# DIE GLASFENSTER DER GEDÄCHTNISKIRCHE ZU SPEYER

**Meisterwerke der Glasmalerei und protestantischen Ikonographie in nazarenischem Stil um 1900**

Arbeit zur Erlangung des Grades eines **Magister Artium**

an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,
Philosophisch-Historische Fakultät,
Kunsthistorisches Institut

vorgelegt bei: Prof. Dr. Michael Hesse

von: Monika Beck
aus: Speyer

# INHALTSVERZEICHNIS

## TEIL I


| | | Seite |
|---|---|---|
| EINLEITUNG | | 1 |
| 1. | Geschichte | 14 |
| 1.1 | Historische Voraussetzungen | 14 |
| 1.2 | Baumotivation und Baugeschichte | 19 |
| 1.2.1 | Zur Rolle des Speyerer Doms und der Dreifaltigkeitskirche im Kontext des sogn. "Kulturkampfes" | 20 |
| 1.2.2 | Der weitere Fortgang der Planung bis zur Vollendung | 23 |
| 2. | Das Glasfenster-Projekt | 27 |
| 2.1 | Zur Planungsgeschichte der Glasfenster | 27 |
| 2.2 | Die Glasmalereifirmen, Entwurfs- und Kartonzeichner | 31 |
| 2.3 | Das Programm der Glasfenster | 36 |
| 2.4 | Zur Frage nach den Gestaltern des Programms | 40 |
| 2.5 | Zur Frage nach dem "Patrozinium" der Gedächtniskirche | 42 |
| 2.6 | Zur Rolle der Stiftung: Kaiser, Adel, Bürger, Gemeinden, Städte, Vereinigungen u.a. im Dienst des "Protestations-Werkes" | 43 |
| 3. | Zur Geschichte der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland | 55 |
| 3.1 | Die Stimme der Zeitgenossen: Glasmaler und Künstler zu ihrem Metier | 62 |
| 3.1.1 | Selbstbewußtsein und Selbstverständis | 62 |
| 3.1.2 | Kostenfrage und Preisgestaltung der Gedächtniskirchen-Fenster | 64 |
| 3.1.3 | Die Konkurrenz | 65 |

Seite


| | | |
|---|---|---|
| 3.1.4 | Das Spannungsverhältnis: Glasmaler – Handwerker – Künstler | 68 |
| 3.1.5 | Bemerkungen zur Konfession | 69 |
| 3.1.6 | "Künstlerisches und Stilistisches" | 71 |
| 3.2 | Die Stimme des Auftraggebers und der Stifter | 71 |
| 3.3 | Beurteilungen aus "dritter" Hand: "Gutachten", Presseberichte, Meinungen | 73 |
| **4.** | **Grundlagen** | **75** |
| 4.1 | Technik | 75 |
| 4.1.1 | Glasgemälde | 76 |
| 4.1.2 | Musivische Glasmalerei | 77 |
| 4.1.3 | Zu den Vorarbeiten: Skizze, Entwurf, Karton | 79 |
| 4.2 | Die Verträge | 83 |
| 4.3 | Zur Ausbildung der Glasmaler und Künstler | 87 |
| 4.3.1 | Eduard von Gebhardt meldet sich zu Wort | 89 |
| 4.3.2 | Zur Rolle der 1827 gegründeten Königlichen Glasmalereianstalt in München | 93 |
| **5.** | **Gestaltungsprinzipien und Charakteristika der Darstellungsweise** | **97** |
| 5.1 | Komposition und Architektur | 97 |
| 5.2 | Bildszenen | 99 |
| 5.2.1 | Das Bild von Jesus | 102 |
| 5.2.2 | Landschaft, Pflanzen, Symbolsprache | 103 |
| 5.3 | Ornamentik | 106 |
| 5.4 | Einige Bemerkungen zu Stil und Ikonographie | 106 |
| **6.** | **Vorlagen, Vorbilder, Inspirationsquellen** | **109** |
| 6.1 | Biblische Themen | 110 |
| 6.1.1 | Schnorrs Bilderbibel: Kopien bzw. Zitate, Kompilationen, Variationen und Kombinationen | 110 |
| 6.1.2 | Die Bilderbibel als Inspirationsquelle | 112 |
| 6.1.3 | Andere Vorbilder: Raffael, Da Vinci, Dürer u.a. | 112 |

Seite

6.2 Reformationsgeschichtliche Themen 115
6.2.1 Porträtvorlagen von Dürer, Cranach u.a. 115
6.2.2 Andere Bildquellen aus der Reformationszeit 115
6.2.3 Zeitgenössische Vorlagen und Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert 116
6.3 "Profane" Themen 119

ZUSAMMENFASSUNG 121

**ABBILDUNGSVERZEICHNIS** 125

**ABBILDUNGEN** 129

**ANHANG**
Verzeichnis zum Schriftwechsel
(chronologisch geordnet nach Glasmalereianstalten) 151
Verzeichnis der Stichworte zu den Schriftquellen
(in Auswahl) 161

**Literaturverzeichnis**
I. Gedächtniskirche; Speyer; Geschichte 166
II. Allg. Literatur zum Thema 172

## TEIL II

## KATALOG:

## "Die Glasfenster der Gedächtniskirche zu Speyer"

(229 Seiten)

# EINLEITUNG

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung der Glasmalereien der Gedächtniskirche der Protestation in Speyer. Die Kirche wurde in den Jahren von 1893-1904 errichtet. Die Glasmalereien stammen aus der Zeit um die Jahrhundertwende.

Eine eingehendere Untersuchung dieser Glasmalereien ist in mehrfacher Hinsicht zu begründen.
Zum einen ist es der Forschungsstand auf dem Gebiet der Glasmalerei, der insbesondere für das 19. Jahrhundert noch viele Lücken aufweist und daher ein weites Betätigungsfeld bietet. Die Glasmalerei fristet in der kunstgeschichtlichen Erforschung mehr oder weniger ein Schattendasein. Sie wurde lange Zeit – bedingt durch ihr großteils handwerkstechnisches Herstellungsverfahren – eher dem Kunstgewerbe als der *"Hohen Kunst"*[1] zugeordnet. Diese Einstufung hatte zur Folge, daß die Glasmaler des vorigen Jahrhunderts oft genug als eine *"Art Künstler zweiter Klasse"*[2] angesehen wurden. Dieses Dilemma findet sich u.a. auch im vorhandenen Schriftwechsel zu den Glasfenstern der Gedächtniskirche thematisiert.[3]

Ein weiterer Grund für die Vernachlässigung der Glasmalereiforschung des 19. Jahrhunderts ist in der allgemein ablehnenden Haltung gegenüber der Kunst des Historismus bzw. der Neo-Stile zu suchen, die sich bereits vor dem ersten Weltkrieg abzeichnet und bis in die 60er/70er Jahre anhielt. *"Die Glasbilder jener Zeit – in der Regel als spätes Kind der Nazarener verstanden – waren geradezu verfemt",* sie wurden *"nur*

---

1 Zum Thema "Hohe" bzw. "Freie Kunst" gegenüber der "angewandten", siehe: Barbara Mundt, Theorien zum Kunstgewerbe des Historismus in Deutschland, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, hrsg. v. Helmut Koopmann u. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Frankfurt a.M. 1971, S. 317-336 (hier bes.: S. 317 u. S. 324).
Auch: Ulrike Looft-Gaude, Glasmalerei um 1900; musivische Verglasungen im deutschsprachigen Raum zwischen 1895 u. 1918. München 1987, S. 52.

2 Zitat aus A. Kochs "Aufruf an die deutschen Künstler und Kunstfreunde" (1896), in: Jugend II, 1987, S. 549.
In Auszügen nachzulesen bei: Johannes Ralf Beines, Materialien zur Geschichte farbiger Verglasungen von 1780 bis 1914, vorzugsweise für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland, in: Waldemar Haberey, Suzanne Beeh, Johannes Ralf Beines: Farbfenster in Bonner Wohnhäusern, Landeskonservator Rheinland, Arbeitsheft 24. Köln 1979 (2. Aufl. 1988), S. 81-217 (hier: S. 141 mit Anm. Nr. 800).

3 Siehe hierzu weiter unten ausführlicher: S. 4 mit Anm. Nr. 10.

*selten im zweiten Weltkrieg geborgen und gingen daher größtenteils zugrunde"*.[4]

Nicht selten wurde eine Zerstörung sogar begrüßt. Wenige Jahre nach Kriegsende urteilte der große Basler reformierte Theologe Karl Barth (1886-1968) anläßlich einer Besichtigung der Gedächtniskirche in bezeichnender Weise, es sei *"wohl im Krieg eine Bombe zu wenig in Speyer gefallen"*.[5]

Es verwundert daher nicht, wenn man sich in den 50er Jahren auch bei der Speyerer Gedächtniskirche mit dem Gedanken befaßte, die alte Verglasung durch eine moderne Neuverglasung zu ersetzen.[6] Derartige Projekte wurden vielerorts realisiert, was zur weiteren Ausdünnung auf dem Gebiet der Glasmalereiwerke des 19. Jahrhunderts beitrug. Meistens wurden die Fenster nicht einmal zuvor dokumentarisch erfaßt, was ihren Verlust unwiederbringlich macht und sie endgültig der heutigen Kunstgeschichtsforschung entzieht.[7]

Deshalb ist zum anderen nicht nur die komplette Erhaltung in situ sondern auch die ungewöhnlich hohe Stückzahl von 36 (!) monumentalen Glasfenstern – die vielen einfacheren Ornamentscheiben in Treppentürmen, Türfüllungen und in den beiden Sakristeien noch nicht einmal mitgerechnet – ein ganz besonderer Glücksfall. Außerdem kommt als wesentlicher Faktor die hohe künstlerische und handwerkstechnische Qualität der Glasfenster hinzu, an deren Herstellung insgesamt 9 (!) der damals führenden Glasmalereiateliers in Deutschland beteiligt waren.

Im Rahmen des "Gesamtkunstwerkes Gedächtniskirche"[8] stellen die Glasfenster einen beachtenswerten Kunstschatz dar.

---

4 Herbert Rode, Die Wiedergewinnung der Glasmalerei, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3: Die Malerei. Düsseldorf 1979, S. 275-313 (hier zit.: S. 275).

5 Otto Böcher, Die Gedächtniskirche zu Speyer am Rhein. Speyer 1987, S. 44; auch Artikel in der Tageszeitung "Die Rheinpfalz" v. 26.08.1994: "Verachtet und verehrt: Speyers Gedächtniskirche".

6 Böcher, 1987, S. 23.

7 Siehe hierzu: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Katalog zur Ausstellung im Angermuseum Erfurt v. 23. Sept. 1993 bis 27. Febr. 1994. Leipzig 1993, S. 8-11. (Im folgenden zitiert: Katalog Erfurt, 1993).

8 Herbert Dellwing, Die Gedächtniskirche der Protestation – ein Denkmal und seine Entstehung, in: Der Turmhahn, 23. Jg., Heft 1-4, 1979, S. 3-32 (hier: S. 28). Zum Thema "Gesamtkunstwerk" allgemeiner: Albert Verbeeck, Gesamtkunstwerke im sakralen Bereich, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 1, Architektur I, Kultusbauten. Düsseldorf 1980, S. 35-54. Für den Zusammenhang mit dem Gebiet Glasmalerei vgl.: Beines, 1979, S. 105 u. S. 138 mit Anm. Nr. 757; Looft-Gaude, 1987, S. 22ff.

Für die Untersuchung der Glasmalereien der Gedächtniskirche erweist sich als weiteres Positivum, daß ein Großteil der zeitgenössischen Korrespondenz zwischen Auftraggeber (Bauausschuß im Namen seines damaligen Schriftführers Ludwig Gümbel), Ausführenden (Glasmaleireianstalten sowie Künstler, die gesondert Entwürfe anfertigten) und Stiftern erhalten geblieben ist.

Darüber hinaus sind noch 18 Entwurfszeichnungen zu verschiedenen Glasfenstern vorhanden.

Somit ergibt sich durch das Zusammentreffen mehrerer Faktoren – Existenz von schriftlichem Primärquellenmaterial (Korrespondenz) und Originalentwürfen, künstlerische Qualität und Quantität der Glasfenster, Vorhandensein und Möglichkeit des ungehinderten Zugangs an einem Ort seien hier als wichigstes genannt – eine überaus günstige Ausgangsposition für eine eingehende Aufarbeitung des zuvor noch nicht gesichteten und in seiner Gesamtheit unpublizierten Materials.

Neben der Gewährleistung eines hohen Maßes an Authentizität bieten die Glasfenster der Gedächtniskirche in Speyer die Möglichkeit eines repräsentativen Einblicks in die Situation der deutschen Glasmalerei um 1900, *"die hier in einer verblüffenden Einheitlichkeit auftritt."*[9] Die Glasfenster der Gedächtniskirche sind gewissermaßen dazu prädestiniert, dem Forschungsgebiet der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts einen weiteren gewichtigen Mosaikbaustein hinzuzufügen.

Vorrangige Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war die Hebung der Schrift- und Bildquellen und darauf basierend die Erarbeitung eines Katalogs. Um diese Aufgabe zu erfüllen, waren umfassende Vorarbeiten, die ein methodisches Vorgehen erforderten, grundlegend.

Der im Zentralarchiv der Protestantischen Landeskirche in Speyer aufbewahrte Schriftwechsel zu den Glasmalereien mußte zunächst gesichtet und hinsichtlich der Aussagefähigkeit seines Inhalts überprüft werden, um ihn einer sinnvollen Weiterverarbeitung für das Thema

---

[9] Dellwing, 1979, S. 24.

zugänglich zu machen.[10] Zur Herstellung eines Sinnzusammenhangs der Texte wurden eine Zuordnung nach Glasmalereianstalten sowie eine chronologische Reihung des Schriftwechsels vorgenommen.[11]
Daneben hat sich die Erstellung eines Stichwortverzeichnisses als hilfreich erwiesen, da es bei der Durchsicht auffallend war, daß seitens der Glasmaler – wie auch des Auftraggebers und der Stifter – wiederholt zu verschiedenen Fragen und Problemen Stellung genommen wurde. Angesprochen und vielfach kommentiert wurden beispielsweise nicht nur Stilfragen sondern auch Technisches und Produktionsabläufe oder der Konflikt zwischen Glasmaler bzw. Handwerker und Künstler, sowie deren Selbstverständnis und Selbstbewußtsein vor dem Hintergrund einer verschärften Konkurrenzsituation.[12]

Aus der Aufschlüsselung des umfangreichen – nicht ganz vollständig überlieferten – Quellenmaterials resultierten viele interessante Aspekte. Diese spielen eine wesentliche Rolle bei der weiterführenden Betrachtung der allgemeinen Situation der Glasmalerei am Ende des 19. Jahrhunderts. Nach Anfängen einer Wiederbelebung, technischer und stilistischer "Experimentierphasen" sowie eines Stadiums der Konsolidierung und Etablierung folgte schließlich um die Jahrhundertwende ein gewisser Abschluß, bevor auf dem Gebiet der Glasmalerei neue Wege beschritten wurden.[13]
Selbstverständlich sind diese Aspekte in erster Linie aber für die Einordnung und Beurteilung der Glasmalereien der Gedächtniskirche im Speziellen von Belang. Sie beleuchten nicht nur den größeren Allgemeinzusammenhang sondern vor allem auch die damalige zeitgenössische Sicht, was für die heutige kunstgeschichtliche Betrachtung von nicht zu unterschätzender Relevanz ist.

---

10 Es handelt sich um einen beachtlichen Umfang Briefe, die in drei Mappen im Zentralarchiv der Protestantischen Landeskirche, Abteilung 111: Retscher-Kirche IV, gesammelt sind. Es sind die Mappen:
Nr. 168: Schriftwechsel mit den Stiftern der Kirchenfenster (1893-1904), S. 1-208.
Nr. 169: Schriftwechsel mit den Stiftern und Ausführenden der Fenster (1898-1913), S. 1-68.
Nr. 170: Schriftwechsel mit den Glasmalern (1897-1904), S. 1-333.
Es waren somit mehr als 600 Seiten (in durchweg individuell sehr verschieden ausgeprägter und z.T. nur schwer lesbarer deutscher Handschrift) durchzulesen.

11 Verzeichnis zum Schriftwechsel, chronologisch geordnet nach Glasmalereianstalten, im Anhang zum Textteil der vorliegenden Arbeit.

12 Verzeichnis der Stichwörter zum Schriftwechsel, siehe ebenfalls Anhang.

13 Neue Wege beschritten z.B. Melchior Lechter und Johan Thorn-Prikker; zur Zeit der "Neuorientierung der Glasmalerei um 1890" siehe: Beines, 1979, S. 114ff., S. 126f. u. S. 134ff.; Looft-Gaude, 1987, S. 18ff.

Als nächstes war der Bestand erhaltener Entwurfszeichnungen in der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz in Speyer ausfindig zu machen, zusammenzutragen, zu vermessen und für die Arbeit fotografisch zu dokumentieren. Aus diesem Arbeitsschritt resultierte die Möglichkeit eines Vergleichs zwischen Entwurf und ausgeführtem Glasfenster. Die oftmals vorgenommenen Abänderungen geben ein Beispiel vom außerordentlichen Kritikvermögen und Mitspracherecht des Bauausschusses sowie der Stifter. Dies führte bei den Glasfenstern der Gedächtniskirche häufig zu Konflikten: Entsprechende Äußerungen im Schriftwechsel belegen, daß derartige "Eingriffe" seitens der Glasmaler meistens nicht begrüßt wurden.[14]

Für die Untersuchung der Glasmalereien und für die Erstellung des Katalogs wurden von jedem Fenster eine Gesamtansicht sowie mehrere Detailaufnahmen fotografiert.[15]

Bei der Gliederung der Arbeit hat sich eine Aufteilung in einen Textteil und in einen Katalogteil als sinnvoll ergeben.

Der Textteil umfaßt die nachfolgend aufgeführten Themengebiete und Fragestellungen:

---

[14] Heinrich Oidtmann schrieb in seiner Geschichte der Glasmalerei (T1.I, Technik der Glasmalerei. Köln 1893) auf S. 10 hierzu folgendes: *"Leider sind auch die besseren Anstalten oft genug gezwungen, sich den Wünschen der Auftraggeber zu fügen und in dieser Weise* (betr. "süße, weiche Malerei", d. Verf.) *zu arbeiten (...). Nicht die Anstalten tragen gewöhnlich die Schuld, sondern die Auftraggeber, welche den Glasmaler zwingen, nach ihrem Geschmack zu arbeiten."*
Siehe auch Stichwortverz. im Anhang: "Mitsprache des Auftraggebers und der Stifter".

[15] Dies war erforderlich, zumal der Bestand an Fotografien in der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz in Speyer veraltet (schwarz-weiß Aufnahmen) ist und nicht die Gesamtanzahl der Fenster umfaßt. Auch der Bestand an Entwürfen liegt nicht in einer fotografischen Dokumentation dort vor. Selbst das Landesamt für Denkmalpflege in Mainz hatte zur Zeit meiner Anfrage keine Aufnahmen und konnte mich nur an eine "Fotografieraktion" privater Art verweisen. Die Schwierigkeiten, die sich beim Fotografieren von Glasfenstern ergeben, sind hinlänglich bekannt. Um eine präzise Gesamtdokumentation zu erfassen, mußte daher im Rahmen der vorliegenden Arbeit erneut fotografiert werden. Soweit es sich nicht um eigene Fotos handelt, unterstützte mich Hans Stoltz aus Speyer, der vor allem für viele Detailaufnahmen sorgte. Die Gesamtaufnahmen der Fenster stammen von Fotograf Karl Hoffmann, Speyer. Auf diese Weise entstand mir ein Kompendium von mehr als 600 Fotos.

Im ersten Kapitel werden in wesentlichen Zügen die historischen Voraussetzungen, die Baumotivation und die Baugeschichte zur Gedächtniskirche behandelt.[16]

Das zweite Kapitel erörtert die Planungsgeschichte der Glasfenster, die zeitliche Abfolge der Auftragsvergabe, die Datierung der Entwurfszeichnungen, die Zeitpunkte des Einsetzens der Scheiben. Die an der Herstellung beteiligten Glasmalereianstalten und Künstler werden genannt. In einem Unterabschnitt wird das Programm der Glasfenster vorgestellt. Die Rolle der Stiftung allgemein wird näher beleuchtet.

Kapitel drei ist ein kurzgefaßter Überblick der Geschichte der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, ihrer Wieder- oder Neubelebung als Folge u.a. einer verstärkten Bautätigkeit und der Anwendung verschiedener historischer Baustile. Das Hauptaugenmerk ist dabei auf die Entwicklung in der zweiten Jahrhunderthälfte gelegt, da in dieser Zeit auch die Gründerväter der Gedächtniskirche in die Planungsphase treten. Der handwerkstechnische Fortschritt der Glasmalerei hatte gegen Ende des Jahrhunderts einen "Höhepunkt"[17] erreicht. Im Zusammenhang mit der Gedächtniskirche runden entsprechende Äußerungen der Beteiligten in den Schriftstücken das Bild aus der Sicht der Zeitgenossen ab.

Die Grundvoraussetzungen für die Entstehung von Glasfenstern, wie beispielsweise die angewandte Technik oder Fragen zu Begriffen "Skizze, Entwurf, Karton" werden im vierten Kapitel erläutert. Die Wiedergabe des Wortlauts einer der Verträge zu den Glasfenstern gibt hierzu aufschlußreiche Einblicke. Erörtert wird die Frage nach der Ausbildung der Glasmaler und Künstler sowie die Rolle, die dabei der Münchner königlichen Glasmalereianstalt und der Kunstakademie zukommt. Zitiert wird ein Brief des seinerzeit sehr bekannten Künstlers Eduard von Gebhardt, der zu dieser Thematik einige interessante Bemerkungen machte.

---

16 Diese Einteilung orientiert sich an Dellwing, 1979, S. 3-12. Eine Darstellung dieses Hintergrunds ist unverzichtbar, da das Thema "Glasfenster" vor diesem gesehen werden muß. Ein Weglassen hätte bedeutet, die Fenster völlig aus ihrem Sinnzusammenhang zu reißen, sie eines Großteils ihrer Bedeutung und Aussagekraft zu berauben. Um den vorgegebenen Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, mußte das Kapitel jedoch knapp gefaßt werden.

17 Katalog Erfurt, 1993, S. 15.

In Kapitel fünf sind die wesentlichen Gestaltungsmerkmale der Glasfenster der Gedächtniskirche zusammengestellt. Näher betrachtet werden der generelle Aufbau der Fenster, die Architektur, die Bildszenen und die Ornamentik. Es folgen einige ergänzende Bemerkungen zu Stil und Ikonographie.

Das Schlußkapitel wendet sich der Frage nach den verwendeten Vorlagen, Vorbildern oder Inspirationsquellen zu sowie der Art, wie diese Bildquellen in das Medium Glas umgesetzt wurden.

Der Katalogteil widmet sich jedem Fenster einzeln. Der systematische Aufbau der Detailbetrachtung soll dazu dienen, Klarheit über die Komplexität der dargestellten Themen, ihrer vielfältigen theologischen und ikonographischen Bezüge und Verflechtungen zu schaffen. Aus diesem Grund ist ein Abschnitt "Bezug" der eigentlichen Beschreibung vorangestellt.
Bei einigen Fenstern, wo es angebracht schien, wurden zusätzlich Kompositionsmerkmale und die Farbgestaltung erörtert. Gelegentlich finden sich auch Hinweise auf die Symbolsprache, beispielsweise die Bedeutung von Farben oder Pflanzen.
Sofern Vorbilder, verwendete Vorlagen oder die ikonographische Tradition der dargestellten Themen erkannt wurden, sind diese benannt.
Im Anmerkungsabschnitt wurde versucht, die Entstehungsgeschichte zum jeweiligen Fenster zu rekonstruieren. Hierzu sind entsprechende Äußerungen aus dem zeitgenössischen Schriftwechsel zitiert. Die in knapper Auswahl angegebene Literatur soll das Auffinden der Erwähnung der Fenster in den Kirchenführern erleichtern und auf eventuell vorhandene Abbildungen hinweisen. Bisweilen wurde auch weiterführende Literatur angegeben.

Zum Stand der Forschung ist folgendes anzumerken:

Für die Beweggründe und Geschichte, die zum Bau der Kirche geführt haben, sind die ältesten gedruckten Schriften zur Gedächtniskirche aus den Jahren 1857-1898 beachtenswert. Sie geben vor allem ein beredtes Zeugnis vom damaligen Zeitgeist. Dieser war bei den Speyerer Protestanten – wie andernorts auch und auch bei den Katholiken – von einer euphorischen Aufbruchstimmung geprägt. Hinzu gesellen sich Stolz auf die eigene konfessionelle Idendität und Leistungsfähigkeit.

Die Weihefestschrift von Ludwig Gümbel aus dem Jahr 1904 stellt nach wie vor das umfassendste Werk unter den Kirchenführern dar. Auf Gümbels Darlegungen und Beschreibungen basiert die ganze nachfolgend erschienene Literatur zur Kirche. Gümbel war der "Mann an der Spitze" des Glasfenster-Projekts und dessen engagierter "Promoter".
In seiner Funktion als erster Schriftführer des Bauvereins (ab 1888) ging unter anderem die gesamte Korrespondenz mit den Glasmalereifirmen und Stiftern durch seine Hände.

Das Festjahr 1979 anläßlich der 450-jährigen Protestation zu Speyer brachte der Kirche nicht nur ein erhöhtes – angesichts der dringend anstehenden Restaurierungsmaßnahmen auch notwendiges – denkmalpflegerisches Interesse, sondern rückte sie allmählich wieder in die Aufmerksamkeit des Publikums. So erfolgten erstmals Hinweise auf die besondere Bedeutung des Bauwerks, seiner Ausstattung und seiner Glasmalereien bei Herbert Dellwing, der sich in seinen Veröffentlichungen (1974/75; 1979) vorwiegend der Erforschung der Baugeschichte und Restaurierung der Kirche gewidmet hat.

Otto Böcher unternimmt in seinem 1987 erschienenen Führer zur Gedächtniskirche als erster eine nähere – wenn auch kurz gefaßte – Betrachtung der Glasfenster in ihrer Gesamtheit. Die Erörterung des Fensterprogramms, die Untersuchung des theologischen Geflechts sowie der vielfachen historischen und ikonographischen Bezüge der einzelnen Fenster, ist sein Verdienst. Im Literaturverzeichnis des Führers ist das Schrifttum zur Gedächtniskirche gesondert aufgeführt.

So stellen in erster Linie diese Ausführungen Böchers – neben den beiden obengenannten Autoren – einen wesentlichen Grundstock für die vorliegende Arbeit dar.

Folge der Erforschung der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt ein noch sehr weites Betätigungsfeld bietet, ist die Literaturlage insgesamt: Ihr Zustand ist mehr oder weniger als lükkenhaft zu bezeichnen.

Zwar sind Werke, die einen allgemeinen Überblick bieten, vorhanden, es fehlen aber Einzel- und Detailuntersuchungen. Solange keine umfassende Bestandsaufnahme der noch vorhandenen Glasfenster des 19. Jahrhunderts erfolgt ist – wie beispielhaft anhand der Publikationen des

"Corpus Vitrearum Medii Aevi"[18] für das Mittelalter unternommen – wird deren kunstgeschichtliche Erforschung schwierig bleiben. Das bedingt, daß auf einen eingehenderen Vergleich der Glasmalereiprodukte des vorigen Jahrhunderts untereinander nicht nur in quantitativer sondern auch in qualitativer und stilistischer Hinsicht vorläufig noch verzichtet werden muß. Die Gründe für die mangelnde Dokumentationslage – wie Verlust durch Kriegszerstörung bzw. bewußte Entfernung sowie ein negatives Werturteil – wurden eingangs schon erwähnt. Hinzu mag noch kommen, daß – abgesehen von ohnehin erschwerten Ausstellungsbedingungen – Glasfenster nicht in den Gemäldegalerien großer Museen, sondern zumeist in kunstgewerblichen Sammlungen zu finden sind. Neben der aufwendigen Sucharbeit nach Überresten stößt man allenthalben auf das Hindernis einer problematischen Dokumentierbarkeit, denn Glasfenster sind aufgrund ihrer Beschaffenheit meist nur mit einem hohen technischen Aufwand fotografierbar oder wegen ihrer Anbringung in oft großer Höhe nur mittels eines Fernglases genauer zu betrachten.

Einen ersten allgemeinen Überblick über die Glasmalerei Deutschlands für den Zeitraum von 1780-1914 gibt die Bonner Dissertation von Johannes Ralf Beines aus dem Jahr 1979. Mit dieser Arbeit wurde forscherliches Neuland betreten. Die ermittelten Untersuchungsergebnisse, die umfangreiche Auflistung von Glasmalereianstalten im Anhang nebst dem nach Orten gegliederten Verzeichnis der Fenster, waren für die Fragestellung und erkenntnisleitende Orientierung der vorliegenden Arbeit grundlegend. Allerdings bleibt anzumerken, daß im Ortsregister unter "Speyer" die Glasmalereien der Gedächtniskirche nicht aufgeführt sind.[19]
Der von Beines vorgenommenen Einteilung der Glasmalereifirmen in ein *"rheinisches"* und in ein *"bayerisches Lager"*, die er in technikspezifischen Eigenheiten sieht, wird zu widersprechen sein.[20]

---

18 Die bis heute erschienenen Bände des 1952 gegründeten internationalen "Corpus Vitrearum Medii Aevi" bilden die Ausgangsbasis für die heutige Glasmalereiforschung unter der Vorgabe streng festgelegter Richtlinien. Sie erfassen jedoch zunächst nur Glasfenster vor der Reformationszeit (auch hier sind noch nicht alle Bände komplett erschienen). Das ist mithin ein Grund, warum bisher mehr die mittelalterlichen Glasgemälde Gegenstand der Erforschung geblieben sind. Von einer systematischen Bestandsaufnahme von Glasmalereien des 19. und 20. Jahrhunderts ist man noch ziemlich weit entfernt. Inzwischen geben jedoch Vorstöße in diese Richtung, Anlaß zur Hoffnung (s. Katalog Erfurt, 1993, S. 9).

19 Beines, 1979, S. 207; desgleichen fehlt die Nennung der Glasmalereien Türcke und Schlein, beide Zittau (s. S. 183 ebd.).

20 Ders., S. 166f.; diese Einschätzung gilt wohl nur für eine kurze Zeitspanne um die Jahrhundertmitte, meint auch Anwander-Heisse, 1992, S. 1.

Ulrike Looft-Gaude widmete sich musivischen Verglasungen im deutschen Sprachgebiet aus der Zeit zwischen 1895 und 1918. Die 1987 erschienene Arbeit behandelt vorrangig Melchior Lechter und seinen Kreis. Die differenzierte Gliederung des Stoffgebiets unter dem Aspekt einer facettenreichen Fragestellung kann als vorbildlich gelten.

Die Glasmalereien Münchens im 19. Jahrhundert untersuchte 1992 Eva Anwander-Heisse. Sie beleuchtet nicht nur die Situation der damals ortsansässigen Glasmalereifirmen sondern u.a. auch die möglichen Gestaltungsprinzipien von Glasfenstern. Ihre Erörterungen zur Ausbildung der Glasmaler stellten sich als wertvoller "Fundus" dar, zumal etliche der genannten Glasmalereiateliers bzw. Künstler auch an der Gedächtniskirche in Speyer tätig waren. Die Bedeutung des Standorts München als führendes Zentrum der Glasmalerei im 19. Jahrhundert und die Rolle der Kunstakademie sind entscheidende Faktoren bei der künstlerischen und stilistischen Analyse der Speyerer Fenster.

Mit dem Katalog der *"weltweit ersten Ausstellung"*[21] deutscher Glasmalereien des Historismus im Angermuseum Erfurt 1993 erschien endlich eine wegbahnende Publikation. Peter van Treeck bringt in dem Kapitel "Konservierung und Restaurierung von Glasmalereien des 19. Jahrhunderts"[22] eine nunmehr immer stärker in den Vordergrund tretende Problematik auf den Nenner.[23] Insgesamt stellte sich der Abbildungsteil mit den Einzelbeschreibungen als eine unersetzliche Informationsquelle dar. Dieser ermöglicht obendrein eingehendere Vergleiche mit anderen zeitgenössischen Glasfenstern. Auf diesem Weg konnte sogar ein verloren geglaubter Entwurf zu einem Fenster der Gedächtniskirche in Speyer wiederentdeckt werden.[24]

---

21 Katalog Erfurt, 1993, S. 9: so die einleitenden Worte der Ausstellungsmacher.

22 Artikel im Katalog Erfurt, 1993, S. 31-45 von Peter van Treeck.

23 Wie z.B. die diffizile Aufgabe einer fach- und sachkundigen Restaurierung. Siehe hierzu nachfolgenden Abschnitt zum Erhaltungszustand der Speyerer Glasfenster, S. 12.

24 Es handelt sich um eine Richtigstellung der Angaben im Katalog, Erfurt 1993, S. 112 zu Nr. 31 *"Confessio Augustana, Melanchthon und Kanzler Bair"*, Farbskizze v. Gustav van Treeck (1899): Der Entwurf ist nicht das *"einzig erhaltene Stück eines vierteiligen Zyklus"*, sondern die drei anderen sind sehr wohl noch in der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats in Speyer vorhanden! Somit ist die Entwurfsreihe zu den Reformationsfenstern (Nr. 5, 6, 9, 10; siehe auch Katalogteil zur Arbeit) nunmehr komplett.

Unter der allgemeineren Literatur zum Thema waren aus der Reihe der älteren Veröffentlichungen das "Handbuch der Glasmalerei" (1914) von Josef Ludwig Fischer von Belang, sowie einige Artikel, die von diesem und anderen Autoren in diversen Fachzeitschriften erschienen sind; darunter sind als wichtigste zu nennen: Die "Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei" (1912-1914), "Deutsche Kunst und Dekoration" (1909, 1910), "Archiv für kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck" (1882).

Die "Wiedergewinnung der Glasmalerei" im 19. Jahrhundert mit Schwerpunkt auf dem rheinländischen Gebiet untersuchte Herbert Rode (1979).[25]

Das Buch "Die Glasmalerei, Entwicklung, Technik, Eigenart" von Eva Frodl-Kraft (1970) gilt als Standardwerk. Allerdings wird darin das 19. Jahrhundert nur sehr knapp behandelt.
Abschließend sei noch eine Gesamtdarstellung erwähnt, in der sehr schöne Farbabbildungen und anschauliche Erklärungen zum Herstellungsvorgang eines Glasfensters zu finden sind: "Glasfenster. 1000 Jahre europäische Glasmalerei" von Lawrence Lee, George Seddon, Francis Stephens (3. Aufl. 1987).

Zur Klärung der Frage nach den Vorbildern bzw. Vorlagen der Glasfenster der Gedächtniskirche und ihres Stils – ein Themenkomplex, der ein wesentliches Untersuchungsinteresse der vorliegenden Arbeit darstellt – wurde Literatur zu den "Nazarenern" herangezogen, beispielsweise der Ausstellungskatalog "Die Nazarener" (Frankfurt a.M. 1977) hrsg. v. Klaus Gallwitz.
Der Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst" (Hamburg 1983) hrsg. v. Werner Hofmann und die umfassende Arbeit zur kaiserzeitlichen Malereigeschichte "Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871-1918" (1989) von Friedrich Gross, waren unter anderem Ausgangsbasis für die Untersuchung der speziell protestantischen Ikonographie.

---

[25] Erschienen im Rahmen der fünfbändigen Publikationsreihe: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, hrsg. v. Eduard Trier u. Willy Weyres. Düsseldorf 1979ff. (Vgl. Anm. 4).

