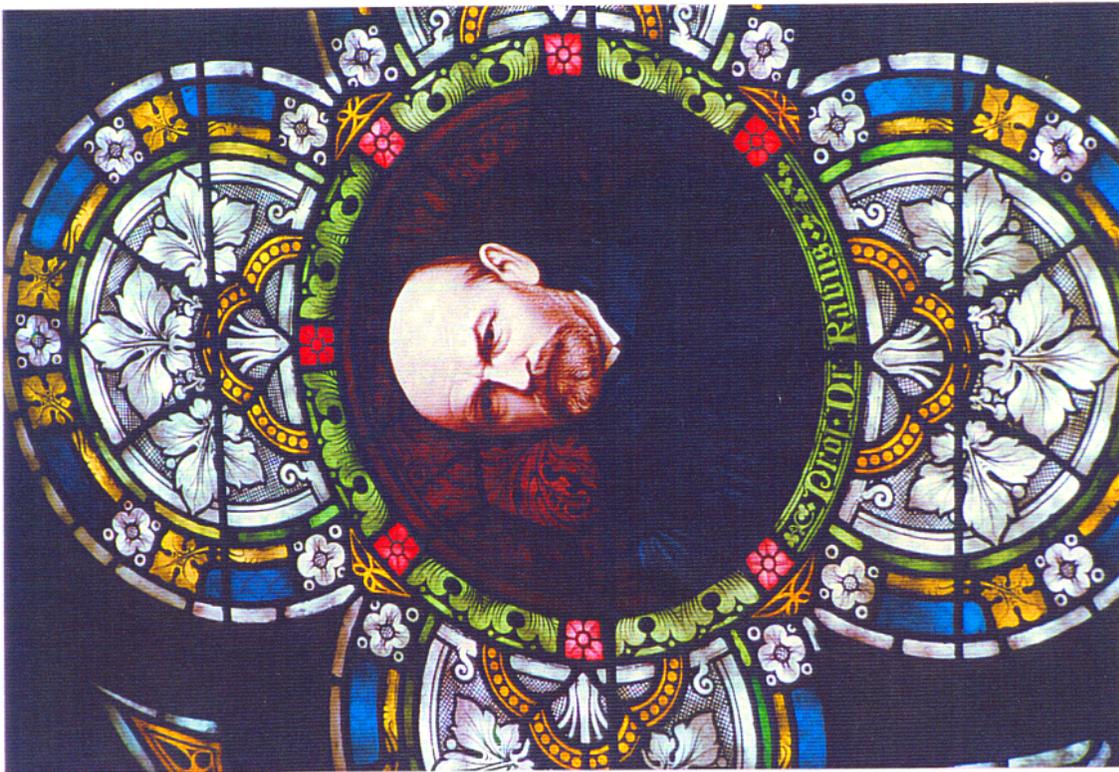
Nr. I (links): Brustbild, in der Rahmenleiste unten bez.: "*Oberkonsistorialrath Risch*". (Gümbel, S. 60: "*1881 erster Schriftführer, 1885 erster Vorsitzender bis zu seinem Tode 1902 als Oberkonsistorialrat*").  
Gestiftet vom Dargestellten (Gümbel, S. 45).

Nr. II (rechts): Brustbild, in der Rahmenleiste unten bez.: "*Kirchenrath Lyncker*". (1869 erster Schriftführer, 1876 zweiter Vorsitzender; Gümbel, S. 59). Gestiftet von Familie Holtzmann, Speyer (Gümbel, S. 56).

(Die hier verewigten Herren Ney u. Lyncker spielten auch eine maßgebliche Rolle bei der Gründung der Speyerer Diakonissen-Anstalt; vgl. hierzu Anmerkungen zu Fenster Nr. 3 u. Nr. 11).