Zum Schluß noch einige Bemerkungen zum Erhaltungszustand der Glasfenster der Gedächtniskirche:[26]

Fakt ist, daß vorrangig die von Verfall bedrohte Bausubstanz der Gedächtniskirche (extreme Verwitterung des porösen Sandsteins)[27] der Landeskirche als Eigentümerin große Sorge – auch in Anbetracht der gegenwärtig angespannten finanziellen Lage – bereitet.
Der eingangs schon erwähnten "Purifizierungswelle"[28] glücklicherweise entgangen und dem Publikum bis heute erhalten, werden aber möglicherweise auch die Glasfenster über kurz oder lang die Betroffenen in die Pflicht fordern. So wurde es bislang versäumt – wie es andernorts längst vielfach geschehen ist und noch geschieht – die Glasfenster durch eine zusätzliche Außenverglasung zu schützen. Die Rückseiten der Scheiben sind seit der Zeit ihres Einsetzens nur mit einem Schutzgitter aus Draht versehen und seither schutzlos schädlichen Witterungs- und Umwelteinflüssen ausgesetzt. Angesichts schon mehrfach herabgestürzter Teile der Sandsteinverzierungen des Außenbaus, würde eine etwa zu befürchtende Beschädigung durch ein derartiges Vorkommnis einen unwiederbringbaren Verlust darstellen.[29] An machen Stellen erscheinen einige der Farben verblaßt, zudem sind Fehlstellen durch herausgebrochene Glasstücke vorhanden. Neben Sprüngen sind mehrfach Bauchungen festzustellen.

---

26 Soweit sich dieser aus meiner "laienhaften" Sicht beurteilen läßt, muß als Einschränkung hier gesagt werden.

27 Schäden zeigten sich schon in den 50er Jahren, auf die erste Reparaturarbeiten folgten. Umfangreiche Sanierungsmaßnahmen mit einer chemischen Behandlung des Sandsteins wurden in den 70er Jahren durchgeführt. Dies war jedoch ein "Mißerfolg". Die sehr bedrohlich immer weiter fortschreitende Zersetzung des empfindlich weichen Vogesen-Sandsteins bedingt derzeit erneute – kostspielige und schwierige – Instandsetzungs- bzw. Sicherungsarbeiten (sie sind bereits angelaufen und dauern voraussichtlich bis anno 2007).
Siehe hierzu: Herbert Dellwing, Die Gedächtniskirche in Speyer und ihre Restaurierung, in: Denkmalpflege in Rheinlandpfalz, Jahresberichte 29/30, 1974/75, S. 117-130.
(Auch Artikel hierzu in der örtlichen Tagespresse, z.B. in der Zeitung "Die Rheinpfalz" vom: 25.1., 5.3.1992; 30.3.1993; 28.3., 10.8., 26.8., 27.8.1994; 22.2., 23.2.1995; 12.9.1996; 27.3., 3.4., 14.6.1997).

28 Katalog Erfurt, 1993, S. 31 (als Reaktion auf das zweite Vatikanische Konzil 1962-64; allgemeines, d.h. bei beiden Konfessionen zu beobachtendes Phänomen).

29 Entsprechendes zum Thema "Absturz" findet sich des öfteren in Zeitungsberichten (s.o. Anm. 27). Bei dem verheerenden Orkan "Vivian" (1.3.1990) gab es auch erheblichen "Steinschlag" bei der Gedächtniskirche. Zur Wirksamkeit von Schutzverlasungen: Peter van Treeck. Katalog Erfurt 1993, S. 41f.

Innen überzieht ein zähschmieriger Rußfilm die Glasflächen (an dessen Enfernung sich – gottlob muß in diesem Fall gesagt werden! – noch keine unkundigen Hände herangemacht haben).[30]
Die äußerst diffizilen Probleme, die sich beim Restaurieren und Konservieren von Glasfenstern heute ergeben, wurden von Peter van Treeck in einem generellen Artikel zum Thema zusammengestellt[31].

Erst in jüngster Zeit haben Wissenschaftler, Denkmalpfleger und Restauratoren – abgesehen von der immensen, langwierigen Dokumentationsarbeit und kunsthistorischen Untersuchung des Bestands – erstmals die Tatsache erkannt (und gleichzeitig als Herausforderung angesehen), daß Schadbilder und Zerstörungsvorgänge an Glasgemälden des 19. und 20. Jahrhunderts bislang noch viel weniger erforscht worden sind als dies für mittelalterliche Glasfenster der Fall ist.[32]

Vor diesem Hintergrund – und in Anbetracht der nunmehr zu erwartenden Dauer zehnjähriger Sanierungsarbeiten am Außenbau sowie der Ankurbelung von Spendengeldern durch die in Aussicht gestellte Wiedergründung des "Retscher-Vereins" im September 1997 – möchte die vorliegende Arbeit u.a. auch ein Beitrag dazu sein, den Glasfenstern der Gedächtniskirche die ihnen gebührende kunsthistorische Würdigung angedeihen zu lassen. Es gilt in ganz besonderem Maß, den wohl allergrößten Kunstschatz, den die Kirche besitzt, ins Gedächtnis zu rufen und allen Interessierten und Begeisterten "ans Herz zu legen".

---

30 Peter van Treeck, Katalog Erfurt 1993, S. 36 (ein gewöhnliches bzw. unsachgemäßes "Putzen" kann nämlich die Oberfläche der Gläser mit der Bemalung angreifen und so mehr schaden als nützen).

31 Ders., Katalog Erfurt 1993, S. 31-45.

32 Artikel in der "Rheinpfalz" vom 24.10.1992: "Gegen Lochfraß, Krakelierung und Verbräunung. Forschungsministerium finanziert Untersuchungsprojekt an Glasfenstern von künstlerischem Rang" von Willi Müller.

# 1. Geschichte

Die Gedächtniskirche der Protestation von 1529 wurde in den Jahren 1893-1904 (also in elfjähriger Bauzeit) errichtet.[33]
Wie schon ihr Name besagt, erinnert die Kirche an das lokalgeschichtliche Ereignis anno 1529, als im Zuge des in Speyer stattfindenden Reichstags namhafte deutsche Reichsfürsten und Reichsstädte gegen die Aufhebung des Speyerer Reichstagsabschieds von 1526 protestierten.[34] Von diesem "Protest" ist der Name "Protestanten" hergeleitet; die Speyerer Protestation führte zur Trennung des christlichen Bekenntnisses. Insgesamt war dies damals eine krisengeprägte *"Zeit des Kampfes um Gewissensfreiheit in Glaubensdingen".*[35]
Hinsichtlich der relativ kurzen Bauzeit ist jedoch zu betonen, daß die Planung der Kirche von der ersten Idee (1856 Gründung des Bau-Vereins) bis zur Grundsteinlegung (1893) mehr als 35 Jahre gedauert hat. Erst im Jahr 1914 wurde das Werk durch die Aufstellung der sechs Fürstenstandbilder in der Gedächtnishalle endgültig vollendet.

## 1.1 Historische Voraussetzungen

Die lange, immerhin fast 60 Jahre währende Zeit der Vorbereitung, Planung und Ausführung ist mithin ein Faktor, der die enge Verbundenheit dieser Kirche mit den geistigen, politischen und sozialgeschichtlichen Strömungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begründet.
Im Kontext der vorliegenden Untersuchung sind neben den theologischen, vor allem die kunstgeschichtlichen und künstlerischen Strömungen von vorrangigem Interesse.

---

33 Die nachfolgenden Erörterungen orientieren sich im wesentlichen an Ludwig Gümbel, 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 (hier: S. 5-32), und an Dellwing, 1979, S. 512.
Die wichtigsten Lebensdaten zu Gümbel, dem *"spiritus rector"* des Werks, bei: Katrin Hopstock, Karl Ludwig Gümbel, in: Speyer. Vierteljahresheft des Verkehrsvereins. Speyer, Herbst 1984, S. 19.

34 Durch die Aufhebung wollte man die Beschlüsse des Wormser Edikts von 1521 (d.h. Ächtung Luthers und Vernichtung seiner Schriften) wieder in Kraft setzen.
Vgl. hierzu: Wolfgang Eger, Speyer und die Reformation. Die konfessionelle Entwicklung in der Stadt vom 16. Jahrhundert bis zum Dreißigjährigen Krieg, in: Geschichte der Stadt Speyer, Bd. 3. Stuttgart 1989, S. 191ff.

35 Wolfgang Eger, Zur Geschichte der Reformation, in: 450 Jahre Reformation in Speyer. Speyer 1990, S. 128-129 (hier zit. S. 129).

Weitere Aspekte, die unter dem Begriff "Gründerzeitboom" zu subsumieren sind, spielen insgesamt für das Verständnis der Speyerer Gedächtniskirche in ihrer Zeit eine wichtige Rolle: Die daraus resultierenden Konsequenzen für ihre Ausgestaltung, insbesondere für das Bildprogramm und die stilistische Prägung der Glasfenster, sind bei der Betrachtung und Interpretation stets zu berücksichtigen.[36]

Die Errichtung der Gedächtniskirche ist über die örtliche, lokalgeschichtliche Bindung hinaus im Zusammenhang mit der damaligen zeitgeschichtlichen Situation zu verstehen, insbesondere vor dem Hintergrund verschärfter Auseinandersetzungen zwischen Staat und katholischer Kirche in Preußen und Deutschland.[37]

Ausgelöst wurde dieser Konflikt durch die Verkündigung des päpstlichen Unfehlbarkeitsdogmas (1870). Der daraufhin vorwiegend in Preußen zwischen 1870 und 1887 stattfindende sogenannte "Kulturkampf" führte bekanntermaßen zu einer starken Opposition zwischen Katholiken und Protestanten.[38]

Eine rivalisierende, mitunter sogar feindliche Haltung zwischen den beiden großen Konfessionen zieht sich demnach auch wie ein roter Faden durch die Planungsgeschichte der Gedächtniskirche. In der Denkschrift des Bauvereins von 1876 kommt dies deutlich zum Ausdruck.

Mit großer Eindringlichkeit wird der Gedanke von "Glaubens-Einheit" und "Stärke" dargelegt:

*"Sind wir nicht alle Eins ... im Proteste gegen Menschenwillkür die an Stelle von Gottes Wort sich drängen möchte? ... Eins im Bekenntnis zum allgemeinen Priesterthum, Eins im Proteste gegen hierarchische*

---

36 Auf die erwähnten Strömungen und Aspekte in voller Bandbreite einzugehen, ist aufgrund des vorgegebenen Rahmens der Arbeit nicht leistbar. Die Darlegung im Text kann daher nur am Rande erfolgen. An dieser Stelle erfolgt der Hinweis auf weiterführende Literatur; Angaben hierzu – wie auch zur Speyerer Stadtgeschichte –, finden sich in den nachfolgenden Anmerkungen und im Literaturverzeichnis.

37 Dellwing, 1979. S. 3f. (zu allgemeinen und lokalen Ursachen). Günter Stein, Die Gedächtniskirche der Protestation, Bauwerk und Geschichte, in: 450 Jahre Protestation zu Speyer 1529-1979. Ausstellung der Evangelischen Landeskirche der Pfalz. Speyer 1979, S. 179-208 (hier: S. 181). Böcher. 1987, S. 8.

38 Zusammenfassend zur Kultur- und Religionsgeschichte: Lothar Gall, Europa auf dem Weg in die Moderne 1850-1890. München, Wien 1984 (hier bes. Kap. 3 "Kultur und Religion", S. 22-31).
Friedrich Gross, Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit. Marburg 1989 (hier bes.: "Kulturkampf und Liberalismus", S. 38-51; "Kulturkampf in der Kunst", S. 51ff.).
Hans Fenske, Speyer im 19. Jahrhundert (1814-1918), in: Geschichte der Stadt Speyer, Bd. 2, Stuttgart 2. Aufl. 1983, S. 117-290 (hier bes.: "Religiöse Auseinandersetzungen", S. 199ff.; "Kirchliche Einrichtungen", S. 248ff.).

*Bevormundung ... Eins im Bekenntnis zu jener entscheidungsvollen reformatorischen That der Väter, Eins .... im Proteste gegen Unterdrückung evangelischer Freiheit? ... bekennen wir nicht alle, daß es noth thut, ... gerade heute den unversöhnlichen Gegnern zum verständlichen Zeugniß, ... den späten Nachkommen zu ernster Mahnung ein beredtes Denkmal auf der vom Geist der Geschichte geweihten ... Stätte aufzurichten?".*[39]

An anderer Stelle wird gar von den Katholiken als dem *"gemeinsamen Feind"* geredet: *" ... daß wir alle ohne Unterschied des Bekenntnisses innig und fest zusammenhalten und uns wie Ein Mann erheben werden, wenn es gelte, einem gemeinsamen Feinde Widerstand zu leisten; ...".*[40]

Die konfessionellen Gegensätze klingen auch in der Korrespondenz zwischen dem Bauverein und den Künstlern an.[41]

Ein Glasmaler betonte beispielsweise, daß er *"im Kampf mit den katholischen Instituten"*[42] stehe, ein anderes Mal reklamierte der Bauausschuß bei einer Figur die *"katholisch gefalteten Hände"*[43] und schließlich wurde beanstandet, die Gedächtniskirche sei als Bau *"die reinste katholische Kreuz- und Meßkirche"*.[44]

Aus dieser Sicht läßt sich das ausgeprägte Selbstbewußtsein, Selbstverständnis und der Selbstbehauptungswille seitens der Künstler, der

---

39 Leonard Rabus, Die Retscherkirche zu Speier. Ein Denkmal aufzurichten von den Protestanten aller Länder ... Denkschrift an die evangelischen Glaubensgenossen Namens des Ausschusses des Retscher-Vereins. Speier 1876: (Zitat S. 6/7).

40 Leonard Rabus und Ludwig Gümbel, Die Gedächtniskirche der Protestation von 1529 zu Speier. Ein Denkmal aufzurichten ... Denkschrift Namens des Ausschusses des Bauvereins. Speier 1898: (Zitat: S. 8).

41 Das gilt hauptsächlich für Mappe Nr. 170: Schriftwechsel mit den Glasmalern, 1897-1904. (Vgl. Anm. 10). Die Zitierweise der Briefe ist folgende: ZA Nr. / Seite: Datum.

42 Zitat aus einem Schreiben von Paul Gerhard Heinersdorff, Berlin (ZA Nr. 170 / S. 30-33: 12.1.1899; siehe Anm. 308 weitere Zitate aus diesem Schreiben). Heinersdorff reichte lediglich Entwürfe und Skizzen ein, zu einer Ausführung von Fenstern kam es nicht (die Gründe hierfür ließen sich im nachhinein nicht mehr eindeutig rekonstruieren. Heinersdorff ist übrigens nicht zu verwechseln mit Gottfried Heinersdorff u. der gleichnamigen Glasmalereifirma in Berlin; vgl. Beines, 1979, S. 187).

43 Betrifft den betenden Engel links im Jesaja-Fenster (Nr. 18); die Entwurfszeichnung (Bestand der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz in Speyer) zeigt noch die Haltung der Hände bevor Gustav van Treeck sie nach dem Wunsch des Bauvereins geändert hat. Zit. aus einem Brief von G. van Treeck, München (ZA Nr. 170 / S. 265: 13.2.1902).

44 Siehe Kap. 2.6, Anm. 198 u. 199: Diskussion, die vorwiegend in der Deutschen Bauzeitung stattfand.
Dellwing, 1979, S. 9/10 (mit Anm. 27: Vgl. den Artikel zur Gedächtniskirche im Pfälz. Kurier vom 7. Juni 1890). Die Erbauung der Gedächtniskirche rief seinerzeit in Speyer eine heftige Kritik hervor. Vgl. hierzu: Fenske, 1983, S. 248-250 (in: Geschichte der Stadt Speyer, Bd. 2).

Stifter und des kirchlichen Auftraggebers zum Großteil definieren, was im Schriftwechsel und auch (indirekt) in den Glasgemälden seinen Niederschlag gefunden hat.[45] Eine weitere Rolle beim Bau der Gedächtniskirche spielt die Allgemeintendenz in der Geisteshaltung des 19. Jahrhunderts, deren Wurzeln in der Romantik liegen, die durch eine sehnsuchtsvolle Rückbesinnung auf die Vergangenheit geprägt war.[46] Die Auseinandersetzung mit der Geschichte und das Geschichtsbewußtsein brachten den Wunsch, die Vergangenheit in Wort und Bild zu vergegenwärtigen.[47]

*"Wie die Geschichte in der Kunst als wahrhaftig vorhandene erscheinen kann, so wird die Kunst ihrerseits geschichtlich. Die Inhalte der zur Anschauung gebrachten Geschichte werden auch die Inhalte der Kunst. Beide, Geschichte und Kunst, erfahren ihre vornehmste wissenschaftliche Behandlung in der sich im 19. Jh. heranbildenden Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung."* [48]

Dem Zeitgeist entsprechend – und dem Gefühl sowie der Verantwortung für die Historie verpflichtet – besannen sich um die Jahrhundertmitte auch die Speyerer Protestanten auf die Ursprünge des protestantischen Bekenntnisses zurück: Wie eingangs schon kurz dargestellt, auf den hiesigen Reichstag im Jahre 1529, auf dem die reformatorisch gesinnten Reichsstände protestiert hatten.[49]

*"Und zurück zur Reformation wandten sich im 19. Jahrhundert die Herzen der Evangelischen"*, schreibt Gümbel in seiner Weihefestschrift von 1904.[50]

---

45 Vgl. Stichwortverzeichnis im Anhang, Schlagwort "Selbstverständnis".
Vor dem Hintergrund der konfessionellen Auseinandersetzungen war es damals Bestreben, klare Konturen zu ziehen; gefordert wurde u.a. eine “protestantische Kunst“. Siehe hierzu: Der Protestantismus in seiner Gesamtgeschichte bis zur Gegenwart in Wort und Bild. Hrsg. v. Pastor C. Werckshagen. 2 Bde., Kassel, 2. Aufl. 1900; insbes. Bd.II, S. 809ff.: Die protestantische Malerei im XIX. Jahrhundert.
Vgl. auch Dellwing, 1979, S.4 u. Böcher, 1987, S. 6 u. 8.

46 Siehe hierzu die wichtigsten zusammenfassenden Darstellungen: Hermann Beenken, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944. Werner Hofmann, Das irdische Paradies, Kunst im 19. Jahrhundert, München 1960. Rudolf Zeitler, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1966 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11).

47 Allg. zur Geschichte des 19. Jhs.: Richard Benz, Die romantische Geistesbewegung, in: Propyläen Weltgeschichte, hrsg. v. Golo Mann, Bd. 8, Das neunzehnte Jahrhundert, Berlin 1986 (Nachdruck), S.195-234.

48 Michael Müller, Von der Ästhetisierung der Geschichte zur Ästhetisierung des Lebens. Die Bedeutung des Ornamentes in seiner gegenüber dem Historismus gewandelten Stellung im Jugendstil, in: Ein Dokument deutscher Kunst. Darmstadt 1901-1976. Bd. 1, Darmstadt 1976, S. 40-49: (Zitat S. 45).

49 Siehe hierzu: Eger, 1989 (in: Geschichte der Stadt Speyer, Bd.3), S. 191ff.

50 Gümbel, 1904, S. 8.

Aber man dachte auch an die jüngere Vergangenheit, an die epochemachende Union des lutherischen und reformierten Bekenntnisses in der Pfalz im Jahr 1818.[51] Wiederholt werden in den Schriften die *"geeinte evangelische Welt"*, das *"evangelische Bewußtsein"*, die *"geistige Einheit"* und die *"gemeinsame Sache"* betont – Werte, die damals nicht nur eingefordert wurden, sondern auch nach Darstellung verlangten.[52] Auch hierin wird der Gegensatz und die Abgrenzung zur katholischen Kirche deutlich.
Allerdings ließ auch die Reaktion der Katholiken auf den Bau der Gedächtniskirche nicht lange auf sich warten: Die katholische Josephskirche (1912-1914) wurde *"mit einem gehörigen Schuß Konkurrenzdenken und als Blickfang gegenüber der Gedächtntiskirche"*[53] gebaut.

Die Stärkung patriotischer Gefühle und einen nationalen Aufschwung brachten der siegreich beendete deutsch-französische Krieg und die Gründung des deutschen Reiches 1871.[54] Das neue "Kraft- und Wirbewußtsein"[55] machte sich auch in Speyer bemerkbar und trug dementsprechend zur weiteren Förderung des Kirchenbaus bei.[56]
Gümbel berichtet, daß der damalige preußische Kronprinz Friedrich während eines Besuchs im Jahr 1870, nach *"siegreicher Heimkehr"*, die *"eifrige Förderung des Werkes"* versprach.[57]
Selbst wenn in der Zeit von 1871-1876 die Summe der eingegangenen Spendengelder noch gering war, so waren es letztlich doch die Stifter aus dem gehobenen Bürgertum (nicht zu vergessen der deutsche Adel nebst dem Kaiserhaus, von dem später noch die Rede sein wird), die für den größten Teil der Finanzierung des Bauwerks sorgten.

---

51 Ders., S. 8; Böcher, 1987, S. 6.

52 Die Begeisterung für die Protestation, Streitbarkeit und Geltungsbewußtsein in Glaubensangelegenheiten kommen v.a. bei Gümbel, 1904, S. 8ff. u. S. 25f. deutlich zum Ausdruck. Siehe auch: Aufruf des Retscher-Vereines zu Speyer. Theuere Glaubensgenossen!, Speyer 1857 u. Aufruf an die evangelischen Glaubensgenossen. Speier 1882.

53 Zitat aus einem Artikel in der Tageszeitung "Die Rheinpfalz“ v. 14.11.1989. Georg Dehio bezeichnet die Josephskirche als "Monument des Katholizismus" (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz/Saarland, München 2. Aufl. 1984, S. 986). Vgl. auch Clemens Jöckle, Kreishauptstadt Speyer, Bauten aus bayrischer Vergangenheit, Speyer 1984 (Josephskirche: S. 130ff.).

54 Vgl. hierzu auch Stein, 1979, S. 181.

55 Heinz-Toni Wappenschmidt, Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des zweiten deutschen Kaiserreichs, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, hrsg. v. Ekkehard Mai. Mainz 1990, S. 335-345 (hier zit. S. 342).

56 Fenske, 1983 (in: Gesch. d. Stadt Speyer, Bd. 2.), S. 219f.

57 Gümbel, 1904, S. 12.

In Gümbels Verzeichnis der Stifternamen sind die häufig beigegebenen Berufsbezeichnungen wie "Fabrikant", "Brauereidirektor" oder auch Titel wie "Bürgermeister", "Konsistorialrat" usw., aufschlußreich im Hinblick auf die Finanzkraft der großbürgerlichen Stifter.[58]
Der Anspruch des erstarkenden bzw. erstarkten Bürgertums, sich nun auch in der Kunst zu repräsentieren[59], manifestiert sich in der Masse der Stiftungen zum Bauwerk an keiner Stelle so deutlich wie in den Glasfenstern, wo wir einer Überfülle von Stifterporträts begegnen:
Auf mindestens 20 Glasfenstern können Porträtdarstellungen von Stiftern (teilweise mit Familienangehörigen) oder von anderen Persönlichkeiten, die für den Kirchenbau maßgeblich waren, ausgemacht werden (siehe Abb. S. 129f.). In einem Fall hat sich sogar ein Künstler verewigt: Bildhauer Jakob Bradl (siehe Abb. S. 130), der Entwurfszeichner der beiden Querhaus-Rosen (siehe Kat. Nr. 32). Vom "Bürgerstolz" künden auch die Wappen der Städte (siehe z.B. Abb. S. 74).[60]

## 1.2 Baumotivation und Baugeschichte

Neben dem Gedanken eines Dankesdenkmals, das *"der mutigen Glaubenstat der Väter am 19. April 1529"* gewidmet sein sollte und worin *"die heilige Berechtigung des unternommenen Werkes"*[61] gesehen wurde, spielen der Wunsch nach Repräsentation und ein gewisses Prestigedenken auch auf kirchlicher Seite ein Rolle beim Bau der Gedächtniskirche.[62] *"Längst schon sind in Wittenberg und Worms die reformatorischen Ereignisse durch eherne Denkmale verherrlicht. In Speier allein zeugt noch kein Monument von jener welthistorischen That des*

---

58 Gümbel, 1904, S. 12-15ff. u. S. 55ff. (Verzeichnis der Stifternamen); es spendeten auch etliche deutsche evangelische Gemeinden.

59 Dellwing, 1979, S. 12. Zum wirtschaftlichen Aufschwung und zu der Vielzahl repräsentativer Neubauten in Speyer während der Wilhelminischen Zeit, siehe: Fenske, 1983, S. 254f. (s. auch S. 220ff.).

60 Gümbel erwähnt zwar in seiner Beschreibung der Glasfenster die Namen der Porträtierten, jedoch ist seine Aufzählung nicht vollständig (ders., 1904, S. 38, 39ff.).
*"Ein alter Küster, der jahrzehntelang staunende Besucher durch die Kirche führte, konnte ehedem anhand der frommen Darstellung noch die Genealogie ganzer Kaufmanns-, Konditoren- u. Weingutsbesitzergeschlechter verdeutlichen.(...)"*: Ludwig Wien, Der Kaiser prophezeite ihr ein teures Alter, in: Evangel. Kirchenbote. Speyer, 22. Apr. 1979. Quasimodogenti. Nr. 16, S.248, 249.

61 Gümbel, 1904, S. 5.

62 Vgl. hierzu: "Festbericht über die Weihe des Bauplatzes der Gedächtniskirche (...) und den ersten Spatenstich am 19. September 1890 (...) vom 1. Schriftführer des Vereins, Speyer 1890", S. 18f.; der Bau der Kirche wurde als eine *"Ehrenschuld"* angesehen (S. 31). Dellwing, 1979, S. 28 (Zusammenfassung).

*19. April 1529."*[63] *"Wir wollen und dürfen nicht zurückbleiben, der Protestation in Speyer ein gleich würdiges* (Denkmal wie in Worms, d. Verf.) *zu errichten, zu dem ebenso die Protestanten aller Länder und Konfessionen brüderlich zusammenhelfen sollen."*[64]
Die Forderung nach einem Reformationsdenkmal wollte man in Speyer durch den Bau eines Gotteshauses realisieren, dies sei *"die angemessenste monumentale Darstellung der glaubensmutigen That"*[65]; dort sollten nach dem Willen der Initiatoren *"der dankbaren Nachwelt"* jene *"frommen Vorkämpfer* (der Protestation; d. Verf.) *in kunstvollem Bildwerk vor Augen"* geführt und *"das lautere Evangelium"* [66] verkündet werden.

### 1.2.1 Zur Rolle des Speyerer Doms und der Dreifaltigkeitskirche im Kontext des sogn. "Kulturkampfes"

Als konkreter Anlaß zum Bau der Gedächtniskirche gilt unbestritten die prachtvolle Innenausmalung des Speyerer Domes durch Johann Schraudolph und Josef Schwarzmann in den Jahren 1846-1853, sowie die Ersetzung der barocken Fassade durch einen neuromanischen Westbau von Heinrich Hübsch.[67] Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß kurz vor der Neugestaltung des Speyerer Domes unter dem bayerischen Monarchen Ludwig I.[68], der Ausbau des Kölner Domes mit der Grundsteinlegung durch den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. begonnen worden war.[69]
Mit dem Projekt des Speyerer Domes verfolgte Ludwig I., wie man weiß, eindeutig kulturpolitische und volkserzieherische Ziele[70], zumal er durch seine großzügige Förderung auch beabsichtigte, die rebellische Pfalz nach ihrem 1816 erfolgten Anschluß wieder stärker an Bayern anzuschließen.[71]

---

63 "Aufruf an die evangelischen Glaubensgenossen. (...) Speier, im Mai 1882. (...)", ( = Einzelblatt Nr. 552 der Pfälz. Landesbibliothek Speyer); siehe auch Gümbel, 1904, S. 14.
64 Gümbel, 1904, S. 10.
65 Ebd., S. 14.
66 Wie Anm. 63.
67 Dellwing, 1979, S. 3 f.; ders., 1974/75, S. 117; Stein, 1979, S.180; Böcher, 1987, S. 6, 8.
68 Hierzu ausführlich: Jochen Zink, Ludwig I. und der Dom zu Speyer. München 1986.
69 Die Grundsteinlegung zur Vollendung des Kölner Domes erfolgte 1842. Vgl. auch Zink, 1986, S. 16.
70 Zink, 1986, S. 17 u. S. 157.f
71 Ebd., S. 17. Siehe auch: Fenske, 1983, S. 206f. (Gesch. d. Stadt Speyer, Bd. 2): Hauptgeldgeber waren König Ludwig I. und der österreichische Kaiser Franz Joseph (Die Pfalz gehörte von 1816-1918 zum Königreich Bayern; Speyer war damals Kreishauptstadt des Bayerischen Rheinkreises und entwickelte sich zu einer typischen Behördenstadt).

Während im Vorausgehenden beim Bau der Gedächtniskirche "anti-katholische" Beweggründe bzw. "Ressentiments" angeführt wurden, so sind umgekehrt "anti-evangelische" im Zusammenhang mit der Domneugestaltung durch Ludwig I. in Erwägung zu ziehen, nämlich die *"kulturpolitische Rivalität des katholischen Bayern mit dem protestantischen Preußen."*[72] Als verbindendes Element hingegen ist bei beiden Bauwerken der Denkmalsgedanke anzuführen: So wurden der Kölner und der Speyerer Dom als *"Nationaldenkmale"*[73] angesehen, die Gedächtniskirche der Protestation sollte ein *"Dankesdenkmal"*[74] werden. Neben den kulturpolitischen Zielen kann man als weitere Parallele bei Dom und Gedächtniskirche "erzieherische Absichten" im Sinne einer Volksbelehrung konstatieren:
Graf Wintzingerode-Bodenstein, der die Stiftung der beiden Fenster Nr. 2 und Nr. 13 organisierte, sagte bei der Eröffnungsansprache zur 6. Generalversammlung des Evangelischen Bundes (1893): *"Kaiser Wilhelm II. legt besonderen Wert darauf, daß wir Deutsche uns mit der Geschichte unseres eigenen Vaterlandes eingehender beschäftigen möchten, mit den geschichtlichen Vorgängen, auf denen das Verständnis der Gegenwart beruht."* In der weiteren Rede folgt das Lob auf das *"deutsche Reich unter protestantischem Scepter"* und beim Thema *"Kulturkampf"* spart der Graf nicht mit Seitenhieben auf den Papst und den Katholizismus.[75]
Es ist daher nicht verwunderlich, wenn die Speyerer Protestanten – den prachtvollen Dom (noch dazu in unmittelbarer Nähe) vor Augen – damals all ihren Ehrgeiz daran setzten, ihr eigenes Gotteshaus, die barocke Dreifaltigkeitskirche (1701-1717), zu renovieren.
Bereits 1856 wurde die Instandsetzung der alten Kirche vorgeschlagen.[76]
Ende des selben Jahres entstand die Projekt-Idee von einer *"neuen Kirche auf altehrwürdiger Stelle"*, an deren Bau *"als an einer gemein-*

---

72 Zink, 1986, S. 16

73 Ders., S.16 mit Anm. 30. Zum Kölner Dom siehe ferner: Arnold Wolf, Der Kölner Dom. In: Kunst des 19. Jhs. im Rheinland. Bd.1 Architektur I. Düsseldorf 1980, S. 55-73 (bes. S. 56 u. 59f.).

74 Diese Bezeichnung ist in der zeitgenössischen, lokalen Literatur vielfach zu lesen, z.B. bei Rabus/Gümbel, 1898, S.15 ; Festbericht über die Bauplatzweihe, Speyer 1890, S. 14; Gümbel, 1904, S. 8: *"... Dankesdenkmal ... , ein Denkmal über dem Taufstein des Protestantismus."*

75 Zit. S. 4 u. S. 6: "Eröffnungs-Ansprache bei der VI. Generalversammlung des Evangelischen Bundes in Speier, gehalten am 23. August 1893 von Graf Wintzingerode-Bodenstein". Leipzig 1893 (13 S.). Siehe hierzu auch im Kat. Nr. 2 u. Nr. 13 (Der Graf hat sich in Nr. 13 als "Hauptmann von Kapernaum" porträtieren lassen).

76 Gümbel, 1904, S. 8ff.; Dellwing, 1979, S. 3 mit Anm. 2.

*schaftlichen Angelegenheit sich zu beteiligen die Protestanten aller Länder gewiß bereit sein würden"*. Der *"Gedanke zündete"* und man entschied sich für einen Neubau der Kirche auf dem Gebiet des ehemaligen Retscher-Gebäudes hinter der Dreifaltigkeitskirche. Wie die damalige Bauvorstellung (d.h. also vor der Konkurrenzausschreibung von 1883) ausgesehen hat, verdeutlicht ein Holzmodell von 1871, das von J. Höfner nach einem Entwurf von Oberbaurat Siebert angefertigt wurde: Es zeigt bereits den für die Predigtkirche favorisierten gotischen Baustil.[77]
Die Konkurrenzsituation zum Dom und das Geltungsbedürfnis der Protestanten kommen im folgenden deutlich zum Ausdruck:

Die barocke Dreifaltigkeitskirche wird als ein *"Denkmal der Armuth"*[78] bezeichnet, *"... außen und innen wenig im Einklang mit gottesdienstlicher Würde und mit den Forderungen architektonischer Schönheit. Stolzer und prächtiger als je zuvor ragt aus dem Staub erhoben seitwärts die bischöfliche Kathedrale wie eine vielgefeierte und geschmückte Königin über der niederen Magd. Neidlos aber will die protestantische Gemeinde, die nicht weniger Glieder zählt als die katholische, auch fremder Hoheit sich freuen."*[79]
In dieser Äußerung klingt unter anderem auch die Ablehnung gegenüber dem "Barock" an, was für den damaligen Zeitgeschmack kennzeichnend war: Die barocke Dreifaltigkeitskirche galt den Initiatoren des Neubaus als "unmodern" und nicht mehr zeitgemäß. Die Ablehnung des Barocks entspricht auch den Empfehlungen des sog. "Eisenacher Regulativs" von 1861, das bei der Verwendung der Baustile – besonders für den evangelischen Kirchenbau – in erster Linie die Gotik vorsieht. Es ist davon auszugehen, daß bei den Planungen zur Gedächtniskirche die Richtlinien des Regulativs von Anfang an berücksichtigt worden sind. Beim späteren Konkurrenzausschreiben bezeichneten die Preisrichter einige der Bauentwürfe gar als *"wildeste Ausartungen des Barockstils"*.[80]

---

77 Zitate: Rabus/Gümbel, 1898, S. 6; Gümbel, 1904, S.44: Die Idee zu einem Neubau hatte Konsistorialrat Friedrich Börsch. Er gilt seitdem als *"erster Begründer des Werkes"* (siehe auch Kat. Nr. 11: Porträt v. Börsch; Fensterstiftung v. Fam. Börsch).
Das Holzmodell befindet sich nach seiner Restaurierung seit Februar 1988 in der Gedächtniskirche (s. hierzu Dellwing, 1979, S. 8 mit Abb. und Gümbel, 1904, S. 11).

78 Rabus, Die Retscherkirche ..., 1876, S. 3.

79 Ebd., S. 4; Dellwing, 1979, S. 4 mit Anm. 10.

80 Siehe: "Beurteilung der Concurrenz-Entwürfe zum Bau einer Kirche zur Gedächtnis an die Protestation zu Speyer", Speyer 1884, S. 5.
Zu den Bauentwürfen: Dellwing, 1979, S. 8 mit Anm. 20-24 u. S. 9.
Zum "Eisenacher Regulativ" siehe: Willy Weyres, Der evangelische Kirchenbau, in: Kunst des 19. Jhs. im Rheinland. Bd.1, Architektur I, Düsseldorf 1980, S. 269-337; hier S. 270.

### 1.2.2 Der weitere Fortgang der Planung bis zur Vollendung

Kurze Zeit nach der Entscheidung zum Neubau, wurde ein Bauverein der neu zu errichtenden "Retscher-Kirche"[81] gegründet, der mit Genehmigung des bayerischen Königs Maximilian II. im Februar 1857 sich zum ersten Mal mit einem Spendenaufruf an *"die Protestanten aller Länder ... und aller Confessionen"*[82] wandte, die zur Errichtung des Gotteshauses die Bausteine liefern sollten.
1882 erfolgte die Umbenennung des *"Retscher-Vereins"* in den *"Verein zur Erbauung der Gedächtniskirche der Protestation von 1529"*, denn man hatte inzwischen herausgefunden, daß die Reichstagsversammlung – und somit die Protestation – nicht im Retscher-Gebäude, sondern woanders stattgefunden hatte.[83]
Nunmehr war man also nicht mehr an die enge Baulage in der Altstadt gebunden. Auf der Suche nach einem geeigneten Bauplatz, wollte man, daß *"der Monumentalbau der Gedächtniskirche nicht in unmittelbarer Nähe des Monumentalbaues des Doms zu stehen komme."*[84]
Von vier angebotenen Bauplätzen wählte man zu Beginn des Jahres 1883 denjenigen am Bartholomäusplatz[85] aus, da hier eine *"von allen Seiten freiliegende"*[86] Errichtung der Kirche möglich war. Am 26. Juli 1883 wurde ein Konkurrenzausschreiben zum Bau der Gedächtniskirche erstellt.[87] Darin heißt es unter Punkt 2, die Kirche solle *"nicht im romanischen Stil entworfen sein"*[88], derselbe sei *"in Speyer durch den Dom bereits in so hervorragender Weise vertreten, daß ein anderes Bauwerk damit nicht in Concurrenz treten kann."*[89]

---

81 Vgl. Aufruf des Retscher-Vereines zu Speyer. Theuere Glaubensgenossen! (..), Speyer 1857. Zur Geschichte des Retschervereins: s. Gümbel, 1904, S. 9f.; Dellwing, 1979, S. 3 mit Anm. 3.

82 Vgl. Aufruf (...) von 1857 (wie Anm. 81).

83 Gümbel. 1904, S. 11f. u. S. 15ff.; Dellwing, 1979, S. 4 mit Anm.11. Die Bezeichnung "Retscher-Kirche" hat sich bis heute im Speyerer Volksmund bewahrt.

84 Gümbel, 1904, S. 15; Dellwing, 1979, S. 5 ff.

85 Gümbel, 1904, S.15. (Seit 1932 "Batholomäus-Weltz-Platz" genannt).

86 Ebd.

87 Gümbel, 1904, S.16. Die 16 Punkte des Bauprogramms, die im Konkurrenzausschreiben aufgeführt sind, zitiert Dellwing, 1979, S. 4f. (leider erfolgt ebd. in Anm. 12 u. 13 keine Quellenangabe zum Ausschreibungstext).

88 Zitiert bei Dellwing, 1979, S. 4.
Ebenso war eine *"zweithürmige Anlage ausgeschlossen"*: Deutsche Bauzeitung, 17. Jg. Nr. 104, 27. Dez. 1884, S. 624 (s. Artikel von Joh. Vollmer, "Die Konkurrenz zur Erbauung einer Gedächtniss-Kirche in Speyer", S. 623f.).

89 "Beurteilung der Concurrenz-Entwürfe (...)", 1884, S. 5.

Gümbel bezeichnet die Gedächtniskirche an anderer Stelle sogar als *"Protestationsdom".*[90] Auch hierin offenbart sich wieder die schon mehrfach angesprochene Konkurrenzsituation zum Dom: *"Ganz bewußt bezweckte man auch, zum Dom im Osten Speyers einen protestantischen Gegenpol im Westen zu schaffen und der romanischen Kathedrale einen (neo-) gotischen Kontrapunkt entgegenzustellen, den Turmhöhen des Domes von etwa 80 Metern einen münsterähnlichen Turmbau von fast 100 Metern entgegenzusetzen."* [91]

Aus der Konkurrenzausschreibung ging 1884 die Essener Architektengemeinschaft Julius Flügge und Carl Nordmann als Sieger hervor.[92] Unterdessen wurden weiterhin Spendengelder gesammelt, deren Eingang immer wieder vom Bauverein angekurbelt werden mußte.[93] Obwohl 1890 das nötige Baukapital noch nicht beisammen war, entschloß man sich zum Baubeginn, zumal Kaiser Wilhelm II. versprochen hatte, für die Vollendung des Werkes zu sorgen.[94]
Am 19. September 1890 konnte der Bauplatz mit dem ersten Spatenstich eingeweiht werden.[95]

Ein Jahr später begannen die Fundamentierungsarbeiten und am 24. August 1893 wurde der Grundstein gelegt.[96]

Der Rohbau der Kirche und des Turmes bis in Dachfirsthöhe war um 1900 abgeschlossen.[97]

Die zu diesem Zeitpunkt noch vorhandenen Geldmittel hätten zwar gereicht, den Turm provisorisch abzudecken und das Kircheninnere für eine vorläufige Benutzung fertigzustellen, aber *"kein Torso, sondern ein*

---

90 Gümbel, 1904, S. 51; Dellwing, 1979, S. 8 mit Anm. 18.

91 Stein, 1979, S. 181.

92 Gümbel, 1904, S. 16. Die beiden Architekten trennten sich 1894. Ab diesem Zeitpunkt übernahm Carl Nordmann die Bauleitung; die örtliche Bauaufsicht hatte Regierungsbaumeister Eugen Nill (s. Gümbel, 1904, S. 22).
Die Planung ist im wesentlichen aber auf Julius Flügge zurückzuführen, der seine Ausbildung bei Georg Gottlieb Ungewitter erhalten hatte (s. Dellwing, 1979, S. 12).

93 Gümbel, 1904, S. 16ff.

94 Ebd., S. 17f.; Dellwing, 1979, S. 12 mit Anm. 38.

95 Gümbel, 1904, S. 18ff. Vgl. "Festbericht .... Weihe ... Bauplatz (...)", 1890.

96 Über den feierlichen Vorgang der Grundsteinlegung berichtet ausführlich Gümbel; auch über die Fundamentarbeiten (Gümbel, 1904, S. 22ff. u. S. 32).

97 Gümbel, 1904, S. 28f.
Dellwing, 1979, S. 9, Abb.: Bauzustand der Kirche um 1900.

*vollendetes Kunstwerk sollte das ökumenisch-evangelische Dankesdenkmal sein."*[98] So beschloß man, die Innenausstattung erst nach dem Ausbau des Turmes mit Glockengeschoß und Helm in Angriff zu nehmen.

Gümbel berichtet von dem *"heiligen Wetteifer"*[99] der daraufhin einsetzte, um die noch fehlende Summe zusammenzubringen. Schließlich wollte man auch nicht den *"Spott der anti-evangelischen Richtungen"*[100], daß nämlich *"die evangelische Kirche nichts Gemeinsames leisten"*[101] könne, auf sich ziehen. Mit der Durchführung einer Hauskollekte[102], die vom Kgl. Preußischen Staatsministerium des Inneren genehmigt wurde – und auch durch die großzügige Unterstützung des preußischen Königshauses generell – konnte 1903 der Turm vollendet und die Ausstattung im Inneren begonnen werden.[103]

Ein wichtiger Faktor für die Vollendung der Innenaustattung gemäß den Vorstellungen und Wünschen des Bauausschusses, war die Förderung durch das preußische Kaiserhaus: Gerade in der Abschlußphase des Bauwerks war dies natürlich sehr willkommen, ließ sich doch damit zur Ankurbelung weiterer Spendengelder trefflich werben, wie die diversen zeitgenössischen Denkschriften und Aufrufe belegen. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, daß man auf die Stiftung der 5 Chorfenster Kaiser Wilhelms II. und Kaiserin Auguste Viktorias, mit ganz besonderem Stolz blickte. Der sogenannte *"Kaiserchor"* wurde als *"Abschluß"* und wörtlich als eine *"Perle des Baues ...*, *eine Stätte, welche ohne Worte zu tiefster Andacht stimmt"*[104] bezeichnet.

---

98 Gümbel, 1904, S. 29.
Dellwing, 1979, S. 28: Die einheitliche künstlerische Durchgestaltung bis ins kleinste Detail ist Ausdruck für das "Gesamtkunstwerk Gedächtniskirche".

99 Gümbel, 1904, S. 29.

100 Zitiert aus einem handschriftlichen Entwurf eines Bittgesuchs um die Erlaubnis zur Durchführung einer "Schneeballenkollekte" von Gümbel an die Kaiserin (Auguste Viktoria), undatiert: ZA Nr. 168 / S. 188; vgl. hierzu Gümbel, 1904, S. 17 (die "Schneeballenkollekte" wurde 1888 begonnen).

101 Handschriftlicher Entwurf Gümbels mit der Überschrift "Teuere Glaubensgenossen!": ZA Nr. 168 / S. 206.

102 Gümbel, 1904, S. 29f.

103 Gümbel, 1904, S.29/30; Dellwing, 1974/75, S. 12.

104 Rabus/Gümbel, 1898, S. 13 u. S. 14 (Zit.). Gümbel ,1904, S. 28 u. S. 46. Dellwing, 1979, S.119 mit Anm. 25. Ders. ,1979, S. 3 u. S. 8 mit Anm. 16 u. 17, S. 12. Kaiser Wilhelm II. galt als herausragender Förderer der Glasmalereikunst, der für die meisten Fensterstiftungen in seinem Land aufgekommen war; siehe Artikel von Josef Ludwig Fischer: Die Stiftung des deutschen Kaisers für die Marienkirche zu Lübeck, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei III, 1914, S. 79f. Vgl. auch Looft-Gaude, 1987, S. 69f.

Das Lutherstandbild in der Gedächtnishalle wurde ebenfalls im Jahr 1903 aufgestellt.[105]

Am 31. August 1904 erfolgte schließlich nach elfjähriger Bauzeit die Weihe der Kirche. Sie war zu diesem Zeitpunkt – bis auf die Errichtung des Altaraufbaus (1908) und die Aufstellung der sechs Fürstenstandbilder in der Gedächtnishalle (1914) – komplett fertiggestellt.

Ein ursprünglich vorgesehenes Fresko bzw. Glasmosaikgemälde in der Gedächtnishalle geriet aus finanziellen Gründen nicht über das Planungsstadium hinaus. Ein Entwurf von Otto Gußmann aus Dresden zu dem Glasmosaikgemälde, das an der Stelle der drei bis heute leer gebliebenen Wandfelder gegenüber den Fenstern Nr. 16, Nr. 17 u. Nr. 18 angebracht werden sollte, zeigte die Übergabe der Protestationsschrift an König Ferdinand.[106]

---

105 Gümbel, 1904, S. 36f.; Dellwing, 1979, S. 16f.

106 Gümbel, 1904, S. 36; Dellwing, 1979 ,S. 16 mit Anm. 42.
Zur weiteren Baubeschreibung s. insbes. Gümbel, 1904, S. 31ff. ("Geschichte der Ausführung des Werkes") und Dellwing, 1979, S. 12ff.
(Von Otto Gußmann sind 2 Briefe überliefert: ZA Nr. 169 /S. 17-20: 20. Apr. 1900 u. S. 21-23: 2. Juli 1900).
Laut Liste der *"Rechnungs-Abschlüsse"* bei Gümbel, 1904, S. 61f., betrugen die Baukosten *"... inkl. Bauplatz ... bis 1. Juli 1904 zusammen M. 2 127.660.40".*
*"Querelen mancherlei Art"* blieben bei der langen Planungs- und Baugeschichte der Gedächtniskirche nicht aus (Stein, 1979, S. 183f.). Im Zusammenhang mit der Förderung des Baues durch Kaiser Wilhelm II. gab es auch *"gehässige, feindselige Äußerungen"*: Richard Raubenheimer, Fünfzig Jahre Gedächtniskirche, Unsere Gemeinde, Gemeindeblatt für die protestantische Kirchengemeinde Speyer, Speyer, Nr. 11, 1954, S. 75-77 (hier S. 76; siehe auch Kap. 2.6 mit Anm. 220).
Dellwing, 1974/75, S. 119 mit Anm. 25.

# 2. Das Glasfenster-Projekt

## 2.1 Zur Planungsgeschichte der Glasfenster

Bereits mit dem Beginn der Planung der Gedächtniskirche zeichnet sich deutlich ab, daß das zu errichtende Bauwerk mit bildlichen Darstellungen – den Initiatoren schwebte ein *"kunstvolles Bildwerk"* vor Augen –, die im Zusammenhang mit der Reformation und dem Protestantismus historische und biblische Szenen zeigen, ausgeschmückt werden sollte.[107]
Dies ist in der Bauausschreibung von 1883 auch ausdrücklich festgehalten: *"daß ... Raum für künstlerische Darstellungen beschafft werde, welche Bezug haben auf den Reichstag zu Speyer und die Protestation."*[108]
Die Impulse, die von den prachtvollen Bilderzyklen der Domausmalung ausgingen, wurden bereits angesprochen (s. Kap. 1.2.1). Daß die protestantische Gemeinde in dieser Hinsicht etwas ähnlich "Großartiges" erschaffen wollte, steht außer Zweifel.
Ob und inwieweit die Domfresken für die Gestaltung der Glasfenster der Gedächtniskirche eine Vorbildfunktion hatten bzw. diese beeinflußten, wäre interessant zu untersuchen. An dieser Stelle sei auf zwei "Berührungspunkte" hingewiesen: Es ist die Figur des Stephanus in Fenster Nr. 14, und bei dem Entwurfszeichner für Nr. 24, J.C. Koch, handelt es sich um einen Künstler, der unter Schraudolph an der Domausmalung beteiligt war.[109]

Fakt ist jedenfalls, daß für die Gedächtniskirche von Anfang an der reichhaltige Figurenschmuck geplant gewesen war. Das gilt zweifelsfrei auch für die Glasfenster.[110]

---

107 Siehe hierzu "Die Retscherkirche zu Speier.(...) Denkschrift (...)", 1876 und "Aufruf an die evangelischen Glaubensgenossen (...)", 1882. Gümbel, 1904, S. 14.

108 ( = Punkt 5 der Bauauschreibung: zit. bei Dellwing 1979, S. 5).

109 Siehe hierzu S. 149, Abb. 3 ("Stephanus") u. vgl. hierzu Nr. 14 u. 24 im Katalog; zu J.C. Koch siehe auch Anm. 134 im Text.
Zu dem reichhaltigen ikonographischen Programm der Domausmalung s. Zink, 1986, S. 24.

110 Dies meint auch Dellwing, 1979, S. 20. Auf dem ältesten Entwurf der Architekten sind die Fenster – mit Ausnahme einer Christusfigur im Chorscheitelfenster – mit einer Ornamentverglasung versehen. Da auch spätere Entwürfe (z.B. 2 Ansichten "Gedächtniskirche für Speyer" = Einzelblatt 199 in der Pfälz. Landesbibliothek Speyer, um 1905) diese "einfachere" Fenstergestaltung zeigen, dürfte es sich lediglich um eine Vereinfachung des zeichnerischen Aufwands handeln.

Nach der Beendigung des Konkurrenzverfahrens 1884 und mit dem Beginn der Entwurfszeichnungen durch die Architekten Flügge und Nordmann, dürfte dann das Projekt der Glasfenstergestaltung immer konkretere Formen angenommen haben.
Etwa 10 Jahre später, zum Zeitpunkt der Grundsteinlegung, stand das Programm der Fenster in den Hauptzügen fest, denn in den Jahren 1893/94 begann auch die definitive Suche nach Stiftern.[111]
Eine gesicherte Finanzierung des Bauwerks war dem Bauausschuß zunächst vorrangig, was angesichts der damals noch insgesamt aufzubringenden Spendensumme auch verständlich war.[112] Man suchte zunächst nach Stiftern, bevor man offiziell eine Konkurrenz ausschrieb bzw. Künstler beauftragte – eine Vorgehensweise, die anfänglich auf ein Zögern bei einigen Stiftern stieß, denn sie wollten ihr Geld erst dann zur Verfügung stellen, wenn der Bau weiter fortgeschritten sei, d.h. erst zum Zeitpunkt, zu dem die Fenster tatsächlich eingesetzt werden konnten.[113]
Der erste Künstler, der konkret einen Auftrag bekam, war 1894 – Dank einer Stiftung Kaiser Wilhelms II. und auf dessen ausdrücklichen Wunsch – Carl de Bouché in München.[114] 1897 versprach de Bouché, der bereits viele Aufträge für den deutschen Kaiser und für das bayerische Königshaus ausgeführt hatte, flüchtige Skizzen sämtlicher Figuren der 5 Chorfenster, die er gestalten sollte, anzufertigen.[115]

---

111 ZA Nr. 168 / S. 127-129: 4. Jan. 1893 (Zusicherung des Stifters Landrat v. Jagow für ein Fenster 3.000,-- Mark bereitzustellen); ZA Nr. 168 / S. 112: 20. Aug. 1893 (Stiftung des Herzogs v. Sachsen-Meiningen von 1.500,-- Mark für ein kleines Fenster, die *"Grablegung des Herrn"*, im Schreiben als *"Beilage Nr. 5"* bezeichnet); ZA Nr. 168 / S. 6-9: 26. November 1893 und S. 2-4: 2. Dezember 1894 (Graf v. Wintzingerode-Bodenstein zur Stiftung von 1.500,-- Mark, gesammelt bei verschiedenen Adelsfamilien, für ein mit den Wappen dieser Familien ausgestattetes Fenster). Wie aus den Schriftquellen ersichtlich wird, standen die Preise, die später auch größtenteils beibehalten wurden, bereits 1893 fest: ein kleines Fenster sollte 1.500--Mark, ein großes 3.000,-- Mark kosten.

112 Gümbel, 1904, S. 27ff.

113 ZA Nr. 168 / S. 127-129: 4. Jan. 1893; ZA Nr. 168 / S. 112: 20. August 1893.

114 ZA Nr. 168 /S. 192-194: 23. März 1894 (Bewilligung von 10.000,-- Mark für 3 Chorfenster). Siehe auch Gümbel, 1904, S. 28 u. S. 46.

115 Carl de Bouché (1845-1920) war Schüler der Münchner Kunstakademie (1863-68); er begann als Genre- u. Landschaftsmaler und wandte sich dann der Glasmalerei zu. 1873 gründete er eine eigene Glasmalereianstalt in München.
(Zu Carl de Bouché: Anwander-Heisse, 1992, S.34-36; Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 13, München, Leipzig 1996; Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 4, Leipzig 1910, S. 427).
Damals hatte de Bouché anstelle des Johannes, Petrus vorgesehen: ZA Nr. 170 / S. 3-5. Der Vertrag für die 5 Fenster erfolgte am 2. Juni 1899; der Preis war 18.000,-- Mark: ZA Nr. 170 / S.108, 109. Bei der Bezahlung gab es Unstimmigkeiten: ZA Nr. 170 / S. 235, 236; S. 237-240; S.241, 242. (Vgl. im Katalog Fenster Nr. 25, 26, 27, 28, 29).

Als zu einem späteren Zeitpunkt die Stifter für 10 weitere Fenster feststanden[116], wurde im August 1898 mit einem Schreiben an verschiedene Glasmalereiwerkstätten offiziell ein Konkurrenzverfahren zu den Glasfenstern eingeleitet. In dem Schreiben wurden die Glasmaler unter anderem auch gefragt, *"... ob sie bereit sind, kostenfrei Aquarell-Entwürfe im 1/10 Maßstab zu liefern, wobei der Ausschuß freie Hand hat nach Prüfung der Skizzen, eine def. Bestellung bei Ihnen zu machen, einzelne oder alle Fenster Ihnen zu übertragen."* [117]
Die Verträge zu diesen Fenstern wurden im ersten Halbjahr 1899 vergeben. Zwischenzeitlich waren 12 weitere Fenster, von denen Entwürfe gefertigt werden sollten, hinzugekommen.[118] Die Verträge hierzu folgten in den Jahren 1900-1901.

Außerhalb der Konkurrenz liefen, neben den fünf Chorfenstern, die drei Fenster der Gedächtnishalle[119] und die vier Städtefenster[120] im Querhaus.

---

116 Es handelte sich um 6 große und 4 kleine unter vier großen befindliche Fenster: die Fenster seitlich des Chors (Nr. 24 u. 30), die Fenster im Querschiff (Nr. 21 u. 23, 31 u. 33, 4 u. 7, 8 u. 11): ZA Nr. 169 / S. 1: 29. August 1898.

117 ZA Nr. 169 / S. 1: 29. Aug. 1898. Schon vor diesem offiziellen Anschreiben hatten sich die Glasmaler Gustav van Treeck (sprach 1896 persönlich bei Gümbel vor; ZA Nr. 170 / S. 7: 14. April 1897) und Paul Gerhard Heinersdorff (ZA Nr. 170 / S. 9-12: 3. Januar 1898) für die Ausführung von Glasmalereien beworben. (Heinersdorff lieferte allerdings keine Fenster; vgl. Katalog Nr. 11, 31, 33).

118 ZA Nr. 169 / S. 10-12: ohne Datum (wohl Anf. 1899). Es waren dies die Fenster des Langhauses: die kleinen Fenster Nr. 1, 2, 3, 12, 13, 14 und die großen Nr. 18,19, 20, 34, 35, 36.

119 Fenster Nr. 15, 16, 17. Die Auftragsvergabe an die Mayersche Kgl. Hofkunstanstalt in München erfolgte am 17. Juli 1900 (ZA Nr. 170 / S. 191). Zuvor war man überein gekommen, die Fenster in der Gedächtnishalle *"ohne weitere Concurrenz heranzuziehen"* anfertigen zu lassen. Für das Mittelfenster (Nr. 16) veranschlagte Mayer 6.000,-- Mark, für die beiden seitlichen Fenster (Nr. 15, 17) je 3.500,-- Mark, womit der Bauausschuß sich einverstanden erklärte (ZA Nr. 170 / S. 188-190: 13.7.1900). Die Mayersche Hofkunstanstalt richtete 1868 in ihrer Firma eine eigene Glasmalereiabteilung ein. Die Firma ist noch heute im Besitz der Familie (Anwander-Heisse, 1992, S. 22-24).

120 Fenster Nr. 5, 6, 9, 10 (vgl. auch Katalog). Im Schriftwechsel finden sich nur wenige Angaben zu diesen Fenstern, es sind auch keine Verträge erhalten. Zu allen vier Fenstern sind die Entwürfe vorhanden, die um 1899/1900 angefertigt worden sein dürften. Das Einsetzen erfolgte zwischen 1900 und 1901, denn im September 1901 wurden einige Scheiben (bei Nr. 9 u. 10) herausgenommen und geändert. Geliefert hat die Fenster Gustav van Treeck, München. Gustav van Treeck (1854-1930) studierte von 1867-72 an der Kunstschule in Nürnberg. Seit 1873 war er in München ansässig, wo er bei Zettler als Figurenmaler tätig war (hierzu s.u. Anm. 136) bevor er 1887 eine eigene Glasmalereifirma gründete. Diese besteht heute noch und ist in Familienbesitz.
(Thieme-Becker, Künstlerlexikon. Bd. 33, Leipzig 1939, S. 368; Anwander-Heisse, 1992, S. 36f., S. 76).

Zugunsten einer größeren stilistischen und künstlerischen Einheit[121] – wohl aufgrund des thematischen Zusammenhangs und des hervorgehobenen Standortes – hatte man sich entschlossen, diese Fenster jeweils nur einer Glasmalereiwerkstatt zu übertragen.
Ganz zuletzt wurden die beiden großen Rosen in den Querhausfassaden vergeben (1903/04); ihre Finanzierung war lange Zeit problematisch gewesen.[122]
Gesonderte Verhandlungen gab es zu den einfacher gehaltenen Ornamentfenstern der Treppentürme sowie kleineren Ornamentscheiben in Türfüllungen etc. (hier war offensichtlich das preiswerteste Angebot ausschlaggebend).[123]
Wie aus den Verträgen hervorgeht, sollten viele Fenster bereits im Dezember 1899 bzw. ab Juni 1900 eingesetzt werden.[124] Verzögerungen am Bau verhinderten dies, so daß mit dem Einsetzen erst ab 1901 begonnen werden konnte.[125]
Über Winter und in den Fällen, wo nicht rechtzeitig geliefert werden konnte oder wo wegen Reparatur- bzw. Änderungsarbeiten Fenster wieder herausgenommen werden mußten[126], wurde dann oft eine provisorische Verglasung notwendig.[127]

---

121 Die stilistische und künstlerische *"Einheitlichkeit"* ist im übrigen bei allen Fenstern sehr groß (was noch näher zu untersuchen sein wird). Vgl. Dellwing, 1979, S. 24.

122 Das geht aus dem Schriftwechsel hervor (z.B.: ZA Nr. 170 / S. 243-246; S. 249, 250; S. 283-286) Für das sog. *"Märtyrer-Fenster"* (Nr. 22) wurde der Vertrag am 5. Januar 1903 geschlossen, für das sog. *"Missions-Fenster"* (Nr. 32) erfolgte die Beauftragung zwischen dem 8. August 1903 und dem 8. Januar 1904. Das Einsetzen war für den 23. Juli 1904 schriftlich zugesichert (ZA Nr. 170 / S. 315-317). Ausgeführt wurden die beiden Rosetten von Ostermann & Hartwein, München. Die Firma war 1882 von Anton Ostermann (geb. 26.3.1851) gegründet worden. (Anwander-Heisse. 1992, S. 36).

123 Hierzu fanden sich keine Angaben im Schriftwechsel. Es ist lediglich eine Entwurfszeichnung (3 Ornamentfenster und 2 Tympanons) van Treecks erhalten (siehe Beschreibung im Katalog). Die Fenster in den vorderen Treppentürmen stammen von G. van Treeck, die in den hinteren von H. Beiler, Heidelberg. Die beiden Tympanons über den Eingangstüren der Querschiffe fertigte van Treeck (hierzu: ZA Nr. 170 / S. 276: Erhalt d. Rechnungsbetrags quittiert von G. van Treeck am 16.7.1901), ebenso die 2 Tympanons über dem Hauptportal. (Gümbel, 1904, S. 44 u. S. 50).

124 Siehe z.B. die Verträge zu Fenster Nr. 21, 23, 24, 25-29, 30.

125 1898 hatte man geglaubt, die Kirche schon im Jahr 1900 zum Gebrauch einweihen zu können; s. Rabus/Gümbel, ("Denkschrift") 1898, S. 10f.

126 Folgende Fenster waren hiervon betroffen: Nr. 8, 9, 10, 24, 26, 35.

127 Dieser Punkt wurde auch vertraglich festgelegt; so heißt es beispielsweise im Vertrag zu den Fenstern Nr. 1, 3, 12, 14 (ZA Nr. 170 / S. 106, 107: 19. Oktober 1901): *"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."*

Kurz vor der Einweihung im August 1904, wurde mit der rechten, südwestlichen Querhausrose das letzte Fenster eingesetzt.[128]

## 2.2 Die Glasmalereifirmen, Entwurfs- und Kartonzeichner

An der Herstellung der Glasfenster waren insgesamt neun verschiedene Glasmalereianstalten beteiligt, wovon eine jede sich bereits Rang und Namen erworben hatte:[129]

1. "Kgl. Hofglasmalerei Carl de Bouché" in München,
2. "Mayer'sche Kgl. Hofkunstanstalt für Glasmalerei" in München,
3. "Glasmalerei Gustav van Treeck" in München,
4. "Kunstanstalt für Glasmalerei Ostermann & Hartwein" in München,
5. "Kgl. Sächs. Hofglasmalerei C.L. Türcke" in Zittau,
6. "Kunstwerkstätten für Glasmalerei Richard Schlein" in Zittau,
7. "Institut für Glasmalerei H. Hildebrandt" in Berlin,
8. "Kunstanstalt für Glasmalerei Ferdinand Müller" in Quedlinburg,
9. "Glasmalereianstalt H. Beiler" in Heidelberg.[130]

Wie aus dieser Auflistung ersichtlich, kamen vier der neun Glasmalereiateliers aus München, einem der damals führenden Zentren der Glasmalerei in Deutschland. Vielleicht ist diese schwerpunktmäßige Verteilung auch darauf zurückzuführen, daß die Pfalz von 1816-1918 zu Bayern gehörte.

---

128 Eigentlich hatte man die Kirche schon einige Wochen früher einweihen wollen; offenbar hatte es Verzögerungen gegeben, u.a. auch aufgrund der problematischen Terminierung der letzten Rose (s. ZA Nr. 170 / S. 318-320: 22.4.1904; S. 315-317: 9.6.1904).

129 Dellwing, 1979, S. 24 mit Anm. 44 (Glasmaler Paul Gerhard Heinersdorff ist unter den beteiligten Ateliers aufgeführt; an seine Stelle trat jedoch – wie bereits erwähnt – der Glasmaler H. Hildebrandt, Berlin; siehe Anm. 42).
Beines, 1979, führt im Katalog (S. 166 ff.) insgesamt 165 Glasmalereianstalten auf, die in Deutschland während des 19. und zu Beginn des 20. Jhs. tätig waren. (Nicht erwähnt sind die Glasmaler Türcke und Schlein, Zittau; ebenso fehlen die Glasmalereien der Gedächtniskirche in Speyer; vgl. Anm. 19).

130 Die in Anführungszeichen gesetzten Titel entsprechen den zeitgenössischen Firmenbezeichnungen; das Hinzufügen des Begriffs "Kunst" spricht dafür, daß man gerade diesen Aspekt neben dem handwerkstechnischen bzw. kunstgewerblichen deutlich hervorheben wollte.
Siehe hierzu und auch für das Nachfolgende: "Verzeichnis der Fenster nach Glasmalereianstalten", S. 3 im Katalog.

Jedenfalls dürfte die Stiftung des protestantischen Kaisers Wilhelm II. mit der ausdrücklich bestimmten Auftragsvergabe an Carl de Bouché in München weitere dort ansässige Glasmalereifirmen mit auf den Plan gerufen haben. Noch vor dem offiziellen Konkurrenzausschreiben (29.8.1898) empfahlen sich Gustav van Treeck (1896) und die Mayersche Kunstanstalt (1897).
Einer der ersten, die auf das Konkurrenzausschreiben reagierten, war Glasmaler Türcke, Zittau, im September 1898: Er wollte sogar seine Fensterskizzen dem Stil de Bouchés anpassen (!).
Sein örtlicher Konkurrent und ehemaliger Kompagnon, Richard Schlein, war noch schneller: Er nahm schon am 30.8.1898 Kontakt mit dem Bauausschuß auf. Allerdings wurde er in einem Fall durch den Stifter beauftragt (Fenster Nr. 19).
Offenbar war manchmal auch die örtliche Nähe zum Stifter ausschlaggebend für die Beauftragung, wie zum Beispiel bei Glasmaler Ferdinand Müller, Quedlinburg, der vom Stifter Graf Wintzingerode-Bodenstein "auserwählt" war. Hier fungierte der Stifter nicht nur als Organisator der Sammlung für die Wappenfenster der "Adligen vom Eichsfeld" (Fenster Nr. 2 u. Nr. 13) sondern auch als Vermittler zwischen der Kunstanstalt Müller und dem Kirchenbauausschuß.
Glasmaler Heinrich Hildebrandt, Berlin, der die an Paul Gerhard Heinersdorff ebd. vertraglich vergebenen Fenster übernahm, könnte vielleicht von diesem empfohlen worden sein. Heinersdorff schrieb übrigens in seiner Mitbewerbung einige aussagekräftige Sätze, die vor allem die Situation der Glasmalerei Deutschlands am Ende des 19 Jhs. beleuchten:
*"Der ergebenst Unterzeichnete weiß es wohl, daß nur das Beste in der Kunst der Glasmalerei die Fenster ihrer Kirche zieren darf, aber er glaubt völlig Ebenbürtiges wie die Münchener (Kathol.-) Institute zu leisten."* (ZA Nr. 170 / S. 11: 3.1.1898).
Für den Kirchenbauauschuß spielte die Konfession der beauftragten Glasmaler und Künstler allerdings keine Rolle, wichtig war allein die künstlerische und handwerkstechnische Qualität (vgl. hierzu Kap. 3.1.5 "Bemerkungen zur Konfession" u. Kap. 4 "Grundlagen"). Handelte es sich um eine weniger bekannte Glasmalereifirma, so behielt man sich eine gutachterliche Prüfung vor oder ließ sich Proben des "Könnens" bzw. Empfehlungsschreiben vorlegen (siehe hierzu Kap. 4.2 "Die Verträge").
Aus einem Schreiben der Münchner Firma Mayer ist zu erfahren, daß für zwei Fenster im Langhaus der Stifter, Theodor Happel, die Kartons in Stuttgart von einem mit ihm befreundeten Künstler anfertigen lassen

wollte (ZA Nr. 170 / S. 85f.: 9.9.1899): Es handelt sich hierbei um Fenster Nr. 34 und den Künstler Rudolf Yelin, der die Entwürfe sowie die Kartons zeichnete. Die Glasmalereifirma Beiler in Heidelberg, die mit Yelin auch bei Fenster Nr. 36 zusammenarbeitete, dürfte vom Stifter oder vom Kirchenbauausschuß ausgesucht worden sein.

Insgesamt ist jedoch festzustellen, daß die Münchner Firmen – gewissermaßen als "Qualitätsgaranten" – bei der Auftragsvergabe durch den Kirchenbauausschuß eindeutig favorisiert wurden. Sie ernteten auch für ihre Produkte von Letzterem nicht so viel Kritik wie die anderen Glasmalereianstalten, etwa wie Türcke oder Hildebrandt.
Zahlenmäßig den größten Auftrag bekam Gustav van Treeck, München (8 Fenster; zusätzlich 8 Ornamentfenster in Treppentürmen u. 3 Tympanonfenster über Eingängen), gefolgt von Türcke, Zittau (6 F.), Carl de Bouché (5 F.) und Mayer (5 F.), beide München.

Bei einigen Glasfenstern waren die Glasmalereiateliers lediglich für die Ausführung zuständig. Die Entwürfe – und auch teilweise die Kartons – lieferten andere Künstler wie beispielsweise Anton Dietrich, Leipzig[131], Rudolf Yelin, Stuttgart[132] und Jakob Bradl, München.[133]

In zwei Fällen waren die Vorlagen vom Kirchenbauausschuß ausdrücklich bestimmt:

---

131 Anton Dietrich (1833-1904) fertigte den Entwurf und Karton zu Fenster Nr. 19 (s. hierzu Briefe von ihm: ZA Nr. 168 / S. 50f., 52f., 47-49: März-Aug. 1900). Dietrich schloß seine Studien bei Julius Schnorr von Carolsfeld in Dresden ab. 1859/60 hielt er sich in Düsseldorf auf. Er war Historienmaler und stellte u.a. auch Kartons zu Glasmalereien her. Später übernahm er eine Professur an der Kunstakademie in Leipzig (Thieme-Becker, Künstlerlexikon. Bd. 9, Leipzig 1913, S. 258).

132 Entwürfe u. Kartons zu Nr. 20, 34 ,36. Rudolf Yelin (geb. 1864 in Reutlingen) war Maler und Glasmaler. Er war Schüler der Akademien München und Stuttgart und ebd. tätig. Bei den drei Fenstern der Gedächtniskirche arbeitete er zusammen mit Glasmaler Beiler, Heidelberg. (Thieme-Becker, Künstlerlexikon. Bd. 36, Leipzig 1947, S. 352).

133 Entwürfe u. Kartons zu den beiden Rosen Nr. 22 u. 32. Jakob Bradl (1864-1919) war Bildhauer, Maler, Glasmalereientwurfszeichner u. Dialektdichter. Er studierte bei seinem Vater (Bildhauer) u. an der Münchner Akademie. Während seiner Zusammenarbeit mit Ostermann u. Hartwein für die Gedächtniskirche war er mit Arbeiten für den "Wittelsbacher Brunnen" in Passau beschäftigt, wie aus den Briefen zu erfahren ist. In der *"Missions-Rose*" Nr. 32 hat sich Bradl selbst porträtiert. Bradl war ein *"echt bayerisches Original"* mit Sinn für Humor, was nicht selten in die Entwürfe hier mit einfloß (siehe Beschreibung im Katalog zu Nr. 22 u. 32). Vgl. Bradls *"Steckbrief"* (wie er ihn selbst bezeichnete), in: Joseph Ludwig Fischer, Vierzig Jahre Glasmalkunst. Festschrift der Kgl. Bayerischen Hofglasmalerei F.X. Zettler zum Gedächtnis ihres vierzigjährigen Bestehens. München 1910). (Thieme-Becker, Künstlerlexikon. Bd. 4, Leipzig 1910, S. 506; Anwander-Heisse, 1992, S. VI f, Kat. d. Künstler, u. S. 74; Saur, Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 13, München u. Leipzig 1996).