Nr. II "Kirchenrath Ney"

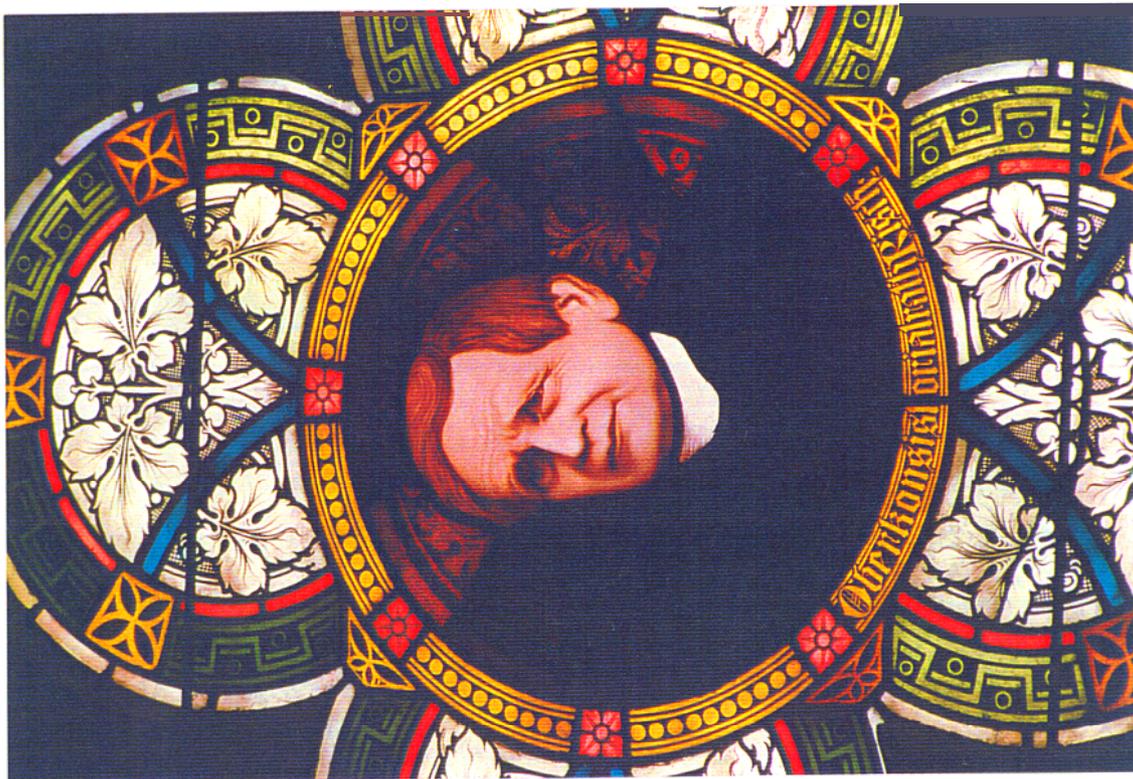


Nr. 1 "Prof. Dr. Rabus"

Sakristei, links (Nordosten): zwei Ornamentfenster mit Porträts



Nr. II "Kirchenrath Lyncker"



Nr. H "storialrath Risch"

Sakristei, rechts (Südwesten): zwei Ornamentfenster mit Porträts

## **Abbildungsnachweis**

Die Fotos der Fenster Nr. 1-15, 27-36 und das Treppenhausfenster (S. 221) stammen von Fotograf Karl Hoffmann, Speyer.

Die vier Sakristeifenster auf S. 224 und S. 225 nahm Hans Stoltz, Speyer, auf.

Fenster Nr. 16 sowie die Entwürfe zu Nr. 2, 7, 13 und den Aquarellentwurf zu einer Fensterrose (S. 129a) fotografierte Monika Beck, Speyer. Die Schemazeichnungen auf S. 4 und S. 5 sind ebenfalls von der Autorin.