Das Tauffenster (*"Jesus segnet die Kinder"*, Nr. 24) sollte nach einem Gemälde von Johann Carl Koch[134] und das Osterfenster (*"Engel und Frauen am leeren Grab"*, Nr. 23) nach einem Altarbild von Axel Ender[135] ausgeführt sein.
Wie aus der Korrespondenz hervorgeht, gab es spezielle "Historien-, Figuren- und Architekturmaler", die – sofern sie nicht bei der jeweiligen Firma angestellt waren – gesondert von dieser beauftragt wurden;[136] dies entsprach der damals gängigen Praxis.[137]
Aber diese *"Verteilung der einzelnen Herstellungsschritte an zu viele verschiedene Hände"*, rief nicht selten scharfe Kritik und den Vorwurf einer *"Serien- und Massenproduktion"* hervor, insbesondere bei den Glasmalern, die die gesamte Produktion (Entwurf, Karton, Ausführung)

---

134 Das Fenster war im Ausschreibungsprogramm vom 29.8.1898 (ZA Nr. 169 / S. 1) unter Pkt. 1, *" (...) nach Gemälde von Prof. Koch"*, aufgenommen. Johann Carl Koch (1806-1900) aus Hamburg hatte an der Münchner Akademie (bei Cornelius, Hess, Schlotthauer u. J. Schnorr v. Carolsfeld) studiert. 1845 wurde er dort Zeichenlehrer an der Gewerbeschule. 1849 holte ihn Schraudolph als Mitarbeiter zur Domausmalung nach Speyer. Er war dann Zeichenlehrer am hiesigen Realgymnasium und blieb hier bis zu seinem Tod. (Zink, 1986, S. 25). Siehe Abb. S. 96.

135 Im Ausschreibungsprogramm (s.o. Anm. 134) unter Pkt. 4, *"Ankündigung der Auferstehung des Herrn durch den Engel nach Altarbild von Axel Ender (Kirche zu Molde)"* festgelegt. Axel Ender (1853-1920), Norwegen, war Maler u. Bildhauer. Er hatte u.a. 1875 in München studiert. Das Altarbild war sehr populär; heute befindet es sich in einem Seitenschiff der Kirche zu Molde (Norwegen) (s. auch Kat.). (Thieme-Becker, Künstlerlexikon. Bd. 10, Leipzig 1914, S. 514f.). Siehe Abb. S. 133a.

136 Das ist beispielsweise der Korrespondenz bei Glasmaler Türcke, Zittau, zu entnehmen: Bei Nr. 24 war der "Historienmaler" Josef Lang aus München tätig [dieser wird im Zusammenhang mit der Glasmalereifirma Zettler als Kartonzeichner (für Pfarrkirche Giesing) erwähnt; siehe Fischer, (" ... Festschrift ... "), 1910, S. 106. Lang lieferte auch den Entwurf zu Nr. 8 (ZA Nr. 170 / S. 221f.: 18.6.1900)].
Bei Ostermann u. Hartwein war Hans Bodner *"1. Figurenmaler"* der Firma (ZA Nr. 170 / S. 219f.: 1. 8.1900).
*"Glasmaler Gustav van Treeck ... avancierte bei der Firma Zettler, in der er etliche Jahre beschäftigt war, bis zum "Madonnenkopf-Maler" der obersten Stufe."* (Katalog Erfurt, 1993, S. 23).
Schlein hatte den *"Künstler Adrian Walker, München, mit der Zeichnung der Figurenkartons beauftragt"* (ZA Nr. 170 / S. 180ff.: 7.(?) 9.1900; vom Stifter wurde allerdings Anton Dietrich hierfür auserwählt (betr. Nr. 19, s. auch Kat. u. oben Anm. 131). Der Stifter beauftragte – mehr oder weniger unabhängig vom Ausschuß – dann Glasmaler Schlein, Zittau, mit der Ausführung (ZA Nr. 170 / S. 183: 7.11.1900).
Die Architekturteile wurden meistens von den Glasmalern selbst ausgeführt, sofern diese nicht eigene Fachleute dafür hatten. Die Architekturen wurden vom Regierungsbaumeister Nill oder vom Architekten Nordmann (s. Anm. 92) überprüft und genehmigt, denn sie sollten zur "steinernen" Architektur passen.

137 Zu den verschiedenen Firmenstrukturen in München, siehe: Anwander-Heisse, 1992, S. 67ff.
Allgemein: "Firmen und ihr Aufbau", in: Katalog Erfurt ,1993, S. 20-23.

in eigener Regie betrieben und deren Firmenstruktur nicht *"überdimensioniert"* war.[138]

Es ist daher in manchen Fällen nicht leicht zu beurteilen, wie groß überhaupt der "eigenschöpferische Anteil" des jeweiligen Glasmalers am Fenster ist; dieser dürfte ohnehin aufgrund des häufigen Rückgriffs auf Vorlagen (z.B. die Bilderbibel-Illustrationen von Julius Schnorr von Carolsfeld) bzw. durch die Vorgabe des Kirchenbauausschusses begrenzt gewesen sein.
Insgesamt ist jedoch festzustellen, daß der Faktor "Fremdbeteiligung" bei den Fenstern der Gedächtniskirche eine untergeordnete Rolle spielt. Verantwortlich zeichneten auch immer die jeweiligen Firmeninhaber – auch das war üblich. Angesichts des hohen Qualitätsanspruches der Speyerer Fenster war die sorgfältige künstlerische und handwerkliche Ausführung sowieso eine Grundbedingung.
Schließlich handelte es sich für die Firmen auch um ein begehrtes Auftragsobjekt, bei dem man im Hinblick auf die "versammelt" anwesende Konkurrenz, sein ganzes Können unter Beweis stellen konnte. Die Beteiligung an den Glasfenstern der Gedächtniskirche der Protestation in Speyer war ein beträchtlicher Faktor für das Firmenrenomee und wurde entsprechend in die Werbung mit eingebracht.[139]

---

138 So rügte beispielsweise Carl de Bouché die *"fabrikmäßige"* Arbeitsweise der Firmen Mayer und Zettler (ZA Nr. 170 / S. 158f.: 20.10.1899; vgl. auch Kat. Nr. 27).
Ausgesprochene Großbetriebe waren damals die Firmen Türcke in Zittau und Mayer in München (neben Zettler und anderen auch die Fa. Heinersdorff in Berlin, die, wie bereits erwähnt, kein Fenster für die Gedächtniskirche ausführte, s. Anm. 42 u. 129). Siehe: Katalog Erfurt 1993, S. 23.

139 Die Fenster wurden häufig vor ihrem Einsetzen in den Glasmalereiateliers ausgestellt und dem Publikum öffentlich gezeigt. "Lobende" Berichte darüber in der Lokalpresse wurden dann oft dem Kirchenbauausschuß in Speyer zugeschickt (Nr. 16, 18, 32, vgl. auch Kat.).

## 2.3 Das Programm der Glasfenster

Die Gedächtniskirche besitzt 36 Fenster mit Glasgemälden, davon sind 20 Großfenster (in der Gedächtnishalle, über den Emporen, im Vorchor und im Kaiserchor), 2 große Rosenfenster in den beiden Querhausflügeln und 14 kleine Fenster unter den Emporen im Erdgeschoß (im Langhaus und in den Querhausflügeln)[140].

Die 36 Fenster bieten dem Betrachter ein reichhaltiges Bildprogramm dar, in dem biblische, reformationsgeschichtliche und kirchliche Themen vergegenwärtigt sind.[141] Diesem Programm liegt ein ausgereiftes theologisches System zugrunde, ein *"kompliziertes Geflecht ikonographischer Bezüge und Anspielungen"* [142]: Es gibt vielfältige Bezüge, Entsprechungen und Querverbindungen sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Ebene. Darüber hinaus sind die Bilder geradezu überreich mit christlichen Symbolen bestückt, einen entsprechenden Symbolgehalt haben auch manche Farben, die an bestimmten Stellen gezielt eingesetzt wurden.[143]

Dem Betrachter erschließt sich das Bildprogramm von der Gedächtnishalle, vom Eingang über Lang- und Querhaus zum Chor, im Uhrzeigersinn voranschreitend und von den Erdgeschoßfenstern zu den Großfenstern der Emporen. Das Christusfenster (Nr. 27) im Chorscheitel bildet den Zielpunkt in diesem "Richtungszug" – und umgekehrt geht alle Bewegung von "ihm" aus.

---

140 Siehe hierzu die Planskizze im Katalog, S. 2; hinzu kommen noch die Fenster in den beiden Sakristeien sowie diejenigen in den Treppentürmen.

141 Siehe hierzu die ausführlichen Einzelbeschreibungen zu jedem Fenster im Katalog.

142 Böcher, 1987, S. 45. In der Kirchenführerliteratur zur Gedächtniskirche war Böcher der Erste, der darauf aufmerksam machte. Im Katalog wurde jedem Fenster ein eigenes Kapitel "Bezug" gewidmet, in dem das "ikonographische Geflecht" aufgerollt ist.

143 Auch dies wurde bei den Beschreibungen im Katalog größtenteils erläutert. Überaus häufig sind eucharistische Symbole anzutreffen, wie z.B. Weinlaub mit Trauben oder die Farbe Rot als Hinweis auf Blut u. Opfertod Jesu. Ein Beispiel – um hier nur eines zu nennen – für vielfältige, komplexe (manchmal sogar versteckte) Entsprechungen sind die Fenster Nr. 1, 3, 12: Tische, Brote, Krüge usw. verweisen auf das "Mahl" und somit u.a. auf das *"Abendmahlsfenster"* Nr. 30 (vgl. Beschreibungen im Katalog).

Das Gesamtprogramm der 36 Fenster setzt sich aus acht "Einzelzyklen" (nach Böcher, 1987, S. 25ff.) – bzw. thematisch miteinander verknüpften Gruppen und Reihen – zusammen.

Die erste Gruppe bilden die drei Fenster über den Eingangsportalen der Gedächtnishalle (Nr. 15, 16, 17).
Diese haben ein reformationsgeschichtliches Thema zum Inhalt:
In der Mitte *"Luther verbrennt 1520 die päpstliche Bannandrohungsbulle"* (Nr. 16) als szenisch angelegte Darstellung[144], seitlich zeigen die Fenster vier weltliche Förderer der Reformation, *"Herzog Ludwig II. von Pfalz-Zweibrücken und Kurfürst Ottheinrich von der Pfalz"* (Nr. 15), sowie *"Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen und Franz von Sickingen"* (Nr. 17).

Der zweite Zyklus erstreckt sich über die sechs Erdgeschoßfenster im Langhaus (Nr. 1, 2, 3, 12, 13, 14).
Hier bezieht sich das Dargestellte auf die "Grundlagen des evangelischen Christenmenschen": Hoffnung, Glaube und Liebe[145], drei theologischen Tugenden.[146]
Der Zyklus beginnt auf der südwestlichen Seite mit der *"Steinigung des Stephanus"* (Nr. 14) und dem *"Sterbebett einer Christin"* (Nr. 1) auf der nordöstlichen Seite gegenüber; beide Fenster stehen stellvertretend für die Hoffnung ("spes").
Als Beleg für den Glauben ("fides") folgen in der Mitte der *"Hauptmann von Kapernaum"* (Nr. 13) bzw. *"Isaaks Opferung"* (Nr. 2).
Als Beispiel für die Liebe ("caritas") stehen *"Jesus bei Maria und Martha"* (Nr. 12) und das *"Diakonissen-Wirken"* (Nr. 3).

---

144 Oben, in Sechspaß (A), ist das Porträt Ludwig Gümbels angebracht (siehe Kat. Nr. 16).

145 Die herkömmliche Ordnung (Glaube, Liebe, Hoffnung) wurde nicht eingehalten. Die Begründung hierfür ist eine zweifache: *"...weil die beiden Glaubensfenster,... mit den Wappen der Stifter versehen, nur in dem mittleren Raum ihren Platz finden konnten. Doch ist auch diese Anordnung nicht ohne tiefen Sinn, da der Glaube die Quelle sowohl der Liebe, wie der Hoffnung ist." (Gümbel, 1904, S. 39/40). Böcher, 1987, S. 28 hat eine weitere Interpretation: "Von der christlichen Hoffnung (interpretiert als Jenseitshoffnung des Sterbenden) schreitet der Christ über den Glauben zur Liebe vor, wobei die Liebe zu Gott bzw. zu Jesus mit der Nächstenliebe gleichgesetzt wird (vgl. Matth. 22, 34-40; 1. Joh. 4, 19-21)."*

146 Siehe: Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf/Köln, 6. erw. Aufl. 1981 ("Tugendsymbole": S. 294-296).

Die sechs Großfenster über den Emporen des Langhauses (Nr. 18, 19, 20, 34, 35, 36) bilden den dritten Zyklus, der gewissermaßen als "theologischer Überbau" zum darunter befindlichen Zyklus "Hoffnung, Glaube, Liebe" angesehen werden kann. Hier sind drei "Gesetzgebungen" bzw. "Thesenverkündigungen"[147] auf der südwestlichen Langhausseite, drei "Berufungen" auf der nordöstlichen einander gegenübergestellt:
die *"Gesetzgebung Moses auf dem Berg Sinai"* (Nr. 36), die *"Bergpredigt Jesu"* (Nr. 35), *"Luthers Thesenanschlag 1517 in Wittenberg"* (Nr. 34) und die *"Berufung Jesajas zum Propheten"* (Nr. 18), die *"Berufung des Paulus"* (Nr. 19), die *"Berufung Calvins durch Farel 1536 nach Genf"* (Nr. 20). Es entsprechen sich demnach immer zwei Fenster mit jeweils alttestamentlichem (Nr. 36 u. Nr. 18), neutestamentlichem (Nr. 35 u. Nr. 19) und historischem Inhalt.[148]

Die vierzehn Fenster des Querhauses sind in drei Zyklen unterteilt.
Davon ist der umfassendste, vierte Zyklus, der Darstellung von Szenen aus dem Leben bzw. der Passion Jesu und der wichtigsten Kirchenfeste gewidmet (Nr. 4, 7, 8, 11, 21, 23, 31, 33).
Er beginnt mit dem Großfenster auf der Schmalseite des südwestlichen Querhauses, der *"Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten"* (Nr. 31; Weihnachten).
Es folgt die *"Predigt des zwölfjährigen Jesus im Tempel"* (Nr. 8) im Erdgeschoßfenster darunter, gegenüber die *"Heilung des Kranken am Teich Bethesda"* (Nr. 11), im Großfenster darüber die Szene *"Jesus im Garten Gethsemane"* (Nr. 33; Gründonnerstag).
Im Anschluß daran folgen im nordöstlichen Querhausflügel oben die *"Kreuzigung Jesu"* (Nr. 21; Karfreitag), darunter die *"Grablegung"* (Nr. 4). Gegenüber ist unten die *"Ausgießung des Heiligen Geistes"* (Nr. 7; Pfingsten) und im Großfenster darüber der *"Engel mit den Frauen am leeren Grab"* (Nr. 23; Ostern) zu sehen.
Innerhalb des Querhauses, an den Stirnseiten unter den Emporen, bilden die vier Fenster der Reformationsstädte (Nr. 5, 6, 9, 10) den fünften Zyklus. Diese präsentieren sich – in nicht szenarisch angelegter Darstellung – als Allegorien in Form weiblicher Gestalten, flankiert von historischen Persönlichkeiten, die in besonderer Beziehung zur Reformationsgeschichte der jeweils gezeigten Stadt standen:

---

147 Böcher, 1987, S. 29; Dellwing, 1979, S. 24; Gümbel, 1904, S. 40/41.

148 Die Reformatoren Luther (Nr. 34), sowie Calvin und Farel (Nr. 20) stehen in "direkter Nachfolge" zum Alten Testament.

Das *"protestierende Speyer"* (Nr. 5), das *"trotzende Worms"* (Nr. 6), das *"bekennende Augsburg"* (Nr. 9) und das *"trauernde Magdeburg"* (Nr. 10).

Die beiden großen Rosenfenster (Nr. 22 u. Nr. 32 ) der Querhausfassaden bilden einen vorläufigen "Höhepunkt" der beiden vorangehenden Zyklen im Querhaus. Zugleich sind sie ein Bindeglied zum Zyklus der Großfenster im Langhaus. [149]
Die Rose im südwestlichen Querhausflügel nimmt Bezug auf das Wort Jesu im Neuen Testament (Matth. 28, 19): Es zeigt die Verbreitung des Evangeliums in alle Welt und wird daher als *"Missions-Rose"* (Nr. 32) bezeichnet. Gegenüber, im nordöstlichen Querhaus, befindet sich die *"Märtyrer-Rose"* (Nr. 22), der ein reformationsgeschichtlicher Inhalt zugrunde liegt: Verbunden mit Szenen der verfolgten Kirche werden Persönlichkeiten und Förderer der Reformation gezeigt.
Beide Rosenfenster sind wiederum theologisch miteinander verknüpft: Den Brustbildern der Reformatoren und ihren Gönnern in der *"Märtyrer-Rose"* (Nr. 22) entsprechen die der Apostel in der *"Missions-Rose"* (Nr. 32).[150]

An siebter Stelle in der "Zyklusfolge" stehen die beiden Großfenster, rechts und links über den beiden Sakristeieingängen, des Vorchors: links das *"Tauffenster mit dem kindersegnenden Jesus"* (Nr. 24) und rechts das *"Abendmahlsfenster mit Kurfürst Joachim II. von Brandenburg und seiner Gemahlin, nach dem Übertritt zur evangelischen Kirche (1539) die Abendmahlsfeier begehend"* (Nr. 30). Mit der bildlichen Vergegenwärtigung der beiden Sakramente des Protestantismus, Taufe und Abendmahl, ist zugleich ein Hinweis auf die kultische Funktion des Chorraums gegeben.[151]

Die fünf Großfenster des Chorpolygons (Nr. 25, 26, 27, 28, 29) – der achte Zyklus – werden aufgrund der Stiftungen von Kaiser Wilhelm II. und seiner Gemahlin Kaiserin Auguste Viktoria, auch als *"Kaiserchor"* bezeichnet. In der Mitte dominiert die zentrale Gestalt des *"segnenden Christus"* (Nr. 27), mit "ihm" findet der vorangehende "Christus-Zyklus" des Querhauses seinen Abschluß.

---

149 Böcher, 1987, S. 37.
150 Zu Nr. 22 u. 32 siehe ausführlich Kap. "Bezug" im Katalog.
151 Böcher, 1987, S. 39.

Nach links stehen Christus der *"Apostel Paulus"* (Nr. 26) und die *"Reformatoren Melanchthon und Luther"* (Nr. 25), nach rechts der *"Apostel Johannes"* (Nr. 28) und die *"Reformatoren Zwingli und Calvin"* (Nr. 29) zur Seite.

In den beiden Sakristeiräumen befinden sich jeweils zwei Ornamentfenster. Diese zeigen in den oberen Vierpässen Porträts namhafter Persönlichkeiten, die mit dem Bau der Speyerer Gedächtniskirche in besonderer Verbindung standen.[152]

Darüber hinaus gibt es noch eine Reihe bunter Teppichornamentfenster in den Treppentürmen.
In den beiden vorderen Treppentürmen begleiten jeweils vier Fenster mit Spruchbändern, in denen Texte von Psalmen und Bibelversen zitiert sind, den Kirchenbesucher beim Auf- und Abstieg zu den Emporen.[153]
Jeweils zwei schlichte Ornamentfenster (ohne Inschriften) finden sich in den vier schlanken Treppentürmen an den Schmalseiten, rechts und links der Eingänge, des Querhauses.[154]

## 2.4 Zur Frage nach den Gestaltern des Programms

Auf wessen Überlegung das "ausgefeilte" theologische Programm der Glasfenster zurückzuführen ist und wer es letztlich bestimmte, konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht mit letzter Sicherheit geklärt werden.
Die Lektüre der Schriftquellen läßt jedoch vermuten, daß hauptsächlich die Mitglieder des engeren Kirchenbauausschusses[155] ab der Gründung des Bauvereins 1857 bis zur Grundsteinlegung 1893 – dem Zeitpunkt, als das Programm in den Hauptzügen feststand[156] –, die "Urheber" gewesen sein dürften.
Unter den "Glasmaler-Künstlern" äußert sich hierzu nur einmal Carl de Bouché, als es Differenzen wegen entstehender Mehrkosten für abzuändernde bzw. neu anzufertigende Skizzen gab: *"Der Kirchenbauausschuß bestimmte auch das Programm der Fenster".*[157]

---

152 Siehe Katalog, S. 224ff. mit Abb.
153 Ebd., S. 221ff. mit Abb.
154 Ebd., S. 221.
155 Verzeichnis bei Gümbel, 1904, S. 59f.
156 Vgl. oben S. 27 mit Anm. 110.
157 ZA Nr. 170 / S. 152: 8. 6. 1899.

Dies würde auch die Meinung Böchers unterstützen, der als Initiatoren Konsistorialrat Friedrich Börsch (erster Vorsitzender des Bauvereins von 1857-1864) und Dr. Johann Heinrich August Ebrard (1818-1888; Professor in Erlangen und Konsistorialrat in Speyer; ebd. zweiter Vorsitzender des Bauvereins von 1857-1869) vermutet, sowie *"Für die Zeit vor Baubeginn (1893) und während des Baus die Herren des Speyerer Konsistoriums ... , die vor 1904 Mitglieder des Bauvereins waren ... ; auch Gutachten von auswärts, etwa von der Universität Heidelberg, dürften eingeholt worden sein."*[158]

Fest steht jedenfalls, daß der Kirchenbauausschuß mit dem ersten Schriftführer Ludwig Gümbel an der Spitze (von 1888-1904) mit Argusaugen über die Qualität der ausgeführten Glasfenster wachte.
Die Bildvorstellungen und die künstlerischen bzw. handwerkstechnischen Anforderungen waren von dieser Seite offensichtlich dermaßen rigide festgelegt und hochgesteckt, daß sie in einigen Fällen die Glasmaler fast an den Rand der Verzweiflung trieben.[159] Bis zur vollständigen Zufriedenheit des Ausschusses – oder manchmal auch der Stifter –, mußte nicht selten wiederholt geändert werden.
Fakt ist, daß dieses Mitspracherecht bzw. die Einflußnahme auf die Gestaltung der Glasfenster, dem Künstler oder Glasmaler einen engen Rahmen steckte. Die Frage, wie groß deren eigenschöpferischer Anteil war, muß bei der Betrachtung der Fenster daher immer mit einkalkuliert werden.
Die Anwort auf die Frage "Warum so und nicht anders", dürfte in der Tatsache zu suchen sein, daß seitens des Kirchenbauausschusses von Anfang an feststand, dem Besucher frommes und *"kunstvolles Bildwerk vor Augen"*[160] zu führen, mit der Absicht, diesen nicht nur zu *"erbauen"* sondern auch zu *"belehren".*[161]
Als geeignetste Kunstform zur Verwirklichung dieser Zielsetzung dachte man an eine Art Bilderbibel – und in der Tat gehen die meisten der Glasgemälde auf Vorlagen in der erstmals 1860 in Leipzig erschienenen Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld zurück, ein Werk, das schon bald nach seinem ersten Erscheinen sehr rasch populär wurde

---

158 Böcher, 1987, S. 45/46; auch Dellwing, 1979, S. 20, vermochte die Frage nach den Verantwortlichen für die Konzeption des Bildprogramms nicht zu klären.

159 Betrifft z.B. Türcke (Nr. 24) u. Hildebrandt (Nr. 31 u. 33). Siehe hierzu "Anmerkungen" im Katalog.

160 Gümbel, 1904, S.14. (Siehe weiter oben Kap. 2.1. mit Anm. 66).

161 Siehe Kap. 2.2 mit Anm. 75 ("Ansprache des Grafen Wintzingerode-Bodenstein").

und nach weiteren Neuauflagen in fast keinem deutschen Haushalt mehr fehlte.[162]
Die Speyerer Protestanten des vorigen Jahrhunderts ließen damit – übrigens wieder rückbesinnend – die "Lokaltradition" fortleben: Denn auch die barocke Dreifaltigkeitskirche (1701-1717) verfügt über Gemälde (insbesondere die Tafelbilder an den Brüstungen der Emporen), die gewissermaßen als "Biblia pauperum" auf Vorlagen aus Bilderbibeln, unter anderem die von Matthäus Merian d.Ä., zurückgehen. Sogar hinsichtlich der Themenwahl läßt sich teilweise eine Übereinstimmung mit den Fenstern der Gedächtniskirche feststellen.[163]

## 2.5 Zur Frage nach dem "Patrozinium" der Gedächtniskirche[164]

Abgesehen von dem Anspruch – wie die Namensgebung schon hervorhebt – eine "Gedächtniskirche der Protestation von 1529 zu Speyer" zu sein, stellt Böcher die These auf, die Kirche sei *"keine Luther- oder Cal-vin-Kirche, sondern eine Christus- oder Erlöser-Kirche"*, begründet durch die zentrale Position des Christusfensters (Nr. 27) in der *"Mitte des Chorpolygons und damit der Zielpunkt des Gotteshauses".*[165]

Letzteres ist auch durchaus so zutreffend; meiner Meinung nach darf allerdings die Rolle, die Luther beigemessen wurde, nicht unterbewertet werden: In der zweifachen, bewußten Gegenüberstellung von Luther und Christus – einmal in der Längsachse (Standbild Luthers in der Gedächtnishalle und Christusfenster Nr. 27) und einmal in der Querachse (die zentralen Fünfpässe in den beiden Rosen, Nr. 22 und 32) – kommt dies nachhaltig zum Ausdruck.[166]

---

162 Vgl. Sigrid Metken, Nazarener und "nazarenisch". Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Die Nazarener. Katalog d. Ausst. Frankfurt a.M. 1977, S. 365-388 (Kap. "Bilderbibeln": S. 367f.). Siehe hierzu ausführlicher Kap. 6 der vorliegenden Arbeit.

163 Vgl. hierzu auch Kap. 1.2.1.
Einige gemeinsame Themen sind beispielsweise: Kreuzigung; Isaaks Opferung; Moses und die eherne Schlange; Der zwölfjährige Jesus im Tempel; Bergpredigt; Abendmahl; Grablegung; Ausgießung des Heiligen Geistes; Steinigung des Stephanus; Bekehrung des Saulus; Die Confessio Augustana u.a.m. Siehe hierzu: Clemens Jöckle, Dreifaltigkeitskirche Speyer. München, Zürich, 1. Aufl. 1979 (Schnell, Kunstführer Nr. 1194).

164 Böcher, 1987, S. 40 stellt diese Frage.

165 Ders., S. 40; vgl. auch Katalog, Nr. 27, Kap."Bezug".

166 Vgl. Katalog, Nr. 22 u. 32, Kap. "Bezug".

Ähnlich wie auf künstlerischem Gebiet fast jedes Glasgemälde auf ein bekanntes Vorbild zurückgeführt werden kann, so wurde auch auf theologischem bzw. historischem Feld das Prinzip von "Vorbild" und "Nachfolge" durchgehalten. In diesem Sinne müsste man daher von einer "Luther-Gedächtnis- *und* Christuskirche" sprechen.[167]

## 2.6 Zur Rolle der Stiftung: Kaiser, Adel, Bürger, Gemeinden, Städte, Vereinigungen und andere im Dienst des "Protestations-Werkes"

Die monumentale (sakrale) Glasmalerei war stets eine Kunst, die in erster Linie von kirchlichen Auftraggebern getragen wurde. Schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts kam die Tradition auf, daß sich private, finanzkräftige Stifter – zunächst als kleine Figuren an untergeordneter Stelle, meist kniend und betend – in den Fenstern verewigen ließen, sei es als Ausdruck ihrer Frömmigkeit oder mehr aus Gründen einer Selbstverewigung. Auch Handwerkerzünfte treten ab dem 13. Jahrhundert als Stifter auf.
Was die Porträtgenauigkeit betrifft, so ist eine kontinuierliche Entwicklung von einer anfänglich eher stilisierten Typik zu einem immer größer werdenden Realismus zu verzeichnen.[168]
Es war auch üblich, die Stifter in Schriftbändern namentlich zu benennen oder sie durch die Darstellung ihrer Wappen kenntlich zu machen – häufig findet sich beides zusammen.[169]
Dieser Tradition sind die Glasfenster der Gedächtniskirche ganz besonders verpflichtet, zumal es sich ja um ein Bauwerk handelt, das komplett auf Stiftungen beruht.[170]

Im vorigen Jahrhundert war es zunächst königlicher und kaiserlicher Initiative zu verdanken, daß der von zeitbedingten Verfallserscheinungen bedrohte Kunstzweig der Glasmalerei wiederbelebt wurde:

---

167 Dafür spricht außerdem noch die Tatsache, daß fast die Hälfte der dargestellten Szenen sich auf ein reformations- bzw. kirchengeschichtliches Thema beziehen.

168 Vgl. "Porträtmalerei im Glasfenster", in: Die Welt der Glasfenster v. L. Lee, G. Seddon, F. Stephens, Freiburg i. B. u.a., 3. Aufl. 1987, S. 56f.

169 Vgl. ebd.: "Stifter – Selbstverewigung und Frömmigkeit", S. 40f.; "Heraldik in der Glasmalerei", S. 48f. Vgl. auch die Glasfenster z.B. in der Tübinger Stiftskirche (um 1477/78), in: Bilder aus Licht und Farbe Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. Katalog der Ausstellung hrsg. v. Ulmer Museum, Ulm 1995, S. 134ff.

170 Vgl. Gümbel, 1904, S. 55ff. (Stifterverz.); "Aufruf (...)", Speyer 1857: *"Alle Protestanten auf Erden sollen die Bausteine liefern"*. Vgl. auch Kap. 2.1 "Baumotivation und Baugeschichte".

Die Gründung der königlich bayrischen Glasmalereianstalt in München 1827 durch Ludwig I. und das nach diesem Vorbild 1843 errichtete königliche Institut für Glasmalerei in Berlin-Charlottenburg durch Friedrich Wilhelm IV. wurden zu entscheidenden Trägern dieser Kunst.[171] Dabei kam der Münchner Glasmalereianstalt eine führende Rolle in Deutschland zu – nicht nur was den Fortschritt in handwerkstechnischen Errungenschaften betrifft sondern auch die Ausprägung von stilistischen Eigenheiten, wovon weiter unten noch genauer die Rede sein wird. Dies und die in der Nachfolge entstehenden Münchner Glasmalereianstalten sind insgesamt für die Untersuchungen der Speyerer Gedächtniskirchenfenster von grundlegendem Interesse. Wie sehr die Münchner Firmen als vorbildlich galten und nicht selten als übermächtige Konkurrenz – sogar noch gegen Jahrhundertende – empfunden wurden, verdeutlicht folgende Feststellung von Paul Gerhard Heinersdorff, Berlin, in einem Schreiben an Gümbel: *"(...) Zettler hat eben die reiche kathol. Kirche hinter sich u. braucht sich nicht mehr so zu bemühen. Ich dagegen muß, wenn ich mit den Münchner Instituten u. Linnemann in Frankf. a. M. concurrire, das Vollendetste leisten, mehr als diese. (...)".*[172]
In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Großprojekte mit kompletten Neuverglasungen – nicht zuletzt auch wegen der hohen Produktionskosten – eher die Ausnahme; monumental-sakrale Glasgemälde blieben mehr auf Einzelobjekte beschränkt. Eine Änderung tritt etwa ab 1860 ein: "Bauboom", Errungenschaft und Anforderung einer "freien" Marktwirtschaft mit dem Aufkommen einer verstärkten Konkurrenz und einsetzender verbilligter Massenproduktion waren wesentliche Faktoren für diese Entwicklung.[173] Die Gründerjahre 1871/73 und vor allem die "Wilhelminische Ära" von etwa 1890-1914 brachten einen Aufschwung, was auch in den vermehrten Stiftungen des privaten, wohlhabenden Großbürgertums seinen Ausdruck findet – wie es auch in Speyer der Fall ist.[174]

---

171 Katalog Erfurt, 1993, S. 19ff.; Beines, 1979, S. 98ff.

172 ZA Nr. 170 / S. 34ff.: 19.1.1899. Ähnliche Bemerkungen zur "Münchner Konkurrenz" (auch von den dort ansässigen Firmen untereinander) finden sich wiederholt im Schriftwechsel zur Gedächtniskirche: Siehe Stichwortverz. "Verhältnis zur Konkurrenz (v.a. in München)". Vgl. zur Münchner Glasmalerei: Anwander-Heisse, 1992, S. 1.

173 Katalog Erfurt, 1993, S. 16; Beines, 1979, S. 129-132.

174 Vgl. Hanns Christof Brennecke, Zwischen Tradition und Moderne. Protestantischer Kirchenbau an der Wende zum 20. Jahrhundert, in: Der deutsche Protestantismus um 1900, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Graf u. Hans Martin Müller, Gütersloh 1996, S. 173-203 (hier: S. 176, 179).

Dabei mögen auch das verstärkte Bedürfnis und der Bedarf an Bildern – in einer Zeit, die freilich nicht mit der "Bilderflut" heutiger Massenmedien zu vergleichen ist – sowie der Wunsch finanzkräftiger Mäzene, sich dem persönlichen Status entsprechend repräsentieren zu lassen (hier mittels "teurer" Fensterstiftungen, namentlicher Benennung, Wappen-, Porträtdarstellung), eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben: Rein religiöse Motive dürften daher immer mehr in den Hintergrund getreten sein.
Bezüglich der vielen Porträtdarstellungen in den Fenstern der Gedächtniskirche ist anzumerken, daß im vorigen Jahrhundert mit dem Aufkommen regelrechter *"Verehrungswellen"* bedeutender historischer Persönlichkeiten, gerne Gedenkfeiern, Festumzüge in historischen Kostümen oder Volksschauspiele, die entsprechende Ereignisse aus der geschichtlichen Vergangenheit zeigten, veranstaltet wurden.[175]
Das gilt vor allem für die zweite Jahrhunderthälfte. *"Vorbilder"* waren *"historische Einzelpersönlichkeiten wie Luther, Dürer, Friedrich Barbarossa"* [176], die als *"Helden, Heilsbringer und Hoffnungsträger in ihrer Bedeutung für die Ausbildung deutschen Nationalbewußtseins kaum unterschätzt werden können."* [177]
Fast wäre von einer gewissen *"Kostümierungssucht"* zu sprechen, die – wie man weiß – , auch besonders auf Wilhelm II. zutraf.[178]
Insgesamt sind diese Phänomene den "national-patriotischen" Strömungen zuzuordnen: Sie passen zu "Glanz und Gloria", zur "Jubel- und Hurra-Mentalität" sowie zur euphorischen Stimmung der Wilhelminischen Zeit.[179] Hinter all diesen "Aktivitäten" steckte jedoch die Absicht einer "praktisch-politischen" Zweckerfüllung[180], wie beispielsweise die Volkserziehung und Volksbelehrung oder aber auch das "Ablenken" von sozialen Problemen.

---

175 Vgl. Anne G. Kosfeld, Bürgertum und Dürerkult. Die bürgerliche Gesellschaft im Spiegel ihrer Feiern, in: Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Aufsätze. München, Berlin 1992, S. 3-20 ( = Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake. Bd. 6).

176 Ebd. S. 4.

177 Ebd. S. 3.

178 Siehe Christian Graf von Krockow, "Unser Kaiser". Glanz und Sturz der Monarchie. München 1996 (dtv-TB): der Kaiser als *"Sinnbild seiner Epoche"*; Ausdruck des Zeitgeists in der *"Liebe zur Unifom"* (S. 26); *"martialischer Karneval", "alle Tage Maskenball"* (S. 24, S. 28).

179 Die Gestaltung der Glasfenster der Gedächtniskirche steht in dieser Tradition; siehe hierzu auch Kap. 5.2. "Bildszenen".

180 Kosfeld, 1992 (Wie Anm. 177). Zu den Absichten des Kaisers siehe im Text Anm. 193.

Davon – und auch vom "Personenkult" – abgesehen, dürften aber allein schon die kaiserlichen oder adligen Stiftungen an sich als vorbildlich und nachahmenswert gegolten haben. Das Empfinden einer gewissen *"Nobilitierung"*[181] läßt sich nicht nur bei dem gebildeten, großbürgerlichen Mäzenatentum feststellen, sondern auch bei den Künstlern und Glasmalern, für die beispielsweise die Verleihung des Titels *"Kgl. Hofglasmaler oder Hoflieferant"*[182] sowie die Auszeichnung durch (Staats-) Medaillien, Preise und Prämierungen[183], stets ein Faktor für die weitere Förderung, die Werbung und mitunter sogar eine Art "Garantie für Leistungsfähigkeit, handwerkliches und künstlerisches Können" darstellten. Mit einem solch gehobenen Firmenrenommee ließ sich zudem die Chance auf Aufträge steigern.
Ein weiterer Weg zur Finanzierung der Glasfenster bzw. für das Werben von Stiftern war die Durchführung von Kollekten in den verschiedensten evangelischen Gemeinden Deutschlands (und in mehr als zehn ausländischen Staaten).[184]
Sieben Fenster – darunter die beiden Rosen – wurden von Gemeinden und Städten gestiftet[185]; vertreten waren auch der Evangelische Bund Magdeburg[186], sowie Speyerer Bürger, die das Volksschauspiel "Der Reichstag von 1529 zu Speyer" aufführten.[187]

---

181 Vgl. Wappenschmidt, 1990, S. 339.

182 Wie z.B. Müller, Quedlinburg; Türcke, Zittau; Mayer, Ostermann & Hartwein, de Bouché, München.

183 Siehe hierzu S.46 a u. 46 b: Geworben wurde damit häufig auf den Firmenbriefköpfen; angeführt wurden auch als herausragend erachtete Arbeiten v.a. Auslandsaufträge. Preise wurden zumeist bei Kunstgewerbe- oder Weltausstellungen verliehen. Diese Art der Werbung findet sich u.a. bei Beiler, Heidelberg; Schlein, Zittau; van Treeck, München.
Daneben empfahlen sich die Firmen oft mit gesonderten Werbebroschüren (wie z.B. die von Carl de Bouché [ Zentralarchiv der prot. Landeskirche], s. Abb. S. 46 a; s. auch Anm. 139). Vgl. hierzu: Katalog Erfurt, 1993, S. 196ff. ("Werbebroschüren und Kataloge").

184 Diese "Sammelaktivitäten" beschreibt Gümbel, 1904, S. 9ff ausführlich: 1857 wurden *"Eingaben an sämtliche deutsche Regierungen gerichtet"*, *"Gesuche an die Höfe der evangelischen Fürsten, wie an sämtliche Kirchenregierungen verschickt"* (1876), *"sog. Schneeballenkollekte an sämtliche Pfarrer Deutschlands gerichtet"* (1888) u.v.m. Gümbel selbst war auch tätig, indem er sich für die Werbekampagne in Deutschland auf Reisen begab; unterstützt wurde er dabei, wie er berichtet, vom Evangelischen Bund und vom Gustav-Adolf-Verein. Bei dieser Gelegenheit entstand in Magdeburg die Idee der sog. *"Speyerer Bausteine"* (Vgl. unten Anm. 186). Eine Auflistung der eingegangenen Spendengelder durch Kollekten findet sich bei Gümbel auf S. 63/64.

185 Siehe Katalog, Fenster Nr. 1, 9, 10, 19, 20, 22, 32.

186 Siehe ebd., Nr. 10. Der 1887 in Erfurt gegründete Evangelische Bund entwickelte sich zu einer politischen Interessenvertretung des Protestantismus und wurde bis 1914 größte protestantische Organisation in Deutschland.

187 Sie stifteten Nr. 6 *"Das trotzende Worms"* (siehe auch Kat.). Das Stück wurde von Marie Luise Hesse aus Marburg verfaßt und im Wormser Schauspielhaus aufgeführt (Gümbel, 1904, S. 43 u. S. 56f.: Der Erlös der Aufführung betrug *"gegen 8.000,-- Mk."*).

# Königliche und Herzogliche Bayerische Hofglasmalerei

## Kunstmaler Carl de Bouché

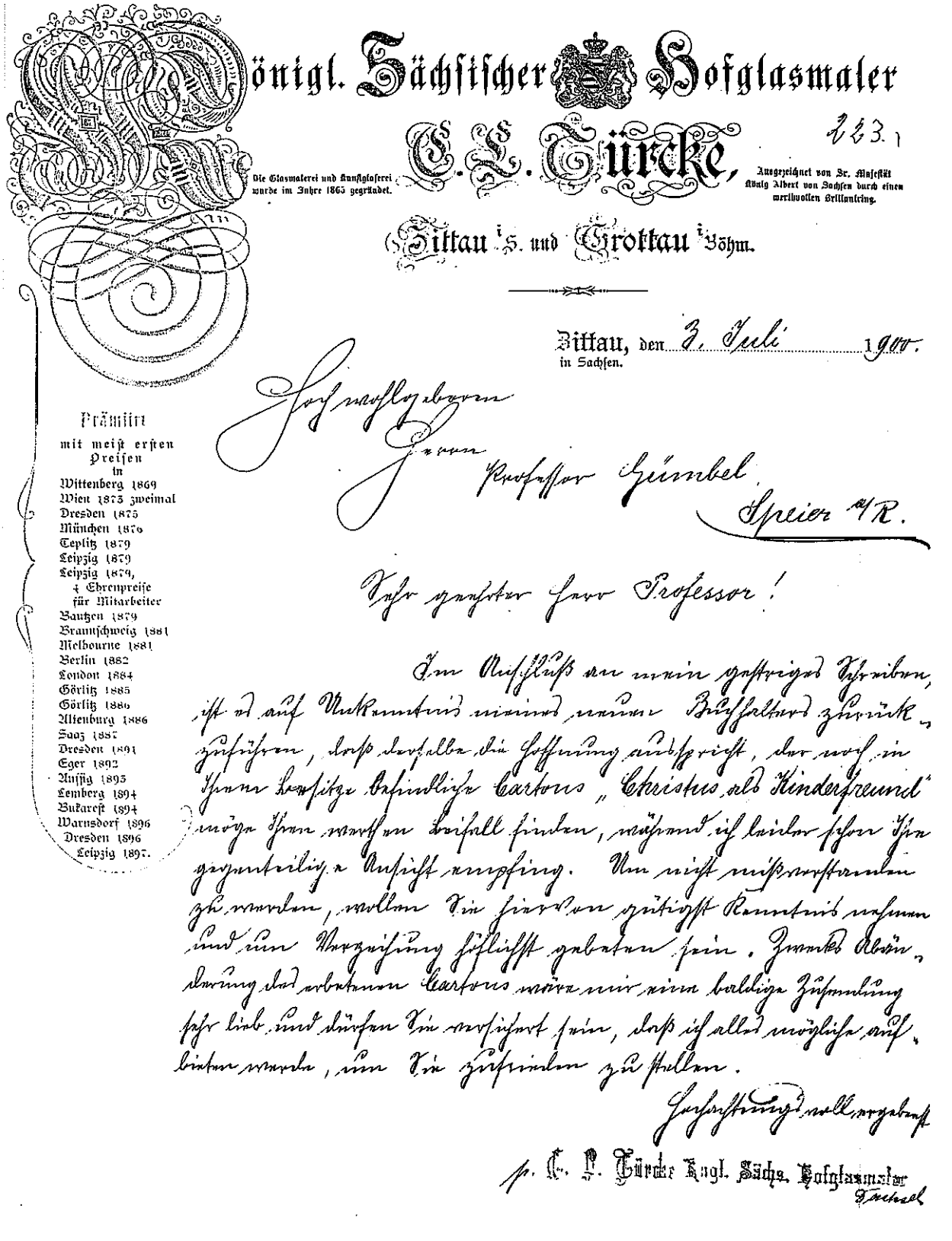
Hofglasmaler

**S. Maj. des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.**

Telefonruf 2184. **München** Ainmillerstr. 8.

Auf allen Ausstellungen erste Preise und ausgezeichnet durch 15 Ordensverleihungen, darunter 5 goldene Medaillen für Kunst und Wissenschaft am Ordensbande.

**Titelblatt der Werbebroschüre Carl de Bouchés (um 1901)**



Königl. Sächsischer Hofglasmaler

C. L. Türcke,

Die Glasmalerei und Kunstglaserei wurde im Jahre 1865 gegründet.

Ausgezeichnet von Sr. Majestät König Albert von Sachsen durch einen werthvollen Brillantring.

Zittau i/S. und Grottau i/Böhm.

223.

Prämiirt mit meist ersten Preisen in
Wittenberg 1869
Wien 1873 zweimal
Dresden 1875
München 1876
Teplitz 1879
Leipzig 1879
Leipzig 1879, 4 Ehrenpreise für Mitarbeiter
Bautzen 1879
Braunschweig 1881
Melbourne 1881
Berlin 1882
London 1884
Görlitz 1885
Görlitz 1886
Altenburg 1886
Saaz 1887
Dresden 1891
Eger 1892
Aussig 1893
Lemberg 1894
Bukarest 1894
Warnsdorf 1896
Dresden 1896
Leipzig 1897.

Zittau, den 3. Juli 1900.
in Sachsen.

Hochwohlgeboren
Herrn
Professor Gümbel
Speier a/R.

Sehr geehrter Herr Professor!

Im Anschluß an mein gestriges Schreiben, ist es auf Unkenntnis meines neuen Buchhalters zurückzuführen, daß derselbe die Hoffnung ausspricht, der noch in Ihrem Besitze befindliche Cartons „Christus als Kinderfreund" möge Ihren werthen Beifall finden, während ich leider schon Ihre gegenteilige Ansicht empfing. Um nicht mißverstanden zu werden, wollen Sie hiervon gütigst Kenntnis nehmen und um Verzeihung höflichst gebeten sein. Zwecks Abänderung des erbetenen Cartons wäre mir eine baldige Zusendung sehr lieb und dürfen Sie versichert sein, daß ich alles mögliche aufbieten werde, um Sie zufrieden zu stellen.

Hochachtungsvoll ergebenst

p. C. L. Türcke Kgl. Sächs. Hofglasmaler
Dachsel

**Beispiel eines kunstvoll gestalteten Briefkopfes: von C. L. Türcke, Zittau (ZA Nr. 170 / S.223: 3. Juli 1900)**

Es galt als eine ganz besondere "Ehre" – mitunter fast schon als *"Verpflichtung"* – einen *"gebührenden"* Beitrag zu der *"Hauptkirche der gesamten protestantischen Christenheit"*[188] zu leisten.
Nicht selten von "Ehrgeiz und Eifer" angespornt, wollte da oft ein jeder seine "berechtigten Ansprüche" berücksichtigt wissen; daß das mitunter zu heftigen Konflikten zwischen den Beteiligten (Kirchenausschuß, Stifter, Glasmaler, Künstler) führte, ist verständlich und davon gibt der Schriftwechsel ein beredtes Zeugnis.[189]

Die bildungs- und kulturpolitischen Absichten königlicher und kaiserlicher Stiftungen wurden eingangs schon kurz erwähnt.[190]
Was nun Kaiser Wilhelm II. (1859-1941; reg. 1888-1918) anbelangt, so galt er als derjenige unter den öffentlichen Würdenträgern, dem die meisten der damaligen Glasmalereistiftungen zuzuschreiben waren.[191]
Die kaiserlichen "Aktivitäten" verknüpften sich vor allem mit Berlin, wo ein *"enormer Bedarf"* zunächst eine Stadtmissionsbewegung entstehen ließ; aus dieser bildete sich dann eine Kirchenbaubewegung, die seit der Gründung eines Kirchenbauvereins 1890 unter dem Protektorat der Kaiserin Auguste Viktoria (1858-1921) stand.[192]
Daß hierbei nicht nur seelsorgerisch-kirchliche und soziale Notstände ausschlaggebend waren sondern vor allem *"die Eindämmung aller Formen eventueller sozialistischer Einflüsse und hier natürlich in erster Linie der Sozialdemokratie"*[193], ist in Betracht zu ziehen.
Das trifft sicherlich in gewissem Maß auch für Speyer zu, wobei natürlich die "Berliner Dimensionen" nicht zu vergleichen sind:
In Speyer gab es im vorigen Jahrhundert auch eine innere Missionsbewegung, die in die Gründung der Diakonissenanstalt (1885) mündete (was sogar in Fenster Nr. 3, dem *"Diakonissenwirken"*, eine besondere Würdigung erfuhr[194]). Im Gegensatz zu Berlin war Speyer damals eine kleine "Provinzstadt" – zwar administratives Verwaltungs- und Behör-

---

188 Dellwing, 1974/75, S. 117. Vgl. auch Gümbel, 1904, S. 29.

189 Siehe Stichwortverz. im Anhang "Mitsprache der Stifter" u. "Selbstverständnis der Künstler".

190 Siehe Kap. 1.2.1.

191 *"ilf."* (= Josef Ludwig Fischer), Die Stiftung des deutschen Kaisers für die Marienkirche zu Lübeck. In: Zeitschrift für alte u. neue Glasmalerei, Jg. 1914, S. 79f. Der Autor schreibt darin auch, daß *"fast alle Stiftungen des Kaisers von dem Münchener Glasmaler Professor Carl de Bouché entworfen und ausgeführt"* worden sind (S. 79).
Vgl. auch Looft-Gaude, 1987, S. 69f.: "Kaiserliche Aufträge".

192 Brennecke, 1996 (wie Anm. 174), S. 177.

193 Ders., S. 177/178.

194 Siehe Katalog, Nr. 3; vgl. auch: Fenske, 1983 (Gesch. d. Stadt Speyer, Bd. 2), S. 212ff.

denzentrum des bayerischen Rheinkreises –, aber mit einer vergleichsweise erst spät einsetzenden Industrialisierung, zudem von eher "bescheidenen" Ausmaßen.[195] Die soziale Problematik war daher zunächst nicht so vorrangig und hatte zumindest nicht die "Sprengkraft" wie andernorts. Desweiteren bestand auch kein dringender Bedarf der Protestanten für ein neues Kirchengebäude.[196]

Dies sowie die Wahl des als vorbildlich erachteten gotischen Baustils – dem Kirchenbaustil schlechthin, und womit man auch insgesamt den Richtlinien des sog. "Eisenacher Regulativs" von 1861 entsprach[197] – brachten der Gedächtniskirche von verschiedenen Seiten viel Kritik ein – auch aus noch anderen Gründen: Genannt sei die Debatte, die vorwiegend in der "Deutschen Bauzeitung" ausgetragen wurde: die Kirche sei ein reiner *"Luxusbau"* [198] und eine *"gothische Kreuz- und katholische Messkirche, dem Wesen des Protestantismus wenig entsprechend"*, meinten selbst *"Kreise des aufgeklärten Protestantismus".*[199] Abgesehen von der seit den 30er Jahren des 19. Jhs. geführten generellen Gotik-Debatte[200] , ist es interessant, daß der große Förderer der Gedächtniskirche, Kaiser Wilhelm II., eher die Romanik (d.h. den Rundbogenstil) als Baustil bevorzugte (unter anderem wegen des französischen Ursprungs der Gotik), mit dem in der zweiten Jahrhunderthälfte

---

195 Vgl. Fenske, 1983, S. 220ff., S. 223ff.

196 Ebd., S. 162: *"Die Pfalz war im 19. Jahrhundert zu rund 55% protestantisch, wobei etwa drei Fünftel der Protestanten reformiert, zwei Fünftel lutherisch waren." "Im Jahre 1867 waren knapp 47% der Speyerer katholisch, 49,6% evangelisch. In der Folgezeit wuchs der katholische Bevölkerungsteil schneller als der protestantische, so daß die Katholiken schließlich mehr als die Hälfte der Bevölkerung ausmachten."* (ebd. S. 235). Zu dem *"nicht dringenden Bedarf"* einer neuen evang. Kirche siehe Dellwing, 1979, S. 28; Böcher, 1987, S. 8f.

197 Brennecke, 1996, S. 187 mit Anm. 72 u. 74; S. 189: *"Bis etwa 1860 kann man einen Siegeszug der Neogotik im evangelischen Kirchenbau in Deutschland mit Ausnahme Preußens (dort im Anschluß an Schinkels Tradition: Berliner Rundbogenstil) beobachten. (...) Der Hintergrund der Neogotik in protestantischen Kirchen kann nicht einfach in einem allgemeinen Historismus" der Zeit liegen, sondern muß auch theologisch begründet sein! Die Basis ist die Theologie des Neuluthertums – insbesondere die neulutherische Abendmahlstheorie."*
Zum sog. "Eisenacher Regulativ" siehe Willy Weyres, Der evangelische Kirchenbau, in: Kunst des 19. Jhs. im Rheinland, hrsg. v. E. Trier u. W. Weyres. Bd. 1 Architektur I, Kultusbauten (Düsseldorf, 1980) S. 269-337 (hier: S. 270 u. S. 319ff.). Vgl. auch Böcher, 1987, S. 45 u. Literaturhinweis S. 48.

198 Deutsche Bauzeitung, 17. Jg. Nr. 104, 27. Dez. 1884, S. 623f.: *"Die Konkurrenz zur Erbauung einer Gedächtniss-Kirche in Speyer"* (Artikel v. Joh. Vollmer; hier zit. S. 624).

199 Deutsche Bauzeitung, 24. Jg. Nr. 65, 13. Aug. 1890, S. 390f.: Artikel *"Vermischtes"* (vgl. Anm. 44).

200 Brennecke, 1996, S. 188 mit Anm. 80. Vgl. auch Beines, 1979, S. 90ff.

die *"nationale Komponente"* verbunden wurde.[201]
Aber die "Romanik" war ja bekanntlich wegen des Speyerer Doms für die Gedächtniskirche von vornherein ausgeschlossen.[202] Im übrigen scheinen Stilfragen – schon gar nicht eventuelle Fragen nach der "richtigen" theologischen Konzeption des Bauwerks – kein beherrschendes Thema gewesen zu sein – zumindest nicht beim damaligen Kirchenbauausschuß: Einmal nach der Konkurrenzentscheidung (1884)[203] auf den gotischen Stil und den Plan festgelegt, bereitete man sich deswegen kein Kopfzerbrechen mehr; es galt vielmehr genau darauf zu achten, daß im Rahmen der Forderung nach einem *"Gesamtkunstwerk"*[204] wirklich alles zueinander paßte.
Demnach ist das Fazit zu ziehen – um nochmals auf die Motivationsgründe zurückzukommen[205] –, daß doch das Thema *"Kulturkampf"*[206] und das selbstbewußte "Sich-Abgrenzen" und "Hervorheben" gegenüber den Katholiken eine wesentlichere Rolle gespielt haben als bisher erkannt.
Gerade in Kaiser Wilhelm II. als "evangelischem Kaiser" sah man eine zentrale Leit- und Identifikationsfigur. Gümbel führt den *"evangelischen Sinn"* Wilhelms II. auf den der Ahnherren *"aus dem Hohenzollern-Geschlecht"* zurück: *"Wilhelm der Große ...* (erachtete sich) *... als Oberhaupt der protestantischen Welt ..."*.[207]
Herauszustellen war das *"Primat des Protestantismus im deutschen Nationalstaat"*[208] bzw. die Legitimation des *"kleindeutsch-evangelischen Kaisertums"*[209]. Daneben war der schon erwähnte *"volkserzieherische"* Aspekt[210] von erheblicher Bedeutung.

---

201 Brennecke, 1996, S. 188 mit Anm. 84 u. 85. Vgl. auch oben Anm. 197 und unten Anm. 220.
202 Vgl. Kap. 1.2.2 mit Anm. 87, 88, 89.
203 Dellwing, 1979. S. 4f.
204 Ebd., S. 28; Verbeeck, 1980, S. 35-54; Beines, 1979, S. 105, S. 136 mit Anm. 757; Looft-Gaude, 1987, S. 22ff.
205 Siehe Kap. 1.2.1.
206 Siehe Kap. 1.1 mit Anm. 38.
207 *"... daß hier in Speyer nicht nur die Kaiser des alten deutschen Reiches begraben sind, sondern daß hier auch der Grundstein gelegt wurde zu der Herrlichkeit des neuen deutschen Reiches, dessen stärkste Wurzel die Geistesfreiheit ist ..."* Gümbel, 1904, S. 54 u. 55, (im Rahmen der Beschreibung der Glocken u. der Pyramide). Dies verdeutlicht, wie sehr schon der *"erste evangelische Kaiser der Weltgeschichte"* (Wilhelm I. reg. 1861-1888) eine national-protestantische Identifikationsfigur darstellte und wie sehr dieses Ideal auch mit Wilhelm II. verknüpft. wurde: 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, S. 21-32; hier: Zit. S. 28 Anm. 71.
208 Schwark, 1992, S. 22.
209 Ebd.
210 Siehe Kap. 1.2.1.

Jedenfalls verstand es der Speyerer Kirchenbauausschuß, die kaiserliche und königliche Munifizenz zu nutzen[211] und man bemühte sich, an staatliche Fördergelder heranzukommen: Das belegen die mehrfachen Audienzen bei Hofe[212], Bittschreiben an die Kaiserin[213] und die Briefe an das königlich bayerische Bezirksamt in Speyer bzw. an das Staatsministerium des Innern in München, als es um die problematische Finanzierung der beiden Fensterrosen ging, in denen man den eigentlichen *"Höhepunkt und Abschluß des gesamten Fensterschmucks"*[214] sah. Die Anfrage an das Ministerium um finanzielle Unterstützung, war indessen nicht erfolgreich: Die Verglasung der Rosetten galt *"... nicht als monumentale Arbeit der Malerei im Sinne der Ministerialbekanntmachung vom 14. August 1873 / : Ministerialblatt für Kirchen- und Schulangelegenheiten S. 299: / ... (und gehört) nicht zu den Zwecken, für welche der treffende Kunstfond bewilligt ist."*[215]
Die Finanzierung durch Stiftungen bedingte wegen des "Mitspracherechts" der Geldgeber (Kontrollen, Genehmigungen, Änderungswünsche, usw.) Konzessionen seitens des Kirchenbauausschusses.[216] Bei der Zahlungsabwicklung kam es des öfteren zu Auseinandersetzungen zwischen Glasmalern und Stiftern bzw. Ausführenden und Auftraggeber namens des Kirchenbauausschusses.

---

211 Vgl. Stifterverzeichnis bei Gümbel, 1904, S. 55-59, welches zugleich auch einen Überblick der Namen all der "hochrangigen" Geldgeber bietet.

212 1868 *"Kontakt"* zum preuß. Königshaus bei der Enthüllung des Wormser Lutherdenkmals; 1882 Audienz bei Kaiser Wilhelm I. u. Kronprinz Friedrich; 1890 u. 1898 bei Kaiser Wilhelm II. (s. Gümbel, 1904, S. 11, 15, 17f., 28 u. 46).

213 So z.B. zur Durchführung der sog. *"Schneeballenkollekte"* (Jan. 1888): *" .... wenn Eur. K. Majestät die huldvolle Gnade uns erweisen wollten, zu gestatten, daß der Ausschuß in seinem Briefe an die evangelischen Frommen denselben zurufen darf: "Euer hochgeliebten Kaiserin Wunsch ist es, daß die Gedächtniskirche ... baldigst errichtet werde; Eure heißgeliebte Kaiserin bittet Euch ... die Bauvereinkollekte ... zu fördern!"* (handschriftlicher Entwurf Gümbels; ZA Nr. 168 / S. 188-191: ohne Datum).

214 Siehe ZA Nr. 170 / S. 245: 2.5.1901 (Ostermann & Hartwein); ZA Nr. 169 / S. 2, 3, 8, 9: 26.11.1900 (Gümbel *"An das Königlich Bayerische Staatsministerium des Innern. Kirchen- u. Schulangelegenheiten"*).

215 ZA Nr. 169 / S. 7: 30. Dez. 1899 (Staatsministerium des Innern betreffs der Skizzen von de Bouché).
Ostermann & Hartwein äußern sich folgendermaßen: *" ... Glasmalereien, die in das Gebiet des Kunstgewerbes gehören ... die schon so oft in München zu tage getretene künstlerisch hohe Meinung, daß alles was nicht Malerei & Bildhauerei heißt, keinen Anspruch auf den staatl. Kunstfond machen darf."* (ZA Nr. 170 / S. 244: 2.5.1901). (Vgl. Katalog, Anm. zu Nr. 22).

216 Vgl. Stein, 1979, S. 183/184: *"Querelen mancherlei Art"* (siehe auch Anm. 14). "Konflikte" beispielsweise bei Nr. 18, 20, 22, 24, 27, 32, (s. hierzu Anmerkungen im Katalog u. Stichwortverz. im Anhang).

So war beispielsweise für die Bewilligung und Vergabe der Stiftungsgelder der *"Kaiser-"* Chorfenster de Bouchés Hofmarschall Freiherr von Mirbach[217] im *"Cabinet Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin"*[218] zuständig.
Und auch von Kaiser Wilhelm ist zu erfahren, daß er selbst ein genaues Auge auf die Entwürfe des von ihm favorisierten Glasmalers warf.[219] Übrigens ist in diesem Zusammenhang interessant, daß der Kaiser nicht zur Einweihungsfeier der Kirche 1904 kam: *"Einen weiteren Mißton gab es bei dem Feste dadurch, daß Kaiser Wilhelm II. als evangelischer Fürst angeblich aus Gründen der "Hofetikette", in Wirklichkeit, um nicht bei der katholischen Kirche und Zentrumspartei Anstoß zu erregen, der Einladung keine Folge leistete und durch dieses Verhalten auch andere evangelische Fürsten davon abhielt."* Der Kaiser besuchte Speyer erst im Jahr 1917. Ob, und wenn ja wie er sich zur Gedächtniskirche und ihren Fenstern nochmal geäußert hat, ist mir nicht bekannt; jedenfalls soll Wilhelm II. bei anderer Gelegenheit – mit ungewohnter Weitsicht – der Kirche *"ein teures Alter prophezeit"* und *"höchst persönlich vor solch "gotischer Architektur" gewarnt"* haben.[220]

---

217 Von Mirbach stammte aus der gleichnamigen Speyerer Domherrenfamilie (siehe Stein, 1979, S. 199, Nr. 70 des Ausstellungskatalogs). Der *"extrem konservative Hofmarschall der Kaiserin"* war *"Propagandist und Geldbeschaffer"* des Berliner Kirchenbauvereins und wurde *"vom Volksmund allgemein "Glockenaugust" genannt. Er vertrat besonders schroff die auch von Wilhelm II. vertretene politische Motivation zum Kirchenbau, was in kirchlichen Kreisen allerdings auf erhebliche Ablehnung stieß."* (Brennecke, 1996, S. 177 u. S. 178 mit Anm. 24 u. 25). Die "Zusammenarbeit" mit ihm gestaltete sich auch für die Speyerer Seite, dem Bauausschuß, nicht ganz unproblematisch, wie verschiedene Schreiben belegen (z.B. ZA Nr. 168 / S. 195-197: 18.10.1894; S. 198f.: 1.11.1900; S. 200: 10.11.1900; S. 202: 27.12.1900); (S. 203-205: 27.12.1900, *"Cabinet an de Bouché"*). Vgl. auch Katalog, Anm. zu Nr. 25 u. 26.

218 So lautet die Bezeichnung auf den Briefköpfen (s. o. Anm. 217).

219 Die Arbeiten de Bouchés mußten vom Kaiser genehmigt und dessen Änderungswünsche berücksichtigt werden. (Vgl. die Anmerkungen zu Nr. 27 u. 28 im Katalog).

220 Raubenheimer, Fünfzig Jahre Gedächtniskirche, in: Unsere Gemeinde. Gemeindeblatt..., 1954, S. 76.: Der andere *"Mißton"* waren die *"gehässigen, feindseligen Äußerungen ... wie sie im "Donauboten", in einem von einem Pater aus Prag den Zentrumszeitungen übermittelter Artikel und in anderen Blättern an den Tag gelegt wurden. Auch die "Pfälzer Post", ein sozialdemokratisches Organ, konnte sich damals unfreundlicher Bemerkungen nicht enthalten"*. Es habe aber auch *"begeisterte Zustimmung"* gegeben.
Wilhelm II. ließ sich bei der Einweihung durch Prinz Otto zu Sayen-Wittgenstein-Berleburg vertreten (Art. v. Martin Erbacher, in der Zeitung "Die Rheinpfalz" vom 27.8.1994).
Ludwig Wien, "Der Kaiser prophezeite ihr ein teures Alter", in: Evangelischer Kirchenbote. Nr. 16. Speyer, 22. April 1979, S. 248f.

Viele andere Stifter kontrollierten auch die ordentliche Ausführung ihrer "Spenden": Gerade für die Wiedergabe von Wappen wurde auf peinliche Genauigkeit und Korrektheit geachtet; entsprechende Vorlagen wurden an den Ausschuß bzw. an die Glasmaler direkt gesandt.[221] Das trifft auch für die Porträtgenauigkeit zu, für deren Umsetzung man die technische Errungenschaft der Photographie nutzte[222].

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß man bei aller *"Feindseligkeit"* auch versöhnlichere Töne gegenüber den *"katholischen Brüdern"*[223] anschlug; man wollte ein *"wirklich ökumenisch-evangelisches Dankesdenkmal, an dessen Vollendung alle mitgearbeitet haben, welche sich des Evangeliums rühmen: Fürsten und Bürger, Deutsche und Ausländer, Reiche und Arme".*[224]
Nicht unerwähnt blieb auch ein *"katholischer"* Stifter, König Ludwig II.[225]; schließlich sei *"Baiern als kunstsinniger Staat bekannt. Es wäre sicher eine Ehre für ihn, wenn er vom künstlerischen Standpunkte aus, durch Herstellung der Rosetten dem Werke die Krone aufsetzte. Daß auch der heißgeliebten Königsfamilie der Wittelsbacher gedacht ist, zeigt das herrliche Fenster in der Gedächtnishalle ... auf welchem die Gestalten des Herzogs Ludwig von Zweibrücken u. des Kurfürsten Ott-Heinrich von Heidelberg prangen. Auch wird die 4te Glocke den Namen "Baiern" tragen".*[226] *"Die Gedächtniskirche hier ist ein Kunstwerk, wie beiliegendes Gutachten des Geh. Oberbaurats Hofmann – Darmstadt bezeugt. (...) Baiern darf stolz sein, daß ein solches im Lande erstanden ist. Den Schmuck des Baues – die Meisterwerke der Glasmalerei – bilden die Fenster u. sind diese gestiftet von deutschen*

---

221 Siehe Katalog, z.B. Anm. zu Nr. 4 oder Nr. 32.

222 Siehe Katalog, z.B. Anm. zu Nr. 14 oder Nr. 27; siehe auch die Porträts in den vier Sakristeifenstern.

223 Gümbel, 1904, S. 21: *"Wollen sie erklären, daß wir ... (gemäß) unserer evangelischen Glaubensüberzeugung den Frieden wollen mit unseren katholischen Brüdern und den gemeinsamen Kampf in Christo gegen den Unglauben, gegen Zuchtlosigkeit und Gesetzlosigkeit?"* (aus der Festansprache des *"Geheimen Kirchenrats Prof. Dr. Fricke, Vorsitzender des Zentralvorstandes der Gustav Adolf-Stiftung*" anläßlich der Bauplatzweihe am 19. Sept. 1890).

224 Gümbel, 1904, S. 30.

225 Gümbel, 1904. S. 12: *"5.000 Mark sandte Seine Majestät König Ludwig II. von Bayern, dieselbe Summe Seine Majestät der deutsche Kaiser Wilhelm I."* (1878). Dellwing, 1979, S. 12, meint dazu, daß Ludwigs II. Spende *"wohl weniger der protestantischen Kirche als dem Bau als Kunstdenkmal galt ".*

226 ZA Nr. 169 / S. 27-30: 17.5.1902 (Entwurf eines Schreibens von Gümbel an das "Referat zur Unterstützung der Kunst"; hier zit. S. 29). Zur *"Bayern-Glocke"* s. Gümbel, 1904, S. 53. Die *"Ev. Arbeitervereins-Glocke"* trug übrigens ein *"Bildnis des Arbeiterfreunds Prof. Gümbel"* (Ebd., S. 53). Das Geläute wurde 1959 vollständig erneuert; s. hierzu Böcher, 1987, S. 22f.

*Fürsten u. deutschen Bürgern. Es sind deren 34. (...)."*[227]
Zur Stiftung der beiden Rosenfenster (d.h. Bewilligung von Fördermitteln aus dem staatlichen Kunstfond) konnten die "Bayern" letztlich dann doch nicht bewogen werden[228], aber das *"ferne Mutterland"* der Pfälzer beteiligte sich mittels *"Kirchen- und fakultativen Hauskollekten"*[229] recht fleißig.

Die insgesamt *"überaus rege"* Sammeltätigkeit von Spendengeldern, die in erster Linie immer wieder unermüdlich vom ersten Schriftführer des Ausschusses zur Erbauung der Kirche, Ludwig Gümbel, angekurbelt und vorangetrieben wurde, zeigt, daß man in dieser Hinsicht – zumal da streckenweise die Finanzierung immer wieder "eng" wurde – durchaus "erfindungsreich" war: Die Aktivitäten schlossen Kirchenkonzerte, Gesangsdarbietungen, Gedichtvorträge, Schauspielaufführungen u.v.m. mit ein.[230] Da war dann mitunter sogar die Konfessionszugehörigkeit unwichtig und man verfuhr offensichtlich nach der Devise "pecunia non olet". Bei Gümbel ist allerdings nirgends erwähnt, daß *"auch die jüdische Gemeinde in Speyer das Bauvorhaben von 1878 an, drei Jahre lang durch Spenden gefördert hat."*[231]

Nicht immer fand die Bitte um Spenden freundliches Entgegenkommen: Basler und Schweizer Bürger wollten nicht stiften, die Gründe hierfür wurden in *"recht scharfer Form"* dargelegt.[232] Trotz zahlreicher "illustrer" Unterstützung[233] verlief das Unternehmen "Stiftung" manchmal nicht ganz reibungslos.[234]

---

227 Aus dem Entwurfsschreiben von Gümbel (ZA Nr. 169 / S. 27/ 28: 17. 5. 1902).

228 Nr. 22 (*"Märtyrer-Rose"*) wurde von der *"evangelisch-lutherischen Kirche des Königreichs Sachsen"* und Nr. 32 (*"Missions-Rose"*) vom *"Senat und evangelischen Bürgern der freien Hansestadt Bremen"* gestiftet (s. Katalog). Vgl. hierzu auch oben Anm. 215.

229 Siehe Beitragsliste bei Gümbel, 1904, S. 63/64:
Bayern lag mit einer Summe von *"66 151,94 Mark"* nach Speyer, Pfalz, Amerika, Provinzen Brandenburg u. Rheinland, an sechster Stelle der Spendeneingänge bei insgesamt 52 angeführten Einzahlern.

230 Siehe Gümbel, 1904, S. 12f., 28f.

231 Dellwing, 1979, S. 12 mit Anm. 37 (erwähnt in der Speyerer Zeitung v. 5. Juli 1878; Hinweis von G. Stein). Siehe auch Stein, 1979, S. 186, Nr. 8 des Ausstellungskatalogs.

232 Stein, 1979, S. 187, Nr. 20 des Ausstellungskatalogs: Abschrift eines Briefes des Basler Pfarrers Th. Sarasin vom 31.10.1903.

233 Darunter Generalfeldmarschall von Moltke, Leopold von Ranke, Heinrich von Treitschke, Emil Frommel, Ernst Curtius u.a.: s. Stein, 1979, S. 186, Nr. 11 des Ausstellungskatalogs: Unterschriftenliste, vor Mai 1882. Vgl. auch Wien, 1979 (wie in Anm. 220), S. 248f.

234 Stein, 1979, S. 183/184 u. S. 187, Nr. 16 u. 17 des Ausstellungskatalogs.
Dies konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit auch bei der Durchsicht des Schriftverkehrs bestätigt werden; Entsprechendes ist zum Teil in den Anmerkungen des Katalogs angeführt.

Die Widmung der *"Bayern-Glocke"* ist als ein Stück *"patriotischer Huldigung"* der damals bayerisch-pfälzischen Protestanten zu deuten.
Sie steht – neben dem *"reichspatriotischen"* – stellvertretend für den *"lokalpatriotischen"* Motivationsstrang[235] der Stiftungen.

In bemerkenswerter Weise spiegeln die Schriftquellen, die zeitgenössischen Berichte und Denkschriften den Zeitgeist jener Tage, den kunstästhetischen "Geschmack", das zielgerichtete "Bestreben" bzw. das "Wollen" aller an der Ausführung des Bauwerks Beteiligten wider.
Allein schon die zeittypische Sprache bzw. Wortwahl – die für uns heute vielleicht "merkwürdig gestelzt" klingt – verdeutlicht die "enthusiastische" Grundstimmung der Zeitgenossen: Hier war sie einerseits pathetisch, leidenschaftlich, sentimental, ehrfürchtig, huldvoll, andererseits aber auch geprägt von Frömmigkeit, tiefer Glaubensüberzeugung, unerschütterlicher Willenskraft und Glaubwürdigkeit – um nur einige Beispiele zu nennen. Diese "Sprache" ist quasi eine Versinnbildlichung der später auf den Fenstern angebrachten Darstellungen; sie ist ein wesentlicher Faktor bei der Untersuchung der Glasfenster der Gedächtniskirche.