Die Abbildung des Entwurfes zu Nr. 9 ist aus: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Katalog zur Ausstellung, Angermuseum Erfurt, 23.9.1993-27.2.1994. Leipzig 1993, S. 113.

## **Literaturverzeichnis**

(der im Katalog abgekürzt zitierten Titel)

### **Beck, 1992:**

Beck, Monika: Meisterwerke protestantischer Ikonographie. Bildprogramm der Fenster in der Gedächtniskirche, in: Speyer. Vierteljahresheft des Verkehrsvereins. Winter 1992, S. 3-18.

### **Böcher, 1987:**

Böcher, Otto: Die Gedächtniskirche zu Speyer am Rhein. Speyer 1987. (Kirchenführer).

### **Böcher, 1988:**

Böcher, Otto: Die Speyerer Gedächtniskirche und ihre Glasgemälde, in: Ärzteblatt Rheinland-Pfalz, 41. Jg., Nr. 2 (1988), S. 90-94.

### **Dellwing, 1979:**

Dellwing, Herbert: Die Gedächtniskirche der Protestation – ein Denkmal und seine Entstehung, in: Der Turmhahn, 23. Jg., Heft 14 (1979), S. 3-32.

### **Dellwing, 1979 (Kirchenführer):**

Dellwing, Herbert: Die Gedächtniskirche in Speyer. Speyer 1979.

### **Gross, 1989:**

Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871–1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit. Marburg 1989.

### **Gümbel, 1904:**

Gümbel, Ludwig: Die Gedächtniskirche der Protestation von 1529 zu Speyer, ein Dankesdenkmal der gesamten evangelischen Welt. Festschrift für den frohen Tag der Weihe, 31. August 1904. Speyer 1904.

**Katalog "Die Nazarener" (1977):**

Die Nazarener. Städel. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut. Katalog der Ausstellung vom 28.4.–28.8.1977, hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt a.M. 1977.

**Katalog "450 Jahre Protestation" (1979):**

450 Jahre Protestation zu Speyer 1529-1979. Ausstellung der Evang. Landeskirche der Pfalz. Gestaltet durch das Protestant. Landesarchiv der Pfalz, die Pfälzische Landesbibliothek, das Historische Museum der Pfalz. 23.4.–30.9.1979 in der Heiliggeistkirche zu Speyer. Hrsg. v. Wolfgang Eger. Speyer 1979.

**Katalog "Luthers Leben in Illustrationen des 18. u. 19. Jhs." (1983):**

Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ausstellung vom 23.4.1980–5.10.1980. Kunstsammlung der Veste Coburg. Coburger Landesstiftung, Coburg 1983 (= Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg, hrsg. v. Joachim Kruse).

**Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst" (1983):**

Luther und die Folgen für die Kunst. Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.11.1983–8.1.1984. Hrsg. v. Werner Hofmann. München 1983.

**Katalog "450 Jahre Reformation in Speyer" (1990):**

450 Jahre Reformation in der Stadt Speyer. Mit dem Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Heiliggeistkirche zu Speyer in der Zeit vom 22.6.–15.10.1990. Hrsg. v. der Evangelischen Kirche der Pfalz (Protestantische Landeskirche), bearb. von Wolfgang Eger. Speyer 1990.

**Katalog "Glasmalerei des 19. Jhs. in Deutschland" (1993):**

Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland.  
Katalog zur Ausstellung, Angermuseum Erfurt,  
23.9.1993–27.2.1994. Leipzig 1993.

**Schnorr Bilderbibel:**

Schnorr von Carolsfeld, Julius:

Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen erfunden und  
auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carols-  
feld. (Erstausgabe 1852-1860; 1860 bei Georg Wi-  
gand in Leipzig erschienen). (Das hier verwendete  
Exemplar: Berlin 1903).

**Zink, 1986:**

Zink, Jochen:

Ludwig I. und der Dom zu Speyer. München 1986.  
( = Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte  
und Kultur Nr. 11/86, hrsg. v. Claus Grimm).