---

235 Das verdeutlicht insbesondere auch die Programmgestaltung der Feierlichkeiten anläßlich der Grundsteinlegung am 24. Aug. 1893 (s. ausführliche Beschreibung bei Gümbel, 1904, S. 22-27): Es gab u.a. eine *"Bayerisch-patriotische"*, sowie eine *"Deutsch-patriotische Ansprache"*; daneben waren *"Patriotische Klänge, Pottpourri"* und als letztes der *"Fröhlich Pfalz, Gott erhalts, Marsch"* zu hören. (Ebd., S. 27).
Vgl. auch "Festbericht über die Weihe des Bauplatzes ...", Speyer 1890.

# 3. Zur Geschichte der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland

In der kunstgeschichtlichen Forschung wird der Beginn des 19. Jahrhunderts als die Zeit der *"Wiedererweckung bzw. Neuentdeckung"*[236], *"Wiedergewinnung"*[237] oder *"Neubelebung"*[238] der Glasmalerei Deutschlands (und auch Englands und Frankreichs) bezeichnet.
Die Gründe hierfür und die Anfänge dieser *"Bewegung"* sind überaus vielschichtig und umfangreich: was im einzelnen von wem, wann und wo *"wiederbelebt"* oder gar *"neu erfunden"* wurde, soll an dieser Stelle weniger interessieren, so wie es auch nicht möglich ist, alle Facetten der Entwicklung hier in ihrer Gesamtheit darzustellen.[239]

Generell ist festzustellen, daß ein geändertes Kunstverständnis und Raumbedürfnis im Barock und Rokoko – mit hellen, lichterfüllten und üppig dekorierten Räumen – Glasmalereien der herkömmlichen Tradition (s.u.) ausschloß: Glasfenster waren in der Regel Blankverglasungen, und wenn sie *"bunte Bilder"* zeigten, so blieben diese meistens auf einen kleinen Teilbereich des Fensters beschränkt.[240]
Das ist eine der Ursachen des Niedergangs eines Großteils alter handwerkstechnischer und glaskünstlerischer Verfahren, wie beispielsweise Kenntnisse in der Herstellung von in der Masse durchgefärbten Gläsern oder die Kunst und Technik des Verbleiens sowie der Bemalung mit Schwarzlot und Silbergelb, den beiden einzigen *"Malfarben"* des Mittelalters, welche sich beim Brennvorgang mit der Glassubstanz verbinden[241]: Kurz gesagt, es handelt sich um die Tradition der sog. "musivischen Glasmalerei"[242], vornehmlich im monumental-sakralen Bereich, die im Lauf der Zeit immer mehr verkam und allmählich in Vergessenheit geriet.

---

236 Frodl-Kraft, 1970, S. 59.
237 Rode, 1979, S. 275.
238 Beines, 1979, S. 87.
239 Vgl. Katalog Erfurt, 1993, S. 31; auch ansonsten sei auf die weiterführende Literatur hingewiesen.
240 Vgl. Die Welt der Glasfenster v. L. Lee, G. Seddon, F. Stephens, Freiburg i.B. u.a., 3. Aufl. 1987, S. 142-145: "Die mageren Jahre" u. "Zeitbedingter Verfall"; Suz. Beeh-Lustenberger, Das Bild in Glas. Von der europäischen Kabinettscheibe zum New Glass. Darmstadt, 1979, S. 12.
241 Vgl. Brisac, 1985, S. 131ff.: "Vom 16. zum 18. Jahrhundert".
242 Daneben gibt es noch das "Glasgemälde" und die "Mosaikverglasung", siehe hierzu Beines, 1979, S. 85; siehe im folgenden auch Kap. 4.1 "Technik".

Was im wesentlichen bestehen blieb und weitergepflegt wurde, war die Kunst der kleineren Kabinettglasmalerei, die seit dem späten 15. Jahrhundert aufgekommen war und in der mit bunten Auftragsfarben, d.h. *"Email-Schmelzfarben",* gearbeitet wurde.[243]
Neben Stil- und Geschmackswandel taten unter anderem kriegerische Auseinandersetzungen, insbesondere die französische Revolution (1789) und die nachfolgende Säkularisation (1802) ein Übriges, so daß diese Kunstgattung – sofern die Glasmalereien nicht sowieso der Zerstörung anheim fielen – in eine Stagnation geriet und der Vernachlässigung ausgesetzt war. Vielerorts entfernte man sogar alte Glasmalereien und *"verhökerte willig und billig den "alten Plunder""*.[244]
Die Scheiben wurden nunmehr zu einem begehrten Objekt *"romantisch rückbesinnter"* Kunstsammler und erfuhren so – auch im Rahmen der beginnenden Neogotik – allmählich wieder mehr Aufmerksamkeit.[245]

Es waren zunächst Porzellanmaler, die sich mit der Wiederaufnahme der Kunst der Glasmalerei beschäftigten.[246] Das erste Viertel des 19. Jahrhunderts prägten zahlreiche Versuche und chemische Experimente zur Herstellung der "alten" Glas- und Farbrezepturen. Längere Zeit Schwierigkeiten bereitete die Herstellung von rotem Überfangglas bzw. die rubinrote Glasfarbe.[247] Dieses Problem konnte 1826 in Frankreich gelöst werden.[248]
1855 gelang es zuerst wieder in England das traditionelle *"Antikglas"* nach altem Beispiel herzustellen: Dieses durchgefärbte Glas zeichnet sich durch eine ungleichmäßige Oberfläche, die mit kleinen Schlieren und Bläschen durchzogen ist, aus und entspricht dem mittelalterlichen Vorbild. Es löste das bis dahin verwendete *"fehlerfreie und reine, sog. Ton- bzw. französische Glas"* [249] ab. In Deutschland und Österreich konnte dieses *"neue"* Glas seit Ende der sechziger Jahre produziert werden. Es wurde auf dem Gebiet der Glasmalerei schnell zu einem

---

243 Siehe: Die Welt der Glasfenster, 1987, S. 49 u. S. 52ff. Vgl. auch: Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. Katalog zur Ausstellung im Ulmer Museum, 5. 2.-26. 3. 1995, S. 42-49 (zur Kabinettglasmalerei).

244 Katalog Erfurt, 1993, S. 11; zur anfangs noch negativen Einstufung der Gotik in Deutschland, s. ebd. S. 12.

245 Vgl. Beines, 1979, S. 87ff.; Katalog Erfurt, 1993, S. 12f.

246 Beines, 1979, S. 94; Katalog Erfurt, 1993, S. 14: S. Mohn, Dresden; A. Kothgasser, Wien; M.S. Frank, Nürnberg.

247 Katalog Erfurt, 1993, S. 15/16; Beines, 1979, S. 100.
Zu "Überfangglas", s. Kap. 4.1 "Technik".

248 Beines, 1979, S. 100: und zwar von dem Glasmaler G. Bontemps.

249 Katalog Erfurt, 1993, S. 15.

"Renner": Galt vordem *"ächte eingebrannte Glasmalerey"*[250] als Bedingung für die Auftragsvergabe, so war es fortan zusätzlich die Verwendung von *"Antikglas"* – wie auch die Glasfenster der Gedächtniskirche durch einen ausdrücklichen Zusatz in den Verträgen (siehe Kap. 4.2) bestätigten.
Was die *"stilistische Handhabung"* anbelangt, handelte es sich anfänglich mehr um ein *"intuitives und gefühlsmäßiges Nachempfinden"* der *"alten"* Stilvarianten, was sich aber bald ändern sollte.[251]
Das zunehmende Wiederaufleben und die Weiterentwicklung monumentaler Farbverglasungskunst Mitte der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts vollzog sich fast parallel und im Zusammenhang mit dem Fortschritt und erweiterten Kenntnisstand über die – vorzugsweise – gotische bzw. neogotische Architektur. Neue Fenster entstanden im Zuge von Wiederaufbau- bzw. Vollendungs- und Weiterbaumaßnahmen sowie Reparatur- und Restaurierungsarbeiten an großen Kathedralen (z.B. Dome in Köln, Regensburg, Aachen, Ulmer Münster).
Kirchenneubauten mit kompletten Neuverglasungen waren bis zur Jahrhundertmitte noch selten, wobei die Friedrichswerdersche Kirche Schinkels in Berlin (1831; heute noch originale Chorfenster mit musizierenden Engeln) und vor allem die Mariahilfkirche in der Münchner Vorstadt Au mit 19 Fenstern (1833; Marienleben-Zyklus zerstört) eine Ausnahme bilden. Gerade die Glasmalereien der Münchner Mariahilfkirche wurden bis in die achtziger Jahre zu einem prägenden Vorbild[252] – diese und auch die ebenfalls von Ludwig I. gestifteten *"Bayernfenster"* (1846) im Kölner Dom[253] sowie die Auswirkungen des *"Münchner Stils"*[254] werden für die nähere Betrachtung der Gedächtniskirchenfenster noch von Interesse sein.
Neuverglasungsprojekte werden erst ab 1860 häufiger, unter anderem aufgrund der oben bereits erwähnten gesteigerten Bautätigkeit. In dieser Zeit – und vor allem seit der Reichsgründung – verzeichnet auch der Bereich der Glasmalerei einen Aufwärtstrend. Mit dem Voranschreiten des Historismus gilt dieser "Trend" zunehmend auch für profane Bauten (z.B. Rathäuser, Villen, etc.) und neben die kirchlichen bzw. aristokrati-

---

250 Katalog Erfurt, 1993, S. 15.
251 Vgl. Frodl-Kraft, 1970, S. 59.
252 Katalog Erfurt, 1993, S. 16; Beines, 1979, S. 95ff.
253 Siehe Beines, 1979, S. 146ff.
254 Josef Ludwig Fischer, Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914, S. 200: *" ... der verächtlich als Sentimentalität gebrandmarkt wird."*

schen Auftraggeber und Stifter treten nun verstärkt Privatpersonen und öffentliche Institutionen. Eine weitere Folgeerscheinung war das Entstehen von Großunternehmen und die einsetzende Massenfabrikation von Glasmalereiprodukten, was teilweise viel *"Unheil anrichtete"*[255].

Festzuhalten bleibt, daß mit dem erweiterten Wissensstand über die historischen Architekturstile, der Gotik insbesondere, sich um 1840 vor allem die dogmatischen Neogotiker[256] Gedanken machten, bezüglich technischer und stilistischer Anforderungen an Glasmalereien.
Nach deren Auffassung hatte sich nämlich ein Glasgemälde an das Vorbild der musivischen Glasmalerei des 14. Jahrhunderts (s.o.) – eine "Richtung", welche auch die Blütezeit einstiger monumental-sakraler Glasfensterkunst bis ins Hochmittelalter auszeichnet – zu halten. In stilistischer Hinsicht sollte es sich dem *"gotischen"* Baustil (d.h. Früh- u. Hochgotik) anpassen, da die Glasmalerei – seit jeher genuiner Bestandteil von Architektur – nicht von dieser losgelöst behandelt wurde und werden sollte[257].
Trotz aller Fortschritte und *"Erfindungen"* blieb die Gattung doch noch lange Zeit geprägt von jener Art der Glasmalerei, die eine *"Malerei auf (und weniger mit) Glas"* bedeutete, bei der mit vielen aufgebrannten bunten Schmelzglasfarben unter weitgehender Verdrängung des Bleirutennetzes als konturbildendem Faktor gearbeitet wurde.
Insgesamt orientierte man sich auch weniger am vorgegebenen *"architektonischen Rahmen"*, sondern vielmehr an den Prinzipien der *"Tafelmalerei als gestalterischem Vorbild".*[258]

---

255 Fischer, 1914, S. 224: *"... die Verbindung von Kartonzeichner und Glasmaler in einer Person ... (bildet das Ideal). (...) Ebenso schädlich ist der ... Versuch, die Glasmalerei aus ihrer Stellung als Kunstgewerbe in die Höhen der absoluten Kunst zu forzieren. (...) Heute soll jedes Glasgemälde im Rang eines absoluten Kunstwerks gehen, bei dem der Karton die Hauptsache ist. Das muß den Glasmaler zwingen, ... sich, wenn auch widerwillig, den Wünschen der Kartonzeichner zu unterordnen ... ".*
Siehe auch Kap. 3.1.3 "Die Konkurrenz" mit Anm. 295; Kap. 3.1.4 "Das Spannungsverhältnis...". Vgl. hierzu die Meinung der "anderen" Seite, Anm. 215.

256 Der Kreis um August Reichensperger und Vincenz Statz, s. Beines, 1979, S. 92, S. 96, S. 104ff.; vgl. auch Katalog Erfurt, 1993, S. 16 u. 27.

257 Vgl. Beines, 1979, S. 92, S. 94-98: die Vorstellung von der Zeit und Dauer des Gotik-Vorbilds war dehnbar und regional unterschiedlich: In Bayern (d.h. in der kgl. Glasmalereianstalt München) vertrat man zunächst die Ansicht, daß die Hochblüte der Glasmalereientwicklung im frühen 16. Jh. gelegen habe. Das hängt mit der Ansicht zusammen, daß man diese Vorbilder in der Zeichnung *"besser"* fand als die älteren (S. 96). Die Phänomene des *"Verbesserns"* und des *"Perfektionismus"* begegnen uns bei den Glasfenstern der Gedächtniskirche mehrfach (Vgl. z.B. im Text Anm. 280).
Siehe auch Katalog Erfurt, 1993, S. 12.

258 Beines, 1979, S. 92.

Die Diskussion um diese Erscheinung ging weiter.
Inwieweit der These Beines zuzustimmen ist, daß in Deutschland prinzipiell zwei verschiedene *"Lager"* unterschieden werden können, einerseits ein *"rheinisches"*, welches speziell die *"musivische"* Technik anwandte und andererseits ein *"bayerisches"*, das mehr dem Prinzip der *"Glasgemälde"* folgte, sei dahingestellt[259]. Richtig mag diese Kategorisierung für den Zeitraum bis 1850/60 sein, ebenso wie zu beobachten ist, daß sich die "bayerische Strömung" am Ort, wie auch in Sachsen und Österreich[260], tendenziell sehr viel länger hielt.

Mit der vordem schon erwähnten Aufwärtsbewegung der Glasmalerei, setzt im letzten Jahrhundertviertel auch in diesem Bereich eine *"Trendwende"* ein. Einen Markstein stellt dabei wohl die Wiener Weltausstellung von 1873 dar, mit der dort aufgestellten Grundsatzforderung nach *"musivischen"* Glasmalereien: *"Glasgemälde"* sollten vermieden werden. Stilistische Fragen oder Vorschläge in dieser Richtung wurden (entgegen den doktrinären Neogotikern, die das vornehmlich gotische Leitbild der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts empfahlen; s.o.), bei dieser Gelegenheit nicht erhoben[261]:
*"Der Wiener Beschluß bezog sich auf monumentale Glasmalereien aller stilistischen Varianten und sollte daher ... von großem Einfluß auf das Schaffen der Glasmalereien in allen stilistischen Bereichen sein."*[262]
*"Die eingehende kunsthistorische Würdigung des Barock und Rokoko, die in den 80er bis 90er Jahren des 19. Jahrhunderts .... einsetzte, brachte die Erweiterung des Formenkatalogs um die nunmehr als vorbildhaft akzeptierten Stile. Diese Erweiterung der stilistischen Palette wirkte sich auch auf die Produktion von Glasgemälden aus. Das war um so leichter, als die im Barock und Rokoko hergestellten Glasmalereien ebenfalls in der Technik des Glasgemäldes hergestellt worden waren."*[263]

---

259 Beines, 1979, S. 166 (Erläuterungen zum Katalog: hier die Zusammenfassung seiner Untersuchungen).
Siehe hierzu im Text Kap. "Einleitung" mit Anm. 20.

260 Katalog Erfurt, 1993, S. 16; vgl. ebd. S. 19 u. S. 20 (Malweise und Vorbilder der Münchner Glasmalereianstalt und die *"Gegenbewegungen"* in Köln, Frankreich und England).

261 Beines, 1979, S. 108-111.

262 Ders., S. 110.

263 Ders., S. 99 mit Anm. 210.

Unterdessen setzte sich die musivische Richtung zunehmend durch und wurde allgemein zur *"beliebtesten aller Glasmalereitechniken"*[264]. Sie war auch kostengünstiger und zeitsparender als die aufwendige, vielfarbige Schmelzglasmalerei[265]. Gelernt hatte man auch, bei der Entwurfszeichnung und späteren Übertragung auf die Originalgröße des Kartons, die spezifischen Gegebenheiten und Anforderungen an das Material *"Glas"* schon im Vorfeld der Ausführung des Fensters zu berücksichtigen.

An dieser Stelle ist allerdings anzumerken, daß jenseits aller technischer und stilistischer Forderungen, von sämtlichen Seiten *"bereitwillig"* Konzessionen gemacht wurden[266]:

*"Da wurden mittelalterliche Architekturbaldachine "verbessert"; ebenso korrigierte man die Figuren, indem man sie zwar altertümelnd, aber mit "richtigen" Proportionen wiedergab. Da blieb nichts unversucht, um "Patina", d.h. Korrosionsprodukte vorzutäuschen, womit die neuen Fenster neben der "mystischen Farbenglut" und dem "edelsteinartigen Leuchten" der alten Scheiben ... , bestehen können sollten. Da benutzte man eine Menge weiterer Farben außer Schwarzlot und Silbergelb ... ".*[267]

Es wurde – falls gewünscht und gegen Aufpreis – *"jederzeit"* der *"Farbkasten"*[268] hervorgeholt.

Noch ein weiteres Phänomen ist zu beachten:

Die Zeitgenossen waren davon überzeugt, nicht nur in technisch-handwerklicher sondern auch in künstlerisch-stilistischer Hinsicht *"besser"* als die *"Alten"* zu sein. Im Zusammenhang mit dem oben beschriebenen Fortschritt in der Entwicklung der Glasmalerei, strebten die Glasmaler und Künstler (Entwurfszeichner) danach, im Nachahmen der Vorlagen oder im *"Neuschöpfen"* aus denselben, bis zum Kopieren, immer *"perfekter"* zu werden.

Ging es um das Ergänzen oder Reparieren alter Scheiben, so war hinsichtlich der Wahrung der *"ursprünglichen Reinheit"*[269], schon bald nicht mehr zwischen "Original" und "Kopie", d.h. zwischen "alt" und "neu", zu unterscheiden:

---

264 Beines, 1979, S. 111 ("gegen Ende des 19. Jahrhunderts").

265 Vgl. Katalog Erfurt, 1993, S. 30.

266 Ebd., S. 19/20.

267 Ebd., S. 20.

268 Ebd., S. 30.

269 Zitat aus einem Zeitungsartikel (Münchner (?) *"Neueste Nachrichten"*), den die Firma Ostermann & Hartwein einem Schreiben beifügte (bei ZA Nr. 170 / S. 280f.: 30. Apr. 1902).

*" ... gelang es der Anstalt* (Ostermann & Hartwein; d. Verf.) *sämmtliche Scheiben so getreu stilistisch und heraldisch zu ergänzen, daß nur ein sehr geübtes Auge die neuen Stücke von den alten zu unterscheiden vermag. Mit Genehmigung der Kirchenverwaltung wurden drei Wappen ganz nachgebildet, die zum Vergleich auch mit ausgestellt sind und uns beweisen, daß der Ruf der Münchner Glasmalerkunst mit Recht ein wohlverdienter ist."*[270]

In diesem Zeitungsartikel wurde auch das *"unsachkundige Ausbessern"* und *"falsche Zusammenfügen und Verbleien"* alter Stücke in der ersten Jahrhunderthälfte beklagt; eine Tatsache, die heute bei nicht wenigen, nicht nur *"alten"* sondern auch *"neuen"* Kirchenfenstern des 19. Jahrhunderts für einen *"desolaten"* Zustand sorgt. Gerade was die Art der Bemalung und die Qualität verwendeter Farben sowie die Ausführung betrifft, sehen sich Restauratoren und Konservatoren heute vor erhebliche Probleme gestellt [271]:

Dabei *"fällt auf, daß die aus den prominenten Werkstätten stammenden Denkmäler in ihrer Substanz zumeist viel besser erhalten sind, als die Mehrzahl der Arbeiten aus privaten Ateliers, vor allem solche aus dem dritten Viertel des Jahrhunderts."*[272]

Was den oben erwähnten *"Perfektionismus"* betrifft, so trifft dieser bei ergänzten Scheiben für die Jahre ab 1890 von Fall zu Fall sogar zu, *"solange man die Gläser in situ, d.h. im Durchlicht, betrachten muß. Aus der Zeit vorher jedoch sind eingeflickte Stücke meist ohne Schwierigkeit herauszufinden, und sei es nur, weil die Gesichter zu "gotisch" sind."*[273]

---

[270] In dem Artikel (s.o. Anm. 269) mit der Überschrift *"Ausstellung von Wappenscheiben"* geht es um die Ausstellung von 32 Wappenfenstern aus der Pfarrkirche zu Mögeldorf bei Nürnberg im Kunstgewerbeverein.

[271] Vgl. Katalog Erfurt, 1993, S. 25 ("Fortschrittsgläubigkeit").
Siehe hierin auch den Beitrag Peter van Treecks "Konservierung und Restaurierung von Glasmalereien des 19. Jahrhunderts", S. 31-45.

[272] Ebd., S. 34 (Peter van Treeck zu: "Oberflächen: Glas, Malschichten, Farbigkeit, Ablesbarkeit", S. 32-38).

[273] Katalog Erfurt, 1993, S. 25.

## 3.1 Die Stimme der Zeitgenossen: Glasmaler und Künstler zu ihrem Metier

Vor dem im vorangehenden Abschnitt beschriebenen Hintergrund und in diesem Licht – sozusagen in einer *"hochgestimmten und ausgereiften Endphase"* der Glasmalereikunst am Ausgang des Jahrhunderts – präsentieren sich die Glasmalereianstalten und Künstler, die für die Gedächtniskirche in Speyer die Fenster lieferten.
Ihre allenthalben verkündeten Verlautbarungen klingen demnach auch vielversprechend: So warb beispielsweise Gustav van Treeck auf einem der Briefköpfe mit folgendem Slogan: *"Anfertigung von Kirchen-Fenstern jeden Styles, von den einfachsten bis zu den künstlerisch vollendetsten Figurenfenstern. Treppenhaus- und Erker-Fenster, Butzenscheiben, Geometr. Verbleiungen. Nur höchst solide, gediegene Arbeiten."*[274]
Auch war es selbstverständlich, den vom Ausschuß des Kirchenbauvereins *"vorgeschriebenen Stil der Hochgotik"*[275] *"korrekt"* auszuführen und all den von dieser Seite (und den Stiftern) vorgebrachten Wünschen zu entsprechen.

### 3.1.1 Selbstbewußtsein und Selbstverständnis

Die zu dem Zeitpunkt "gefestigte" Position der Glasmalerei brachte es auch mit sich, daß das Selbstbewußtsein und Selbstverständnis der Glasmaler und Künstler einen enormen Auftrieb bekommen hatte.
Mal wurde betont – offensichtlich, weil die qualitativen "Fähigkeiten" angezweifelt worden waren –, *"Wir sind keine Anfänger, sondern unsere Anstalt* (Ostermann & Hartwein; d. Verf.) *besteht schon seit 20 Jahren ... wurden von uns über 4000 Glasmalereifenster nach den verschiedensten Ländern geliefert (ich lege die Prospekte aus der letzten Zeit an) als Referenz ... Ein sicherer Beweis für unsere Leistungsfähigkeit dürfte Ihnen sein, daß wir seit einer Reihe von Jahren immer Aufträge von staatlicher Seite haben ...".*[276]

---

[274] ZA Nr. 170 / S. 276: *"Factura"*; Erhalt des Rechnungsbetrages quittiert von Gust. van Treeck am 16. Juli 1901 (3834 Mark für Bergpredigt- und zwei Tympanonfenster, *"incl. Fracht u. Einsetzen!"*).

[275] Gustav van Treeck: ZA Nr. 170 / S. 119ff.: 21. Febr. 1899.

[276] Ostermann & Hartwein: ZA Nr. 170 / S. 290: 20. Dez. 1902.

Desweiteren wurden die Glasmalereianstalten nicht müde, lobende Zeitungsartikel und *"Gutachten"* in ihren Schreiben zu erwähnen oder auch zuzuschicken: Carl de Bouché ließ wissen, daß der Entwurf zum *"Christusfenster"* (Nr. 27) vom *"kgl. Akademieprofessor Feuerstein korrigiert"* worden war und einen Entwurf für die Rosetten hatte er Heinrich von Schmidt und Friedrich Thiersch präsentiert. Ostermann & Hartwein legten ihre Skizzen *"Prof. Hauberrisser, auch Mitglied der Künstlercomission"*[277] vor. Es scheint gängige Praxis gewesen zu sein, wie aus dem Schriftwechsel hervorgeht, die Arbeiten von *"Kunstsachverständigen"* begutachten zu lassen: Mit derartigen "Maßnahmen" wollte man sicherlich negativer Kritik – etwa des Ausschusses oder der Stifter – zuvorkommen bzw. diese im Vorfeld entkräften.
Derjenige unter den an der Gedächtniskirche beteiligten Glasmalern, der weithin den *"größten und besten"* Ruf genoß, war Carl de Bouché: Als bevorzugter *"Hofglasmaler S. Maj. des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen"*[278], war er nicht nur Leitfigur unter den Kollegen sondern bekam auch vom Kirchenbauausschuß eine "höherrangige" Stellung zugebilligt. Dieser ließ nämlich dem Künstler sehr viel mehr "durchgehen", was er bei anderen sicher kritisiert und abgelehnt hätte: Zwar konnte de Bouché sich hinsichtlich der *"Heiligenscheinangelegenheit"* beim Christus in Nr. 27 – den er *"ohne Nimbus"* als *"Fliegenden Holländer"*[279] titulierte – nicht durchsetzen, durfte aber doch unbeanstandet den *"frühgotischen"* anstatt dem ansonsten überall vorgeschriebenen *"hochgotischen"* Stil in seinen Chorfenstern anwenden:
*"Um den* (monumentalen, d. Verf.) *Charakter des Ganzen zu wahren, mußte ich die Auffassung der Apostel, besonders in der Draperie frühgotisch halten ..."* lautet seine Begründung; außerdem gestatte der "einfachere Faltenwurf" eine "bessere Detailierbarkeit in den Borten und Säumen".[280]

---

277 Carl de Bouché: ZA Nr. 170 / S. 204: 3. Aug. 1900; Ostermann & Hartwein: ZA Nr. 170 / S. 219f: 1. Aug. 1900.
Carl de Bouché führt in seiner Werbebroschüre nur Gutachten, sog. *"Atteste"* an, die ihm (natürlich) nur *"allerhöchste Fähigkeiten"* bescheinigen (s. Abb. S. 46a u. Katalog, Anmerkungen zu Nr. 25-29).

278 Werbebroschüre Carl de Bouchés (siehe Anm. 277) bei der in "großer Aufmachung" dieser und folgende Titel zu lesen sind: *"Königliche und Herzogliche Bayerische Hofglasmalerei Kunstmaler Carl de Bouché."*

279 ZA Nr. 170 / S. 160f.: 12. Nov. 1899 (Schreiben von de Bouché).Siehe auch Katalog, Anmerkungen zu Nr. 27.

280 Ebd. (Siehe auch Katalog, Anmerkungen zu Nr. 26 u. 28). Was die "stilistische Diskrepanz" anbelangt, vgl. die dementsprechenden Feststellungen im Katalog Erfurt, 1993, S. 25: die Figuren [früherer Stilepochen, vorzugsweise der Romanik und (frühen) Gotik] *"ahmte man so gut wie nie nach; sie waren zu steif klobig, unschön; lediglich die spätromanischen Ornamentbordüren nahm man ins Repertoire auf."*

Ein ausgeprägtes künstlerisches Selbstbewußtsein und ein starker Selbstbehauptungswille ist de Bouché unter anderem auch in der Hinsicht zu bescheinigen, daß er seinem Vertrag bei Punkt *"9.)"* bezüglich der endgültigen Abnahme der Fenster und Ausführung von Änderungen, persönlich den handschriftlichen Zusatz *"wenn solche im Interesse der Gesamtwirkung dringend nöthig"*[281] beifügte (siehe S. 86).
Außerdem beteuerte er, daß die Vertragssätze für ihn *"zum großen Theil ohne Bedeutung"*[282] seien.
Der spätere Konflikt um die Bezahlung gibt ein Beispiel des "Beharrungsvermögens" de Bouchés.[283]

### 3.1.2 Kostenfrage und Preisgestaltung der Gedächtniskirchenfenster

Auseinandersetzungen bei der Zahlungsabwicklung hat es nicht nur mit Carl de Bouché gegeben sondern auch mit einigen anderen Glasmalern. In der Regel ging es um die Bezahlung entstandener Mehrkosten für wiederholt angefertigte Skizzen oder spätere Abänderungen; mehrfach waren schon im Vorfeld Preisvorstellung und Kostengebot für die Fenster ein umstrittenes Thema zwischen den beteiligten Parteien.[284]
Weil die Mayersche Hofkunstanstalt den ihr *"offerirten Preis nicht als genügendes Aequivalent für* (ihre) *Arbeitsleistung"*[285] ansah, lehnte sie den Auftrag für zwei Langhausfenster ab, ohne den Hinweis zu vergessen, daß sie für Nr. 4 *"Grablegung"* und Nr. 21 *"Kreuzigung"* wegen des *"ausnahmsweise niedrigen Preises"*, mit Sicherheit *"nach der Fertigstellung mit einem Verlust abschließen"* werde.[286]
Beteuerte man an anderer Stelle zwar auch, nur zum *"Selbstkostenpreis"* zu arbeiten, so ist andererseits hinsichtlich der Preisgestaltung

---

281 ZA Nr. 170 / S. 109: unterzeichnet am 9. Juli 1899 (Vertrag zu den fünf Chorfenstern auf der Grundlage der *"mündlichen Verhandlungen vom 15. Dezember 1898"*; als Preis waren 18 000 Mark festgelegt). Siehe hierzu auch Kap. 4.2 "Die Verträge".

282 ZA Nr. 170 / S. 154/155: 9. Juli 1899.

283 Siehe die Schreiben de Bouchés ab Nov./Dez. 1901.

284 Siehe hierzu "Kosten und Preisgestaltung" im Stichwortverzeichnis des Anhangs zum vorliegenden Textteil. Bei der Umrechnung (z.B. 3 500 Mark für ein großes, d.h. 3,5 m breites u. 10 m hohes Fenster) kommt man auf einen Quadratmeterpreis von 100 Mark; hiermit "unterbot" der Kirchenausschuß (wenn man von einer zwischenzeitlich möglichen Preissteigerungsrate absieht) die in der Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei (Jg. 1913, s. z.B. S. 16 u. S. 141) propagierten *"Empfehlungen"* von *"150 bis 200 Mark pro m² für einfachste Glasmalerei"*.

285 ZA Nr. 170 / S. 91/92: 22. Sept. 1899. (Siehe hierzu auch Anm. 119).

286 Ebd.

durchaus "entgegenkommende" Verhandlungsbereitschaft zu registrieren, zum Beispiel bei Glasmaler Ferdinand Müller, Quedlinburg.
Schließlich war man auch stolz und freute sich darüber[287], an einem so *"bedeutenden Bau"* mit einem *"Kunstwerk"* beteiligt und unter der *"Konkurrenz"* vertreten zu sein. Nicht zuletzt ließ sich ein derartiger Auftrag an einem *"vielgerühmten"* Ort vortrefflich in die eigene Firmenwerbung mit einbringen: Gustav van Treeck berichtete beispielsweise vom *"regen Interesse des Prinzregenten"* bei der Besichtigung des *"Jesaja-Fensters"* (Nr. 18) in seinem Atelier. Ostermann & Hartwein wollten zur Ausstellung der Rosette (*"Missions-Rose"* Nr. 32) im Münchner Rathaussaal *"alle bedeutenderen Persönlichkeiten einladen ... den Regenten, Kultusminister, etc., etc."*[288]. Die Anstrengungen und Bemühungen bezüglich technischer und künstlerischer Qualität müssen dementsprechend groß gewesen sein – was man noch heutzutage mit bloßem Auge am Objekt nachvollziehen kann; es dürfte daher die Aussage der Firma Ostermann & Hartwein *"das Schönste, was wir je gemacht"*[289] im Kern (d.h. ohne jegliche Form einer "Laudatio"), auch für die anderen Glasmalerateliers zutreffen.

### 3.1.3 Die Konkurrenz

Das Thema "Konkurrenz" ist in der Korrespondenz von nicht unwesentlichem Umfang und beweist, daß und wie der damalige Markt – vor allem in München – "umkämpft" war. Das hing natürlich unter anderem mit der allseits heftig kritisierten *"fabrikmäßigen"* und daher verbilligten Produktion zusammen, die man sich übrigens auch untereinander gern vorwarf, obwohl man selbst eine *"Großfirma"* war (wie zum Beispiel Mayer und Türcke). Es wurde nicht mit ordentlichen Seitenhieben auf die Konkurrenten gespart; teilweise wurde dem Ausschuß auch vorgehalten bzw. darüber geklagt, daß ein *"anderer"* mehr Fenster bekommen

---

287 So z.B. Ostermann & Hartwein (ZA Nr. 170 / S. 289: 20. Dez. 1902); Maler Rudolf Yelin, Stuttgart (ZA Nr. 168 / S. 62: 27. Jan. 1900); Mayersche Kunstanstalt: *"ewiger Schmuck"* (ZA Nr. 170 / S. 257f.: 1. Apr. 1902).

288 (Vgl. hierzu Anm. 139).
Gust. van Treeck: ZA Nr. 170 / S. 267/268: 5. Apr. 1902.
Ostermann & Hartwein: ZA Nr. 170 / unpaginiert; nach S. 333: 10. März 1904. Dieselben teilten 1904 voller Stolz mit, man sei *"an des Regenten Geburtstag mit der Verleihung des Titels "Kgl. Bayer. Hofglasmalerei" ausgezeichnet worden"* und stehe *"dadurch auch äußerlich den bedeutendsten & leistungsfähigsten Firmen Münchens gleich"* (ZA Nr. 170 / S. 321: 15. März 1904).

289 ZA Nr. 170 / S. 298: 8. Aug. 1903.

habe als man selbst.[290]
Ob dieser verschärften Konkurrenzsituation dürfte die wirtschaftliche Lage mancher Institute mitunter nicht unproblematisch gewesen sein, weshalb öfter auf (möglichst schnelle) Bezahlung gedrängt wurde: Glasmaler Türcke berichtet beispielsweise von *"Finanznöten"* im Zusammenhang mit dem *"Leipziger Bankkrach"*, der ihn zur *"Abtretung seiner Außenstände"* zwang[291]. Davon abgesehen schien Türcke, wie er selbst sagte, vom *"Unglück verfolgt"* zu sein, denn auch die von ihm gelieferten Fenster waren oft *"vernichtender"* Kritik des Ausschusses ausgesetzt.[292]
Die Durchsicht der Inserate in der Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei (1912-1914) scheint die dargestellte Lage – wenn auch einige Jahre später – insgesamt zu bestätigen: Viele *"akademisch gebildete Zeichner"* suchten nach Arbeit und warben mit der Herstellung von *"Skizzen und Kartons in allen Stilarten"*.
Die Firma Ostermann & Hartwein warb mit dem Zusatz *"Künstlerische Ausführung bei mäßigen Preisen".*[293]
Glasmaler Müller aus Quedlinburg gibt folgendes zum besten: *"Es ließe sich ja allerdings für solch ein Geld* (gemeint sind die *"in Aussicht gestellten 10.000,-- Mark für eine Rosette"*, für die eine *"Münchner Glasmalerei vorgesehen"* sei; d. Verf.) *schon etwas ganz horrendes liefern. Man kann aber auch schon für bedeutend billigeres Geld sehr schöne Sachen herstellen & erbiete ich mich gern, gratis eine farbige Zeichnung anzufertigen, ... glaube mit meinen Leistungen nicht* (hinter) *die Münchner zurücktreten zu müssen ... bezüglich der Bezahlung würde ich in jeder Art und Weise Ihnen entgegen kommen."*[294]

---

290 Beispielsweise Glasmaler Schlein betreffs seines ehemaligen Kompagnons und nun örtlichen Konkurrenten Türcke (ZA Nr. 170 / S. 183f.: 7. Nov. 1900; vgl. Katalog, Anmerkungen zu Nr. 19).
Vgl. hierzu Stichwortverzeichnis im Anhang "Glasmaler und ihr Verhältnis zur Konkurrenz (v.a. in München)".

291 ZA Nr. 170 / S. 226f.: 24. Sept. 1901 u. S. 224f.: 22. Juni 1901.
Vielleicht sind darauf die "Schwierigkeiten" mit Fenster Nr. 18 zurückzuführen, das von Gustav van Treeck ausgeführt wurde (siehe Katalog, Anmerkungen zu Nr. 18).
*"Geldnöte"* hatten aber auch einige Stifter (ZA Nr. 170 / S. 252: 18. Dez. 1901, betr. Nr. 19; ZA Nr. 168 / S. 2ff.: 2. Dez. 1894, betr. Nr. 2 u. 13).

292 ZA Nr. 170 / S. 224f.: 22. Juni 1901: Gümbels Schreiben vom 21. Mai d.J. habe für ihn einen *"über alles Erwarten ungünstigen, vernichtenden Inhalt."*

293 Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, Jg. 1912, S. XXVII u. S. LXV.

294 ZA Nr. 170 / S. 279f.: 7. Febr. 1902.

Der Maler Rudolf Yelin empfahl die *"Firma Burkhart in München"*[295], die *"auch viel fürs Ulmer Münster geliefert"* habe und *"sehr für Aufträge dankbar und willens auf jeglichen Karton einzugehen"* sei.
Im selben Schreiben verurteilt er die *"Capitalisten"*(Firmen) und *"daß keiner der nicht unter den von ihnen geschlossenen Bedingungen lebt u. von ihnen abhängt, "ins Geschäft kommt" (...) Künstler, die im Sold solcher Chefs arbeiten, sind meist schlecht bezahlt u. so gestellt, daß sie noch damit zufrieden sein müssen. (...) Die Concurrenz der freien selbständigen Künstler ist den fabrikmäßig produzierenden Firmen äußerst zuwider!"* Alles in allem sei *"diese Handhabung"* dafür verantwortlich, daß *"das Niveau des Kunstwerths in den Glasgemälden* (der billig produzierenden Großfirmen; d. Verf.) *niedriggehalten"* werden müsse.[296]
Die ganzen Ausführungen hatten freilich auch den Zweck, den eigenen *"adäquaten"* Entlohnungsanspruch entsprechend hervorzuheben und zu rechtfertigen.

Ein weiteres Problem, das öfters zur Sprache gebracht wurde, ist der Zeitdruck hinsichtlich knapper Fristen für die Abgabe von Skizzen, Entwürfen, Kartons und für die Ausführung bzw. das Einsetzen der Fenster: Man sei schließlich *"kein Michel-Angelo"* und *"mit einer fabrikmäßig hingepfuschten oberflächlichen Arbeit wäre* (keinem) *gedient."*[297]
Als Argument wurde aber stets auch *"Arbeitsüberlastung"* angeführt: Inwieweit dies den Tatsachen entsprach oder ob es sich nur um eine Taktik handelte, läßt sich nur schwer nachvollziehen. Im Fall der Firma Ostermann & Hartwein dürfte es jedenfalls der Realität entsprochen haben, zumindest was *"Freund und Meister Bradl"* betraf, der zudem ziemliche *"Allüren"* an den Tag gelegt haben muß: *"da diese Herren Künstler manchmal sehr schnell beleidigt sind."* Darüber hinaus gäbe es *"solche Cartonzeichner"*, die *"so ganz glasmalerisch"* zeichnen könnten, *"daß die Wirkung im Glasgemälde nicht ausbleiben"* könne, *"gar wenige, wenn man etwas gediegenes künstlerisch Ausgeführtes"* haben wolle.[298]
Das Einhalten der vertraglich festgelegten Fristen klappte übrigens in den seltensten Fällen.

---

295 Zu "Burckhardt" s. Anwander-Heisse, 1992, S. 20ff.

296 ZA Nr. 168 / S. 65ff.: 30. Jan. 1900 (R. Yelin, Stuttgart, an Gümbel; betr. Nr. 34 u. 36). Vgl. hierzu Anmerkungen zu Nr. 34 im Katalog.

297 Yelin an Gümbel (ZA Nr. 168 / S. 62f.: 27. Jan. 1900).
Vgl. auch Stichwortverzeichnis "Zeitdruck".

298 ZA Nr. 170 / S. 300f: 30. Juli 1903.

### 3.1.4 Das Spannungsverhältnis: Glasmaler – Handwerker – Künstler

Die Frage, ob ein Glasgemälde ein Kunstwerk im Sinn der Malerei sei, oder ob es "nur" ein kunstgewerblicher Gegenstand darstelle und ob ein Glasmaler gleichzeitig ein Künstler oder doch eben "nur" ein Handwerker sei, beschäftigte die Zeitgenossen nachhaltig und ist eines der Hauptthemen, welches in der Korrespondenz zur Sprache kommt. Die in dem Zusammenhang "fabrikmäßige" – qualitativ niedrig bewertete – Produktionsweise wurde im vorausgehenden Kapitel "Die Konkurrenz" bereits angesprochen.
Mit der weiter oben erwähnten Anfrage um die Zuteilung von staatlichen Fördermitteln aus dem Kunstfond bei der Finanzierung der beiden Rosetten (Nr. 22 und 32), wurden gleichzeitig auch *"Standes- und Wirtschaftsfragen in der Glasmalerei"*[299] berührt:
Diskutiert wurde, ob der Glasmaler "Handwerker" sei, und der Gewerbeordnung unterliege, oder "freischaffender Künstler", fähig, eigenschöpferische Entwürfe zu liefern. Bei einer Unterscheidung komme es im Einzelfall darauf an, *"ob die künstlerische (schöpferische) oder die mechanische (nachbildende Tätigkeit) überwiegt."*[300] Rudolf Linnemann war der Ansicht: *"Glasmaler kann nur ein Künstler sein, da Glasmalerei eine Kunst ist. Ihre Eigenart beruht darauf, daß sich bei ihr Kunst und Technik in einer Weise verschmelzen, daß beide bei wirklich ausgeglichenen Leistungen nicht voneinander zu trennen sind."* [301]
Da die Herstellung eines Glasgemäldes an sich ein arbeitsteiliger Prozeß in vielen Schritten ist, an dem zudem viele verschiedene Hände beteiligt sind und bei dem es schier unmöglich ist, dem Ideal, daß Handwerker und Künstler in einer Person vereinigt sind, zu entsprechen, entschied man sich für die Einschätzung "Kunsthandwerk" und die

---

299 So der Titel eines Beitrags in der Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, Jg. 1914, S. 12f. Der Schwerpunkt wurde zu diesem Zeitpunkt eindeutig im handwerklichen Aspekt der Glasmalerei gesehen.

300 Ebd., S. 12.

301 Vgl. Beines, 1979, S. 102 mit Anm. 252; S. 116ff.
Diverse Beiträge in der Zeitschrift für alte u. neue Glasmalerei belegen, wie kontrovers die Diskussion zuweilen geführt wurde: Gottfried Heinersdorff äußert sich kritisch in seinem Beitrag, "Die Trennung zwischen Kartonzeichner und Glasmaler. Eine Entgegnung" (in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, Jg. 1912, S. 126-129) zu einem zuvor in der Zeitschrift erschienenen Artikel "Die Frage des Submissionswesens im modernen Kunstgewerbe im allgemeinen und in der Glasmalerei im besonderen" (Jg. 1912, S. 92-94). Zur "Trennung zwischen Kartonzeichner und Glasmaler" sah sich wiederum Rudolf Linnemann veranlaßt, eine kritische Erwiderung zu geben, in: Jg. 1912, S. 138-141; (Zit. S. 140). Zur Glasmalereianstalt Linnemann, Frankfurt a. M., siehe Beines, 1979, S. 188.

Zuordnung zum "Gewerbe", unabhängig davon, inwieweit der Glasmaler selbständig künstlerische Entwürfe schuf oder nicht. Auch sollte die Rolle der Herstellung des Kartons nicht überbewertet werden: *"Im Mittelalter ... nannte man die Glasmaler in der besten Zeit der Glasmalerei einfach Glaser. Und wollte man heutzutage den Karton über Gebühr zuungunsten der Ausführung betonen, so wäre dies gleichbedeutend mit einer Degradierung der Glasmalerei zum Anhängsel der Tafelmalerei."* Kritisiert wurde auch das Verkommen zur *"Fabrikarbeit"* und zum *"Massenartikel"* wie die *"traurigen Auswüchse des Submissionswesens"*[302]. Die Bezeichnung "Kunsthandwerk" an sich, weist indessen darauf hin, daß die Übergänge zwischen beiden Sparten fließend sind.

Prinzipiell läßt sich die Tendenz feststellen, daß das Kunstgewerbe allgemein angehoben werden sollte. Dies führt in die Nähe der Bestrebungen der englischen sog. Präraffaeliten, vor allem zu dem "Reformer-Kreis" um William Morris und John Ruskin und die sog. "Arts and Crafts-Bewegung", die in Deutschland vorwiegend in dem Kölner Neogotiker August Reichensperger einen Wortführer hatte.[303] Dieser Aspekt findet dann eine größere Berücksichtigung in der nachfolgenden Glasmalerei des Jugendstils.[304]
Die weitere Entwicklung, die eine neue Phase der Glasmalerei darstellt, bei der dann die entwerfenden Künstler gegenüber den ausführenden Firmen immer mehr in den Vordergrund treten, läuft über bekannte Namen wie z.B. Jan Thorn Prikker, Melchior Lechter, Georg Meistermann, Ludwig Schaffrath, Wilhelm Buschulte, Hans Gottfried von Stockhausen und Johannes Schreiter.[305]

### 3.1.5 Bemerkungen zur Konfession

Es gehört – teilweise auch heute noch – zur gängigen Praxis, daß für die Ausführung von Fenstern (und auch andere Arbeiten) für Kirchen, nur Künstler und Handwerker der jeweiligen Konfession beauftragt werden.

---

302 Zeitschrift für alte u. neue Glasmalerei, Jg. 1914, S. 12f.(wie Anm. 299).

303 Beines, 1979, S. 104ff.; S. 116ff.
Dies näher auszuführen, gehört nicht zur Aufgabenstellung der vorliegenden Arbeit; es sei daher auf die weiterführende Literatur verwiesen.

304 Siehe Beines, 1979, S. 116ff.: zur "Arts and Crafts-Bewegung"; S. 119ff. u. S. 134ff.: Die Glasmalerei des Jugendstils. Vgl. auch "Die Welt der Glasfenster", 1987, S. 152f.; Brisac, 1985, S. 153ff.

305 Siehe "Die Welt der Glasfenster", 1987, S. 158ff.; Brisac. 1985, S. 165ff.: "Tendenzen zeitgenössischer Glasmalerei".

*"Die Broschüren der Glasmalereifirmen stellten ihr Haus, um die "Gretchen-Frage" zu umgehen, daher stets als "gut christlich" dar."*[306]

Wie weiter oben erwähnt, hatte für den Speyerer Kirchenbauausschuß dieser Aspekt offenbar keine so große Bedeutung.[307] Aber auf Seite der Künstler und Glasmaler war eher das Gegenteilige der Fall, wie entsprechende Äußerungen in den Schriftstücken belegen: Da wetterte beispielsweise Paul Gerhard Heinersdorff, *" ... daß der Evangel. Dom in Berlin von einem kathol. Architekten erbaut wurde, was ich für eine Schande halte, denn wir haben ganz hervorragende evangel. Kirchenbaumeister."* Und weiter: *"Schon, daß ich, der Protestant, die Fenster in Landau und Uffenheim in der Concurrenz mit Münchner Instituten erhielt, war für mich ein Sieg u. auch hier in Norddeutschland stehe ich im Kampf mit den Kathol. Instituten, welche die vielen neuen kathol. Kirchen eo ipso mit Fenstern versehen u. selbst aus den Evang. Kirchen die Evangel. Kunst immer mehr verdrängen möchten."*[308]
Glasmaler Müller behauptet: *"Wohl sämtliche Glasmalereien Münchens sind streng katholisch & könnte es wohl auch im Interesse der Gemeinde sein, wenn Sie die Genugthuung hätten, daß der bessere Schmuck der Kirche auch einer evangelischen Anstalt entstammt."*[309]
Die Münchner Firma Mayer teilt dezidiert mit, man wolle eines der Fenster der Gedächtnishalle (Nr. 15, 16, 17) bei sich ausstellen, *"um es der Besichtigung hiesiger sich hierfür interessierender protestantischer Kreise zugänglich zu machen."*[310]
Gehörte man hier "zufällig" zur "passenden" Konfession, so stellte man sich gerne auch als "guter Protestant" dar.
Diese Begleiterscheinung ist sicherlich vor dem Hintergrund der Auswirkungen des sog. "Kulturkampfes"[311] zu betrachten; die oben angeführten "agitatorischen" Bemerkungen, dürften aber wohl mehr dem "anheischigen Feilschen" um Aufträge entsprungen sein und vielleicht weniger "wahrer" religiöser Überzeugung in Glaubensangelegenheiten.

---

306 Katalog Erfurt, 1993, S. 24. Siehe auch Stichwortverzeichnis im Anhang "Konfession, religiöse "Überzeugung" der Glasmaler-Künstler".

307 Siehe hierzu bes. Anm. 223-231.

308 ZA Nr. 170 / S. 18-21.: 30. Aug. 1898; S. 30-33.: 12. Jan. 1899. Siehe hierzu auch Anm. 172. (Heinersdorff, Berlin, – übrigens *"eines luther. Pastors Sohn"*: ZA Nr. 170 / S. 9-12: 3. Jan. 1898 – führte kein Fenster aus, obwohl er für Nr. 11, 31, 33 beauftragt war; siehe hierzu Anm. 42).

309 ZA Nr. 170 / unpaginiert (nach S. 279): 7. Febr. 1902. Siehe auch Anm. 294.

310 ZA Nr. 170 / S. 257f.: 1. Apr. 1902.

311 Siehe hierzu Kap. 1.1 "Historische Voraussetzungen" (besonders Anm. 41-45).

### 3.1.6 "Künstlerisches und Stilistisches"

Selbstverständlich äußerten sich die Glasmaler und Künstler auch zu ihrem Metier.[312] Vor allem wollte man wissen, in welcher Stilstufe der Gotik die Fenster (d.h. zunächst die Skizzen und Entwürfe) ausgeführt werden sollten.
Einigkeit bestand darin, daß die "gemalten" Architekturen sich dem vorgegebenen Stil der steinernen Maßwerkarchitektur des Baus anzupassen hatten.[313] Hierfür erhielten die Glasmaler einen *"Architekturriß"* der Fenster und später wurde bei den eingereichten Entwürfen bzw. Kartons dieser Faktor genauestens vom Architekten oder örtlichen Regierungsbaumeister überprüft. Nicht selten gab es dazu Kritik.
Noch wichtiger aber war die Klärung der Frage: *"Sollen auch sämtliche menschliche Figuren im Style der Gothik gehalten sein oder bezieht sich dies nur auf die Architektur."*[314] Auch müsse man darüber entscheiden, ob die Figuren, *"soweit es sich nicht um historische Darstellungen früherer Zeit handelt, alle in biblische Gewandungen oder in Costüme des 15. u. 16. Jahrhunderts zu kleiden u. darzustellen sind."*[315]
Zuweilen fügten die Ausführenden, Beschreibungen ihrer gedanklichen Vorstellungen sowie ihrer Skizzen und Entwürfe den Briefen bei. Mitunter wurden sogar regelrechte Debatten um die "richtige" künstlerische Darstellung ausgetragen.[316] Ansonsten ist bei den übrigen diesbezüglichen Bemerkungen sehr viel Eigenlob der Glasmaler und Künstler zu registrieren.

## 3.2 Die Stimme des Auftraggebers und der Stifter

Seitens des Kirchenbauausschusses war man nach außen hin natürlich sehr bemüht, die Kirche – und insbesondere die Glasfenster – als "Highlight" darzustellen.

---

312 Siehe Stichwortverzeichnis "Stilfragen". Ansonsten sind entsprechende Äußerungen in den Anmerkungen zu den einzelnen Fenstern im Katalog zitiert.

313 Vgl. hierzu im Text Anm. 257; Anm. 200-204 (zur einstigen "Gotik-Debatte").

314 Anton Dietrich, Leipzig: ZA Nr. 168 / S. 50-51: 25. März 1900 (Zit. S. 51).
Insgesamt ist die "stilistische Diskrepanz" zwischen Architektur und Figuren bei den Fenstern auffallend, wovon noch die Rede sein wird. Auch der Aspekt des "Verschönerns und Verbesserns" ist hierbei ins Auge zu fassen (vgl. im Text Anm. 266-268).

315 R. Schlein, Zittau: ZA Nr. 170 / S. 51-53: 13. Dez. 1898 (Zit. S. 53).

316 So z.B. bei Nr. 19, 20, 27, 31, 33 (s. Katalog, Anmerkungen zu diesen Nummern). Anton Dietrich erwiderte auf die Kritik an seinem Karton zu Nr. 19: *"(...) Nur eines ist mir nicht recht verständlich, Sie schreiben, "die Engel seien nicht Original", ich selbst habe keine Ahnung was das Original dazu sein soll."* (ZA Nr. 168 / S. 52: 12. Apr. 1900).

Auffallend ist dabei, daß weniger das ikonographisch-theologische "Großprogramm" in den Vordergrund gerückt wurde, sondern vielmehr die Gesamtleistung der Stiftung und die erreichte *"hochkünstlerische"* Qualität in der Ausführung durch die Beteiligung namhafter Künstler.
Hervorgehoben wurde stets der Gedanke eines *"Dankes-Denkmals"*[317], wobei die reformationsgeschichtlichen Bildthemen und der lokalprotestantische Bezug besondere Berücksichtigung fanden. Insgesamt war man sich hinsichtlich des "ausgetüftelten und perfektionierten" Gesamtprogramms wohl so sicher, daß man dessen gesonderte Erwähnung nicht für vorrangig hielt. Viel wichtiger schien dagegen, die "Erfüllung des Plansolls" und das "stolze Vorzeigen des Resultats" – hieraus erklärt sich u.a. auch die Tatsache, daß man anfangs sogar Eintrittsgelder für die Besichtigung der Kirche verlangte.[318]
Was die Glasmalereien selbst betraf, so wußte man seitens des Auftraggebers (Bauausschuß) ganz genau was und wie man es haben wollte; bis zur "vollständigen Zufriedenheit" mußten oft viele Änderungen vorgenommen werden, wobei sich vor allem Gümbel als unnachgiebiger, energischer Vertragspartner präsentierte.[319]
Das gleiche gilt auch für die Stifter, bei denen häufig Wünsche hinsichtlich des dargestellten Themas oder des Textes der "Dedikationsinschriften" hinzukamen. Desweiteren spielten bei diesen vor allem die

---

317 Vgl. Kap. 1.2.1 "Zur Rolle des Speyerer Doms ..." ( zum Denkmalsgedanken siehe Anm. 74).
Den "Denkmals-Aspekt" hebt auch Dellwing, 1974/75, S. 118 hervor: Die Gedächtniskirche wurde auch keine *"Volkskirche"*; als *"protestantische Hauptkirche"* dient noch immer die *"alte"* evangelische Dreifaltigkeitskirche.

318 "Wegweiser durch die Gedächtniskirche der Protestation" von Ney und Gümbel, Speyer, 1904: *"NB. Besichtigung der Kirche mit diesem Wegweiser 20 Pfg. pro Person (Gesellschaft von 10 Personen pro Person 10 Pfg.) Die Besichtigung des Turmes und der Kirche kostet 50 Pfg. (...) Das Glockenspiel wird nur gegen Erlegung von 25 Mk in Bewegung gesetzt. Das große edle Dankeswerk ist die Freude aller, die es sehen."* In einer späteren (?) Ausgabe von Oberkonsistorialrat Trost und Dekan Cantzler findet sich übrigens zu den Eintrittspreisen der Hinweis: *"Volksschulen zahlen pro Kopf 2-5 Pfg., je nach Vereinbarung mit dem Lehrer. Arme Kinder darunter sind frei"*.
Der Verein zur Erbauung der Gedächtniskirche blieb unterdessen bestehen, denn "Eigentumsrecht" und "Verwaltung eines Betriebsfonds" lagen in seiner Hand; auch mußten weiterhin Gelder gesammelt werden für geplante, noch nicht ausgeführte Arbeiten (s. Gümbel, 1904, S. 31). Nach der Auflösung des Bauvereins in den 70er Jahren gelangte die Gedächtniskirche in den Besitz der pfälzischen evangel.-protestant. Landeskirche.

319 Wie Anm. 316 (was im einzelnen genau beanstandet wurde, ist bei den Anmerkungen zu den Fenstern im Katalog jeweils zitiert).

Korrektheit in der Wiedergabe der Wappen und die Wahrung der Porträtähnlichkeit eine Rolle.[320] Auch auf dieser Seite ist nicht nur über die Leistung des eigenen Geldbeitrags oft "Stolz" festzustellen, sondern gleichzeitig auch *"Freude"* über die *"Schönheit"* der gestifteten Glasmalerei.

### 3.3 Beurteilung aus "dritter" Hand: "Gutachten", Presseberichte, Meinungen

Abgesehen von der eingangs zitierten Meinung Karl Barths[321] und der in der deutschen Bauzeitung vertretenen Ansicht, haben alle anderen Äußerungen diesbezüglicher Art mehr oder weniger den Charakter einer "Laudatio", wie etwa folgender Zeitungsartikel verdeutlicht: *"Was das Urtheil der besichtigenden Herren ("Oberbaurath Hoffmann, im Auftrag des Centralvorstandes des evangel. Bundes und Hofprediger Ehrhardt – Darmstadt") anlangt, so wurde die Ausführung der sämmtlichen in Frage kommenden Arbeiten in Bezug auf Technik, Form und Wahl des Materials als mustergiltig bezeichnet."*[323]

Gab es dennoch Kritik oder kam es zu Meinungsverschiedenheiten, so gilt die Äußerung Carl de Bouchés stellvertretend für all seine anderen Kollegen, indem er nämlich behauptete, es sei *"nicht nur seine Ansicht"*, sondern er habe *"alle Sachverständigen, darunter die höchsten protestantischen Geistlichen auf* (seiner) *Seite"* (siehe Katalog, Anmerkungen zu Nr. 27).
Ansonsten ist auf das schon weiter oben Gesagte hinzuweisen (s. Anm. 277) wobei das Gutachten von Heinrich von Schmidt und Friedrich Thiersch das einzige ist, welches in der hier bearbeiteten Korrespondenz handschriftlich überliefert ist – alle anderen sind lediglich in den Briefen erwähnt.

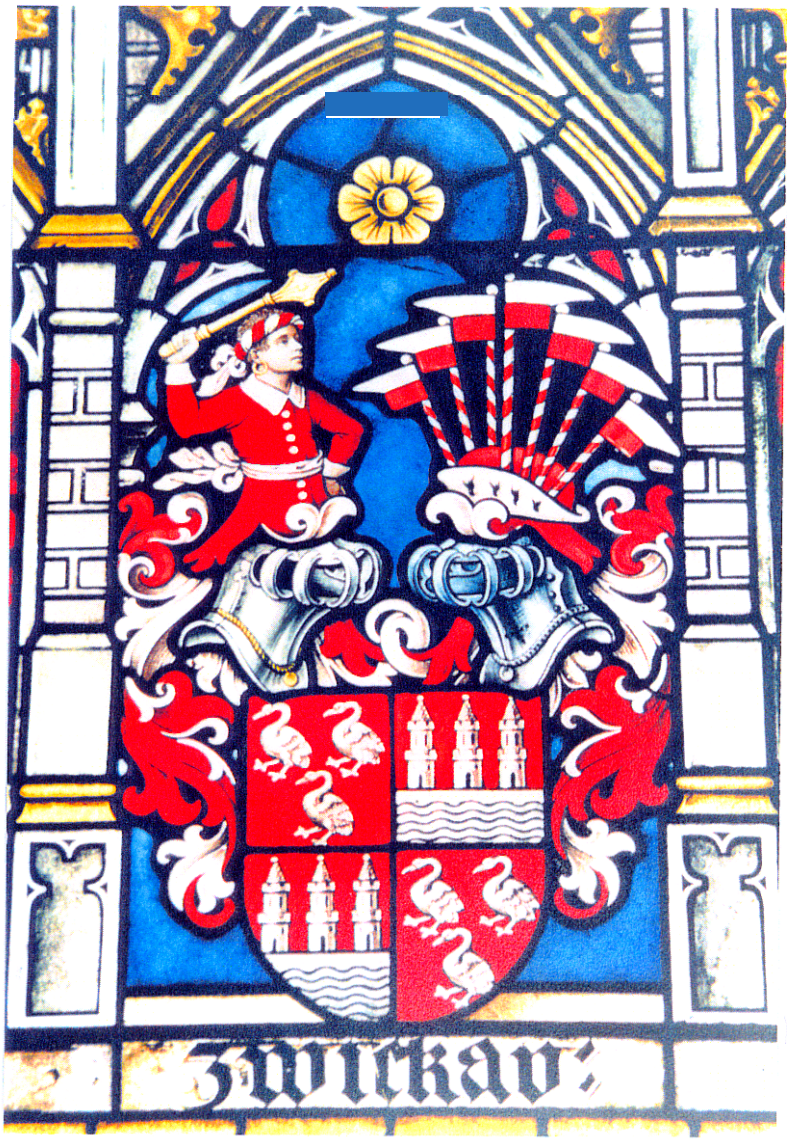
---

320 Auch die Stifter waren sehr selbstbewußt und hatten ein "gehöriges Wörtchen" mitzureden (s. z.B. Katalog, Fenster Nr. 2 u. 13, 6, 19, 20, 27, 32, 33). Vgl. auch Kap. 2.6. "Zur Rolle der Stiftung ... " mit Anm. 181: "Nobilitierung" der Stifter. Siehe auch S. 5 mit Anm. 14: das Mißfallen seitens der Glasmaler u. Künstler über diese Art der Einmischung.

321 Siehe "Einleitung" mit Anm. 5.

322 Siehe Anm. 198 u. 199.

323 Ostermann & Hartwein: ZA Nr. 170 / S. 280f.: 30. Apr. 1902; zitiert aus einem dem Schreiben beigefügten Zeitungsartikel: "Speyer, a. Rh., 24. April [Der Bau der hiesigen Gedächtniskirche]".




**Ausschnitt aus Nr. 19 (1a) “Wappen der Stadt Zwickau“**

# 4. Grundlagen

Bestimmte Grundvoraussetzungen müssen erfüllt sein, damit ein künstlerisch gestaltetes Glasfenster entstehen kann. Beispielsweise muß der Glasmaler die entsprechende Technik beherrschen und über eine adäquate künstlerische oder kunsthandwerkliche Qualifikation verfügen.
Vor dem Hintergrund der in Kapitel 3 beschriebenen Entwicklung und im Zusammenhang mit dem am Ende des 19. Jahrhunderts erreichten hohen künstlerischen Niveau der Glasmalerei ist zu erörtern, welche Bedeutung diese grundlegenden Faktoren für die Glasfenster der Gedächtniskirche im Speziellen hatten.
Kunst(handwerk) und Technik waren entscheidend für die Preiskalkulation eines Glasfensters, was in der Korrespondenz zur Gedächtniskirche einen nachhaltigen Niederschlag gefunden hat; stellvertretend für die Äußerungen, sei hier ein besonders beredtes Beispiel zitiert: Ostermann & Hartwein, die sich des *"hohen Preises"* bewußt waren, der es *"schwer machte"*, Stifter für die Rosetten zu finden, führen folgende Argumente an: *" ... andererseits aber ist auch die reiche Ausführung von figürl. Darstellungen, es sind bei den beiden Fenstern 102 Figuren, ins Auge zu fassen, die Kosten für die von Künstlerhand herzustellenden Cartons, darunter sehr viele Porträts, alles in Antique & Überfanggläsern reich musivisch, ... , die Arbeit & die Kosten das dreifache betragen, was die Herstellung mit noch so reichem ornamentalen oder Teppich-Muster anlangt. (...) Nach unserer Berechnung ... kann die Rosette um M 10.000 geliefert werden ... ".*[324]

## 4.1 Technik

Nach der Art und Weise der unterschiedlichen Herstellungstechniken unterscheidet man bei der Glasmalerei im wesentlichen folgende Begriffe:
Glasgemälde, musivische Glasmalerei und Mosaikverglasung (letztere spielt für den Zusammenhang mit den Gedächtniskirchenfenstern allerdings keine Rolle).[325]

---

[324] ZA Nr. 170 / S. 283-286: 10. Mai 1902 (Zit. S. 283/284). Ursprünglich waren lt. Kostenvoranschlag vom 1. Aug. 1900 (ZA Nr. 170 / S. 205) eine Summe von 14 000 Mark für eine *"74 m² große Rosette"* berechnet.
Vertraglich vereinbart wurden schließlich 9 600 Mark (ZA Nr. 170 / S. 112ff.: 5. Jan. 1903).

[325] Beines, 1979, S. 85. Siehe insgesamt und ausführlich zur Technik: "Die Welt der Glasfenster", 1987, S. 177ff.

### 4.1.1 Glasgemälde

Beim Glasgemälde wurden auf farblosem Weiß- und Blankglas oder sog. *"französischem Glas"* mit aufbrennbaren Schmelzfarben die Konturen und Farbflächen aufgemalt. Diese Technik orientierte sich an dem Vorbild von Ölgemälden. Es war die gängige Technik am Anfang der Wiederaufnahme der Glasmalerei im 19. Jahrhundert; sie stellte auch lange Zeit die "Spezialität" der 1827 von Ludwig I. in München gegründeten königlichen Glasmalereianstalt (s. Kap. 4.3.2) dar.
Im Erscheinungsbild muß das *"Kolorit dieser Verglasungen ein ziemlich bläßliches gewesen sein"*.[326]
Die Verbindung dieser Technik mit der Kabinettglasmalerei wurde bereits erwähnt; sie eignete sich besonders gut für die Wiedergabe von Wappen (keine störenden Bleiruten, Möglichkeit der vielfältigen Abstufung von Farbnuancen usw.).
Beines stellt fest, daß diese Technik aufgrund dieser Eigenart (Konzeption wie ein Ölgemälde) geeignet sei, für Fenster, die auf Nahsicht konzipiert sind.[327]

Das kann für die Speyerer Gedächtniskirchenfenster bestätigt werden und gilt vor allem für die beiden *"Wappen"*-Fenster Nr. 2 u. 13, bei denen der Glasmaler Müller vertraglich für 10 (!) Farben garantieren mußte (s. S. 85). Im übrigen trifft diese Art der "Malerei" (d.h. Verwendung weiterer Auftragsfarben außer Schwarzlot und Silbergelb; siehe hierzu Anm. 266-268) auch für die Wappen in den anderen Fenstern zu, wohl ebenso für die Modellierung sowie Detaillierung von Köpfen, Händen, Füßen und dergleichen.[328]
Was die Bearbeitungs- bzw. die Ausführungstechnik dieser Wappen betrifft – das gilt auch für den Schwarzlotauftrag und überall dort, wo eben "gemalt" wurde – so zeigt die Nahbetrachtung, wie überaus fein diese gestaltet sind.
Für die Firma Mayer war die Sichtbarkeit aus *"direktester Nähe"* bei den kleinen Fenstern, weil diese *"infolge dessen, eine sehr sorgfältige,*

---

326 Beines, 1979, S. 96 (gemeint sind die Fenster der Maria-Hilf-Kirche in der Münchner Vorstadt Au; vgl. auch ebd. S. 93ff.; Kap. 3.1 "Glasgemälde").
Siehe hierzu auch Kap. 3 "Zur Geschichte der Glasmalerei ... ".

327 Wie Anm. 325. Für die Gedächtniskirchenfenster ist festzuhalten, daß sie fast alle auf Nahsicht – auch die Großfenster, zumindest in ihrem unteren Bereich – berechnet sind, denn sie sind bis auf 8 Ausnahmen alle dem Betrachter zugänglich (im Erdgeschoß steht er ihnen direkt gegenüber, ebenso wie oben durch die umlaufenden Emporen ein genaueres "Studieren" möglich ist).

328 Dies müßte von Experten untersucht werden; vgl. S. 77f.

*reiche Ausführung beanspruchen"* und auch wegen der *"figurenreichen Darstellung"*, eines der Argumente für ihre höhere Preiskalkulation (ZA Nr. 170 / S. 64f.: 3. Nov. 1898). Der qualitativ hohe Standard zeigt sich auch dort, wo die Fenster mehr auf Fernsicht – d.h. wo es keine Emporen zum "Betrachten" gibt – berechnet sind: Es sind dies die fünf *"Kaiser"*-Chorfenster de Bouchés (Wappen und Porträts) und die drei Gedächtnishallen-Fenster der Mayerschen Kunstanstalt.

### 4.1.2 Musivische Glasmalerei

Beines bezeichnet diese als eine *"Kombinationstechnik"* aus Glasgemälde und Mosaikverglasung (wobei letztere ganz ohne Malerei auskommt; die Zeichnung und Konturlinien bilden nur die Bleiruten, welche die farblosen oder in sich gefärbten Glasstücke zusammenhalten).[329]
Die musivische Technik wurde im vorangehenden schon erläutert (s. S. 55). Ihr wesentliches Kennzeichen ist, daß *"Malerei (mit Schwarzlot) wie Bleiruten Gestaltungselemente von gleichrangiger Bedeutung (sind)."*[330]

Da die musivische Glasmalerei sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts als die bevorzugte Technik schlechthin durchgesetzt hatte (s. S. 60 mit Anm. 264) ist die *"reich musivische"* Ausführung (s.o., S. 75 mit Anm. 324) demnach auch die Technik der Glasfenster der Gedächtniskirche.

Wenn auch in den Verträgen immer nur von einer (Mal-)*"Farbe"* (gemeint ist Schwarzlot; man wollte auch hierin dem mittelalterlichen Vorbild im Sinne *"echter alter Glasmalerei"* folgen) die Rede ist – mit Ausnahme von Nr. 2 und 13 – so wäre zu klären, ob bei den restlichen Fenstern mehr als die eine angegebene Farbe verwendet worden ist. Wenn ja, dann wurden diese insgesamt sehr "gekonnt" eingesetzt und auch die Materialqualität dürfte insgesamt überdurchschnittlich hoch gewesen sein (dieser Aspekt müßte allerdings von fach- und sachkundiger Seite durch eine genauere Untersuchung beurteilt werden, was meines Wissens bisher noch nicht geschehen ist).

---

329 Beines, 1979, S. 85.
330 Ebd.

Die Verwendung von *"Antik-Glas"* war vertraglich vorgeschrieben; dessen Eigenschaften wurden bereits beschrieben (s. S. 56f.); schon von der Begriffsbezeichnung her, zeigt sich die Verpflichtung an die *"gute alte"* Tradition in der musivischen Glasmalerei.

Die eingangs zitierten *"Überfanggläser"* (siehe S. 75 mit Anm. 324) sind Gläser, die aus zwei oder mehreren verschieden farbigen Glasschichten bestehen. Der Glasmaler konnte auf ihnen eine spezielle Gravurarbeit (Schleifen, Herausätzen) anbringen und brauchte somit besonders kleinteilige Farbflächen nicht gesondert zu verbleien. Durch entsprechende Farbkombinationen der Glasschichten konnten eine dritte oder noch mehr Glasfarben entstehen (d.h. man konnte entsprechende Malvorgänge einsparen).
Solche *"Überfänge"* mit Gravurtechnik wurden sehr gerne für die Wiedergabe von feinen, kleingemusterten Damaststoffen bei Gewändern verwendet. Sie sind beispielsweise zu finden bei dem Mantel des *"Ketzer-Richters"* und bei der Schabracke seines Richterstuhls in der Rose Nr. 22 (Feld 16-18), (nach Angabe Ostermanns & Hartweins auch bei der Abendstimmung darüber), sowie bei den Gewändern einiger Figuren in Nr. 30, bei der weiblichen Rückenfigur in Nr. 35 (Feld 2/3 b) und bei Nr. 6 am Obergewand Georg von Frundsbergs.

Was die *"Bearbeitung"* der Gläser insgesamt betrifft, so bestätigt der "Nahblick", daß in dieser Hinsicht wohl die ganze Palette des handwerklichen und künstlerischen Repertoires Anwendung (s.o.) gefunden hat (siehe hierzu Abb. S. 82):
Deutlich zu sehen sind teilweise die Pinselspuren des Schwarzlotauftrags, wie schraffiert oder mit dem Pinselstiel ausradiert, *"vertrieben und zur Schattierung trocken radiert und ausgestupft"*[331] wurde.

Vermutlich benutzte Glasmaler Hildebrandt bei seinen Fenstern (Nr. 11, 31, 33) eine besondere Überzugstechnik, um *"Alter vorzutäuschen"*[332], was vordem unter dem Aspekt *"Patina"* (s. S. 60 m. Anm. 267f.) beschrieben wurde. Wie sonst an keiner anderen Stelle erwähnt Gümbel nämlich als Besonderheit, der Glasmaler habe *"den Gläsern einen wie Gobelin wirkenden Überzug gegeben."*[333]

---

331 Katalog Erfurt, 1993, S. 33; vgl. auch S. 23f. "Malweisen" und S. 32-38 "Oberflächen: Glas, Malschichten ... ".

332 Ebd., S. 23.

333 Gümbel, 1904, S. 44. Zur am Jahrhundertende aufkommenden *"Mode"* der *"Mattierung"* oder des *"Stupfens mit dem Pinsel"* siehe Rode, 1979, S. 296f.

### 4.1.3 Zu den Vorarbeiten: Skizze, Entwurf, Karton

Die Herstellung eines Glasfensters geschieht in vielen einzelnen Schritten, *"die sich seit dem Mittelalter nur wenig verändert haben".*[334]
Die Anfertigung der zeichnerischen Vorlage für das Glasfenster, stellte für den Auftraggeber (Kirchenbauausschuß) und für die Stifter eine ganz entscheidende Grundbedingung dar, denn hier konnten sie ihren "Einfluß" schon im Vorfeld der Ausführung geltend machen (vgl. weiter unten "Vertrag").
Aufgrund des Konkurrenzverfahrens konnten sie schließlich zwischen mehreren Vorschlägen verschiedener Glasmaler und Künstler zum jeweils vorgegebenen Thema auswählen.
Die "Kritik" bzw. die "Änderungswünsche" wurden bereits erwähnt, ebenso wie das "Widerstreben" der Glasmaler und Künstler, wiederholt und kostenfrei neue Skizzen anzufertigen.[335]

Im Schriftwechsel werden die Begriffe "Skizze" und "Entwurf", je nach dem Grad ihrer "Bearbeitungsintensität" unterschieden[336]: Die Skizzen konnten *"flott"*, *"flüchtig"* oder *"definitiv"* sein.

Der Entwurf, in der Regel im 1:10 Maßstab – wie es auch vom Ausschuß im Konkurrenzausschreiben zu den Glasfenstern verlangt wurde[337] –, dient als Vorlage für die Herstellung des Kartons, der Werkzeichnung in Originalgröße des Fensters.

Der Speyerer Kirchenbauausschuß verlangte, daß der Entwurf *"in allen Einzelheiten durchgeführt"* sein sollte – selbst wenn die Glasmaler noch so sehr beteuerten, die *"Details"* und *"Abänderungen"* erst später und dann eigenhändig am Karton auszuarbeiten.
Glasmaler Gustav van Treeck schrieb am 5. Nov. 1899: *"Heute ist es mir möglich Ihnen die in allen Details durchgeführten Skizzen zu übersenden und ist dabei allen Ihren Wünschen Rechnung getragen worden, soweit diese sich mit den stylistischen Anforderungen verträgt. Von der Ausführung der großen Skizzen mit der Darstellung der Ankündigung der Auferstehung nach Axel Ender verspreche ich mir eine vorzügliche Wirkung.(...)".*[338]

---

334 "Die Welt der Glasfenster", 1987, S. 177.
335 Vgl. S. 5 mit Anm. 14 u. S. 41 mit Anm. 159.
336 Siehe hierzu: Looft-Gaude, 1987, S. 32.
337 ZA Nr. 169 / S. 1: 29. Aug. 1898 (Siehe auch Anm. 117).
338 ZA Nr. 170 / S. 124-126: 5. Nov. 1899 (Zit. S. 124).

Der Aspekt "Detailausarbeitung bis ins kleinste" stellte für die Beteiligten mehr oder weniger ein ständiges Reizthema dar: Die heute noch in der Bauabteilung des Protestantischen Landeskirchenrats der Pfalz vorhandenen Entwürfe täuschen allzu leicht darüber hinweg, welche Mühe und Anstrengungen einst hinter ihnen steckte. Im großen und ganzen zeigen sie alle den späteren Ausführungszustand. Die Unterschiede im Vergleich vom Entwurf gegenüber dem ausgeführten Fenster sind im Katalog zur vorliegenden Arbeit jeweils beschrieben. Auch die Tatsache, daß in einigen Fällen Scheiben wieder herausgenommen und erneut geändert werden mußten[339], bestätigt die "rigose" Strenge und den hohen Qualitätsanspruch des Ausschusses.

Ein Qualitätskriterium der Entwurfszeichner (Glasmaler oder Künstler) stellte stets ihre Fähigkeit dar, die Bildvorstellung "glasmalerisch" umzusetzen, d.h. unter Berücksichtigung der Größe und Form der Glasstücke sowie des Liniennetzes der Verbleiung.
Die Künstler Rudolf Yelin und Jakob Bradl zeichneten auch die Kartons eigenhändig. (Vgl. S. 67 mit Anm. 297 u. 298).

Ansonsten wurde diese Arbeit – zumindest wo die entsprechende Firmenstruktur vorhanden war – von speziell ausgebildeten Fachkräften erledigt: Im Schriftwechsel ist die Rede von *"Porträtzeichnern"*, *"Figuren-"* und *"Historienmalern".*[340]
Das hieraus resultierende "Dilemma" des sog. *"Submissionswesens"* wurde weiter oben schon dargestellt (siehe Kap. 3.1.4 ).

Die Architekturteile wurden in der Regel von den Glasmalern selbst gezeichnet und ausgeführt; sie wurden stets vom Architekten oder Bauleiter kontrolliert. Glasmaler Türcke berichtete: *"Die Architektur habe ich ganz nach Wunsch des Herrn Architekt Nordmann hergestellt und habe mich an dessen mir zugesandten Angaben und flüchtige Skizze ganz streng gehalten."* Er entschuldige sich, daß die Herstellung der Skizze etwas lange gedauert habe, aber, *"der betreffende Herr, der*

---

339 Gümbels handschriftlicher Notiz *"Bemerkungen zu den Fenstern"* (ZA Nr. 169 / S. 10ff.: um 1899) ist zu entnehmen, welche Fenster betroffen waren und was geändert werden mußte (z.B. Farben, Hände, Haare, Füße, Gewänder, Architekturen, Heiligenscheine entfernen, etc.).

340 Siehe Stichwortverzeichnis im Anhang "Maler der Entwürfe / Kartons ... "; desweiteren gab es *"Verzierungsmaler"* (Ornament-, Dekorationsmaler), Spezialisten für Gewänder, Architekturen usw.

*dieselben gezeichnet hat mußte sich einigemal von der angestrengten Arbeit erholen ... "* (ZA Nr. 170 / S. 74-77: 7. Okt. 1899).

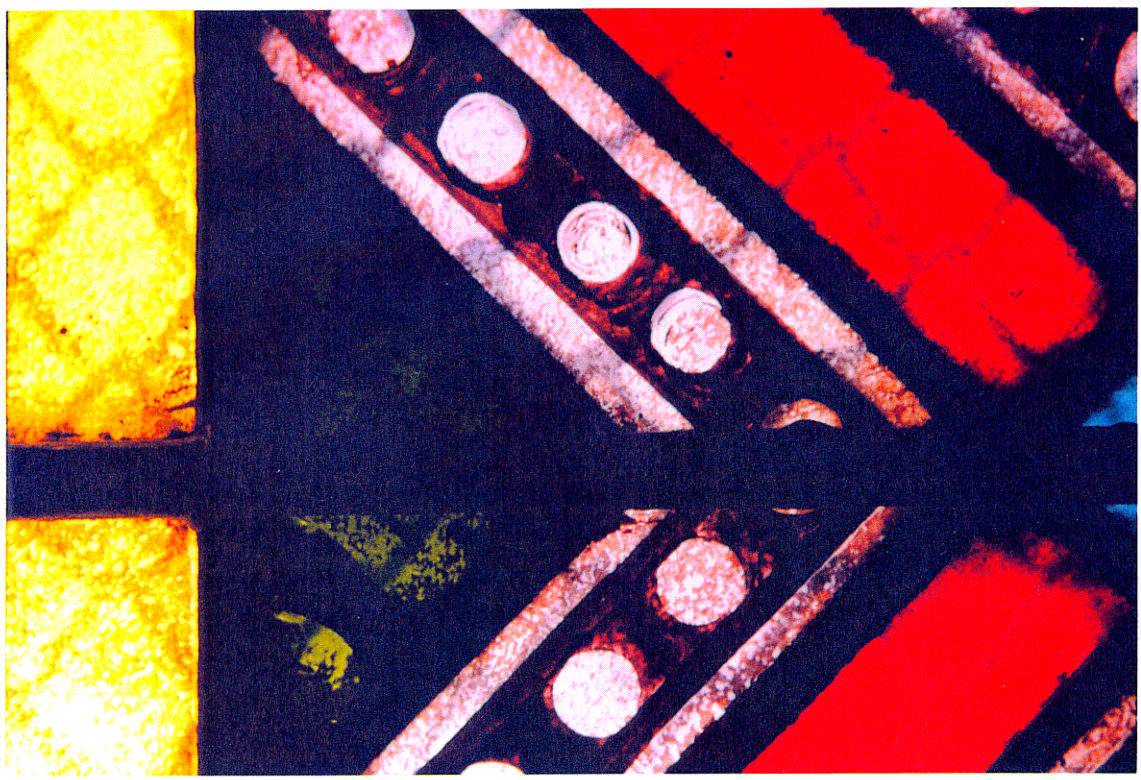
In den Fällen, in denen die Glasmaler auch eigenhändig die Skizzen zeichneten, wurde das auch meistens auf den Entwürfen und auf den Fenstern durch die Bezeichnung *"Entwurf von"* bzw. *"Entwurf und Ausführung von"* oder bei Carl de Bouché durch *"invenit et fecit"* festgehalten, der übrigens auf diese Feststellung – wie auch auf die korrekte Schreibweise seines Namens – ganz besonderen Wert legte.[341]

Für den Bauausschuß dürfte sich die reibungsloseste Zusammenarbeit mit Gustav van Treeck ergeben haben: Für ihn war es offenbar kein "so großes" Problem auf die Forderungen und Wünsche des "Kunden" einzugehen und er lieferte bei allen ihm übertragenen Fenstern das Verlangte: Wenn es sein mußte, dann machte er eben einen weiteren "definitiven Entwurf"[342] – und zwar, wie die Briefe zu bestätigen scheinen, ohne viel Aufhebens; vielleicht bekam er gerade wegen dieser Eigenschaft den größten Auftrag unter den beteiligten Glasmalereifirmen zugeteilt.

---

341 Anwander-Heisse, 1992, S. 35/36; (und weiter zu C. de Bouché S. 75).

342 Vgl. Anm. 338.
Im Schriftwechsel ist ein zeitgenössisches Foto von Fenster Nr. 9 (ZA Nr. 170 / S. 275: undatiert, auf der Rückseite gestempelt *"Gust. van Treeck "Fenster das bekennende Augsburg""*, S. 274 beiliegend, daher wohl Aug. 1902) vorhanden: der Vergleich "Entwurf (s. Katalog) – altes Foto – Fenster in situ" bezeugt, wieviele Änderungen durchgeführt wurden.
Allerdings konnte Gust. van Treeck dies nicht immer ganz kostenlos erledigen, (als es wohl doch etwas "zu viel" wurde mit dem Ändern) z.B. beim Jesaja-Fenster, Nr. 18: ZA Nr. 170 / S. 272: 1. Okt. 1902.
Zu Gust. van Treeck siehe auch Anwander-Heisse, 1992, S. 36f. u. S. 76.



**Beispiele für Schwarzlotauftrag und Pinselschraffuren**

**Oben:** **Detail aus dem Sockelbereich v. Nr. 21 (1 d)**

**Unten:** **Detail aus dem Sockelbereich v. Nr. 23 (1 d)**

## 4.2 Die Verträge

Die Verträge wurden in den Jahren 1899-1903/04 abgeschlossen.
Sie beinhalten 11 Punkte; diese lauten im wesentlichen für alle Glasmaler gleich. Die Vereinbarungen seien stellvertretend für alle anderen am Beispiel des Vertrages von Richard Schlein, Zittau, zitiert:

*"Vertrag*

*Zwischen dem Ausschuß des Vereins zur Erbauung der Gedächtniskirche der Protestation von 1529 zu Speier einerseits und dem Glasmaler:*
*Schlein – Zittau*
*andrerseits wurde folgender Vertrag abgeschlossen und durch gegenseitige Unterschrift als für beide Teile verbindlich erklärt:*

*1.) Dem Glasmaler Schlein – Zittau wird die Herstellung des großen Fensters: Austeilung des heiligen Abendmahls an den Kurfürsten von Brandenburg darstellend übertragen und verpflichtet sich Schlein eine in technischer und künstlerischer Beziehung tadellose Arbeit zu liefern. Zur Herstellung der Fenster darf nur Antikglas verwendet werden, zur Verbleiung nur Rundblei.*

*2.) Mit Berücksichtigung der bei den mündlichen Verhandlungen vom 3. Juni 1899 gegebenen Weisungen stellt Schlein neue Skizzen auf und wird er dieselben bis spätestens 31. August d.J. dem Ausschuß vorlegen. (Es ist gestattet, in ca. 4 Wochen eine Bleistiftskizze vorzulegen.)*

*3.) Die genehmigte ausgeführte Skizze bleibt Eigentum des Vereins und steht dem Verein allein das Recht zu, dieselbe zu vervielfältigen und die Vervielfältigung zu vertreiben.*

*4.) Die nach den genehmigten Skizzen angefertigten Kartons sind bis längstens 31. Dezember 1899 dem Ausschuß zur Begutachtung vorzulegen.*

*5.) Mit den Kartons sind auch Proben des bei der Ausführung zu verwendenden Bleies vorzulegen.*

6.) *Nach Genehmigung der Kartons und des Bleies ist die Ausführung so zu bethätigen, daß die Fenster bis 1. Juni 1900 zur Ablieferung bereit sind. Den definitiven Termin der Ablieferung bestimmt der Ausschuß.*

7.) *Nach Mitteilung dieses Termins durch den Ausschuß sind die Fenster innerhalb drei Wochen einzusetzen. Der Verein liefert bei der Einstellung der Fenster das nötige Gerüst und einen Maurer als Handlanger.*

8.) *Vor dem Einsetzen werden die Fenster auf ihre Wasserdichtigkeit geprüft.*

9.) *Die definitive Abnahme erfolgt, nachdem die lose am Ort eingesetzten Fenster sich als technisch und künstlerisch befriedigend erwiesen haben. Allenfalls nötige Änderungen sind innerhalb der nächsten vier Wochen vorzunehmen.*

10.) *Schlein garantiert für Haltbarkeit der Farben und Verbleiung innerhalb der nächsten zehn Jahre. Alle in diesen Beziehungen sich ergebenden Reparaturen übernimmt er auf seine Kosten.*

11.) *Nach Übernahme der Fenster durch den Ausschuß erfolgt die Auszahlung von dreitausend Mark durch den Rechner des Vereins oder eine 5% Verzinsung des Betrages von der vierten Woche der definitiven Abnahme an.*

*Nach Verlesung wurde gegenwärtiger Vertrag von den beiden Parteien unterzeichnet.*

*Speier den 3. Juni 1899*

*Richard Schlein*

*Der Ausschuß des Vereins zur Erbauung der Gedächtniskirche der Protestation von 1529 zu Speier*

*Risch*
*I. Vorsitzender*

*Gümbel*
*Schriftführer"*[343]

---

[343] ZA Nr. 170 / S. 115-116: 3. Juni 1899 (betr. Fenster Nr. 30).

Bei Glasmaler Müller wurden *"die besonderen Abmachungen"* bezüglich der *"Sicherung der correkten Darstellung der Wappen ... durch den Grafen Wintzingerode, als Vertreter der Stifter ..."* unter Punkt *"12."* zusätzlich in den Vertrag aufgenommen. Und unter Punkt *"10."* heißt es: *"Herr Müller garantiert für Haltbarkeit der – zehn – Farben und der Verbleiung innerhalb der nächsten 10 Jahre. Alle in diesen Beziehungen sich ergebenden nothwendigen Reparaturen übernimmt er auf seine Kosten."*[344]

Im Vertrag von Ostermann & Hartwein zur sog. *"Märtyrer-Rose"* (Nr. 22) werden genauere Bestimmungen zum Blei angegeben: *" ... zur Verbleiung nur verzinntes Rundblei ... das Blei ist auf beiden Seiten halbrund zu verzinnen"*.
Und bei Punkt *"9.)"* erfolgen bemerkenswerte Zusätze, die sich sonst in keinem der anderen Verträge finden:
*" ... die beurtheilende Stelle ist der Ausschuß, der das Recht hat Sachverständige beizuziehen ... Definitive Abweisung der Arbeit ist nicht ausgeschlossen*."[345]

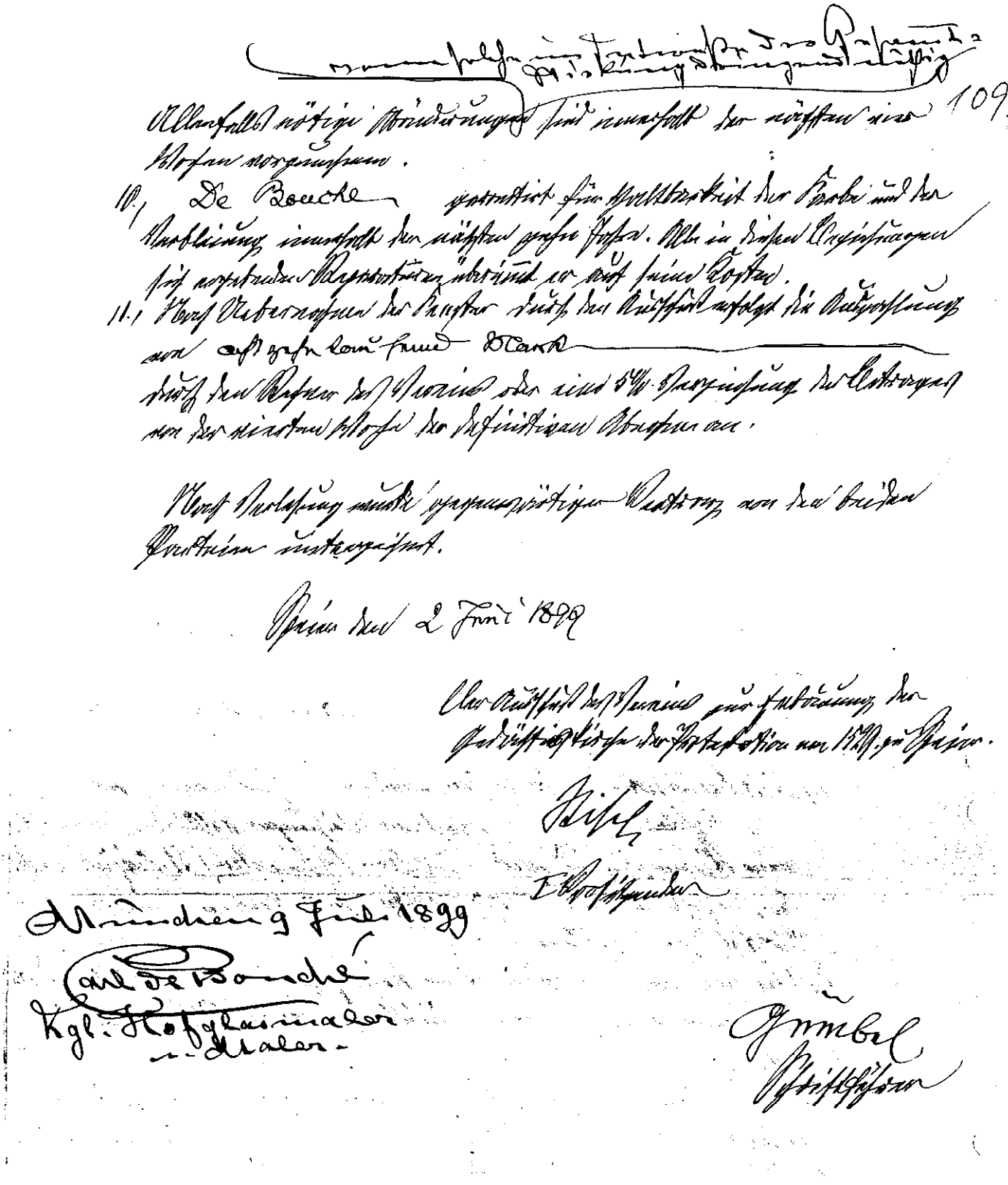
Carl de Bouché fügte unter Punkt *"9.)"* des Vertrages eine handschriftliche Eintragung hinzu: *"wenn solche im Interesse der Gesamtwirkung dringend nöthig".*[346]

---

344 Zitiert aus: ZA Nr. 170 / S. 212-215: 27. April 1900 (Müller; betr. Fenster Nr. 2 u. 13).

345 Zitiert aus: ZA Nr.170 / S. 113: 5. Januar 1903.

346 Zitiert aus: ZA Nr. 170 / S. 109: 2. Juni / 9. Juli 1899 (betr. Fenster Nr. 25-29); siehe nachfolgend S. 86. (Vgl. auch Kap. 3.1.1, S. 64 mit Anm. 281).



**Vertrag:de Bouché**

S. 109 des Vertrages mit Carl de Bouché; oben seine handschriftl. Zusatzeintragung bei Pkt. 9

(Vgl. auch Kap. 3.1.1, S. 64 mit Anm. 281)

## 4.3 Zur Ausbildung der Glasmaler und Künstler

Aufgrund des arbeitsteiligen Herstellungsprozesses, – wobei am Anfang die Entwurfszeichnung steht und zuletzt die handwerkstechnische Übertragung bzw. Umsetzung in Glas (s.o., Kap. 4.1.3) – hat die Qualität der Ausbildung der an der Herstellung eines Fensters beteiligten Personen nachhaltigen Einfluß auf die Qualität des Endprodukts.

Bei den Glasmalern und Künstlern (Entwurfs-, Kartonzeichner) der Gedächtniskirchen-Fenster konnten u.a. anhand von Thieme-Beckers Künstlerlexikon und Anwander-Heisses Untersuchungen zu den Münchner Glasmalereifirmen[347], folgende Ausbildungsgänge und wichtige Lebensdaten ermittelt werden:

Carl de Bouché (1845-1920) besuchte die Münchner Kunstakademie von 1863-68. Die Glasmalerei erlernte er bei Swertskoff in Schleißheim, bei dem er ab 1869 arbeitete. Seine eigene Glasmalereifirma gründete er 1873. Diese wurde 1917 von seinem ältesten Sohn Karl übernommen, der schon seit 30 Jahren bei seinem Vater mitgearbeitet hatte.[348]

Gustav van Treeck (1854-1930) besuchte von 1867-72 die Kunstschule in Nürnberg. Die handwerkliche Ausbildung bekam er in der Glasmalerei seines Vaters.[349] Seit 1873 war er in München und arbeitete dort bei dem angesehenen Königlich Bayerischen Hofglasmalerei-Institut Franz Xaver Zettler[350], wo er *"bis zum "Madonnenkopf-Maler" der obersten Stufe (avancierte)".*[351] 1887 gründete er seine eigene Glasmalereifirma, die noch heute in Familienbesitz ist.

Die Glasmalereiabteilung der Mayerschen Kgl. Hofkunstanstalt (eine Firma, die auch "kirchliche Kunstgegenstände" herstellte und Depen-

---

347 Anwander-Heisse, 1992, S. 17ff. (Kap. 3 "Die Münchner Glasmalereifirmen").

348 Anwander-Heisse, 1992, S. 34ff. u. S. 75.
Katalog, Erfurt, 1993, S.198. (Siehe auch Anm. 115).

349 Anwander-Heisse, 1992, S. 36f. u. S. 76.
Katalog, Erfurt, 1993, S.198. (Siehe auch Anm. 120).

350 Anwander-Heisse, 1992, S. 26ff.(zu Zettler); Josef Ludwig Fischer, 40 Jahre Glasmalkunst. Festschrift der Kgl. Bayerischen Hofglasmalerei F.X. Zettler zum Gedächtnis ihres vierzigjährigen Bestehens. München 1910 (S. 107: G. van Treeck als ehemaliger Künstler der *"Malerschule Zettlers"* genannt);
Katalog, Erfurt, 1993, S. 196 (Zettler) u. S. 198 (G. van Treeck).

351 Katalog Erfurt, 1993, S. 23.

dancen in *"London und New-York"*[352] hatte) wurde 1868 vom *"vom Schwiegersohn (Josef Gabriel) Mayers, Franz Xaver Zettler, eingerichtet."*[353] Die beiden Söhne des Gründers, Franz Borgias (1848-1926) und Joseph (1846-1898) Mayer hatten eine *"künstlerische Ausbildung"* erfahren; *" ... Franz Borgias widmete sich im väterlichen Betrieb vor allem der Glasmalerei* (und*) übernahm später die Firmenleitung."*[354]

Anton Ostermann (geb. 1851) und Peter Hartwein gründeten ihre Anstalt (bzw. hatten diese von Glasmaler Friedrich Dorn übernommen) 1882.[355] Die Firma war zunächst in Freising ansässig, ab 1892 in München.[356]
Der Entwurf- und Kartonzeichner der beiden Rosen Nr. 22 und 32, der Künstler Jakob Bradl (1864-1919) hatte seine Studien an der Münchner Akademie und der Kunstgewerbeschule absolviert. Er war vorwiegend als Bildhauer tätig.[357]

Der Maler Rudolf Yelin (geb. 1864) war Schüler der Akademien München und Stuttgart.[358] Er fertigte die Entwürfe zu Nr. 20, 34 und 36.

Anton Dietrich (1833-1904) der den Entwurf und Karton zur *"Berufung des Apostel Paulus"*, Nr. 19 lieferte, schloß seine Studien bei Julius Schnorr von Carolsfeld in Dresden ab. Mit einem Reisestipendium finanzierte er einen einjährigen Aufenthalt in Düsseldorf (1859/60) bereiste dann Italien, kehrte über München zurück und ließ sich in Dresden nieder. 1894 wurde er Lehrer an der Kunstakademie in Leipzig.[359]

Johann Carl Koch (1806-1900) nach dessen Gemälde *"Jesus nimmt die Kinder an"*, Fenster Nr. 24 hergestellt wurde, studierte an der Münchner Akademie unter Cornelius, Hess, Schlottauer und Schnorr von Carolsfeld; 1845 war er Zeichenlehrer an der Münchner Gewerbeschule. 1849 holte ihn Schraudolph als Mitarbeiter für die Domausmalung nach Speyer.

---

352 Wortlaut der Bezeichnung auf Briefköpfen der Firma.

353 Anwander-Heisse, 1992, S. 22ff.; Katalog Erfurt, 1993, S. 196, 198; Zu Mayer siehe auch: Fischer, 1910, S. 35f.; Beines, 1979, S. 188. (Siehe auch Anm. 119).

354 Der Schriftwechsel wurde größtenteils (bis zu seinem Tod i.J. 1898) von Joseph Mayer geführt (Unterschrift *"J. Mayer"*); ansonsten lauten die Unterschriften *"Mayer'sche Kgl. Hofkunstanstalt".*

355 Anwander-Heisse, 1992, S. 36; Katalog Erfurt, 1993, S. 196. (Siehe auch Anm. 122).

356 1904 bekam die Firma den Titel *"Kgl. Bayer. Hofglasmalerei"* verliehen: ZA Nr. 170 / S. 321: 15. März 1904.

357 Anwander-Heisse, 1992, S. 25 u. 74. (Siehe auch Anm. 133).

358 Wie Anm. 132. Gross, 1989, S. 242f., Abb. 282: *"Bergpredigt"* (um 1913) v. Rudolf Yelin.

359 Wie Anm. 131.

Hier wurde er Zeichenlehrer am Realgymnasium und blieb bis zu seinem Tod.[360]

Auch Axel Ender (1853-1920), dessen Altarbild in der Kirche zu Molde in Norwegen die Vorlage für Nr. 23 *"Ankündigung der Auferstehung des Herrn durch den Engel"* bildet, studierte 1875 an der Münchner Akademie.[361]

### 4.3.1 Eduard von Gebhardt meldet sich zu Wort

Der bekannte Künstler Eduard von Gebhardt (geb. 1838 in St. Johannis, Jerven / Estland, gest. 1925 in Düsseldorf), dessen bevorzugtes Thema die religiöse Historienmalerei war, wirkte von 1874-1912 als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie.[362]
In einem Brief aus *"der Fremde"* vom 16. August 1893 (s. S. 91) antwortet er Gümbel auf dessen Anfrage und klärt seine Rolle bei der *"Angelegenheit mit den Glasfenstern"*, die offenbar von den *"Speyerern"* etwas *"mißverstanden"* worden war.
Gebhardt macht darin einige interessante Bemerkungen, die, – da sie das Bild abrunden – nachfolgend zitiert seien:

> *"(...) Mit mir sind keinerlei Verhandlungen gepflogen worden, wohl aber mit meinen Schülern Döringer & Erich ... Ich habe mich aber verpflichtet eventuell die Arbeiten zu beaufsichtigen & namentlich mein Augenmerk darauf zu richten, daß sie dem protestantischen Sinne entsprechen. Von den beiden Schülern muß ich sagen, daß sie von Prof. Schill & mir mit besonderer Sorgfalt ausgebildet wurden & haben unsere Hoffnungen reichlich erfüllt. Namentlich haben wir vielfach Gelegenheit gehabt ihre Arbeiten auf dem Felde der Glasmalerei zu leiten, welche Kunst ja jetzt so sehr im Argen*

---

360 Wie Anm. 134.

361 Wie Anm. 135.

362 Gebhardt hatte von 1855-57 an der Akademie St. Petersburg studiert. Zu Gebhardt und zur Düsseldorfer Malerschule siehe Irene Markowitz, Rheinische Maler im 19. Jahrhundert. Die Düsseldorfer Malerschule und die Kunststädte am Mittel- und Niederrhein, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 3, Malerei. Düsseldorf 1979, S. 43-144; s. ebd. auch S. 396.

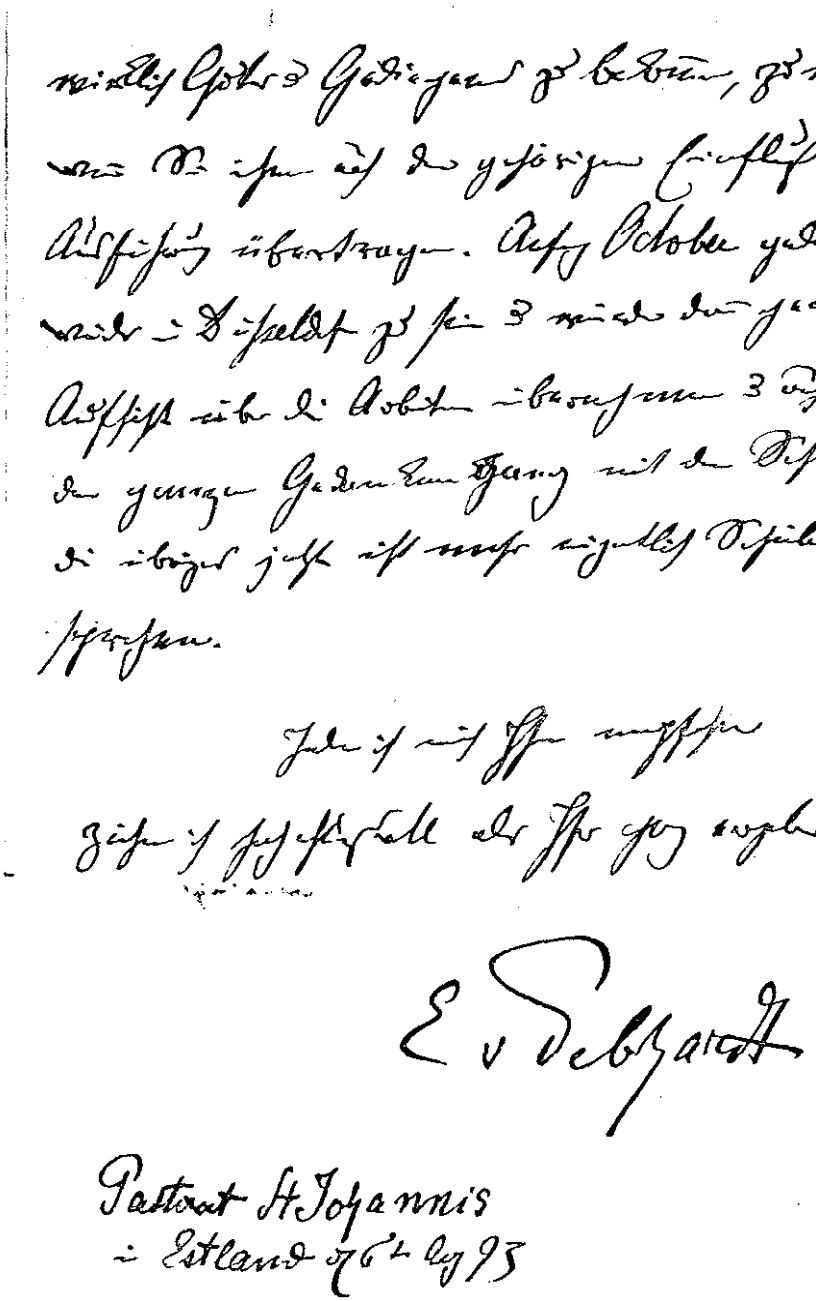
*liegt, es auch kaum Menschen giebt, die da wissen, worauf es dabei ankommt. So ist es denn meiner Ansicht nach auch kaum ein besonderes Lob, wenn ich sage, daß ich keinen weiß, der augenblicklich mit solchem Stylgefühl & koloristischem Sinn vereinigt, ein Fenster machen kann. Ich kann Sie aber auch versichern, daß ihre Arbeiten wirklich schön waren, wo sie nicht durch mangelhafte Ausführung gelitten hatten. So kann ich Ihnen denn die Versicherung geben, daß Sie – wenn Sie die Herren Erich & Döringer mit der Arbeit betrauen sollten, darauf rechnen können etwas wirklich Gutes & Gediegenes zu bekommen, zumal wenn Sie ihnen auch den gehörigen Einfluß auf die Ausführung übertragen. Anfang October gedenke ich wieder in Düsseldorf zu sein & würde dann gern die Aufsicht über die Arbeiten übernehmen & auch über den ganzen Gedankengang mit den Schülern, die übrigens jetzt nicht mehr eigentlich Schüler sind, sprechen. (...)."*[363]

[363] Zitiert aus: ZA Nr. 169 / S. 24-26: 16. Aug. 1893. Es ist nur dieser eine Brief von Gebhardt im Schriftwechsel vorhanden. Leider läßt sich nicht eruieren, um welche Fenster-Themen es ging und ob aus der Sache überhaupt etwas geworden ist. Das Datum 1893 bestätigt jedoch die Annahme, daß zu diesem Zeitpunkt das Fensterprogramm im großen und ganzen festgestanden haben muß (s. hierzu S. 27f.: Kap. 2.1 "Zur Planungsgeschichte der Glasfenster "). Zur Malerei Gebhardts siehe auch Gross, 1989, bes. S. 366, S. 367 mit Abbildungen; S. 66ff., S. 197ff., S. 230f.

wirklich Gottes Gedeihen zu bekommen, zumal
wenn Sie ihnen auch den gehörigen Einfluß auf die
Ausführung übertragen. Anfang October gedenke ich
wieder in Düsseldorf zu sein und werde dann gern die
Aufsicht über die Arbeiten übernehmen und auch über
den ganzen Gedankengang mit den Schülern,
die übrigens jetzt ist mehr eigentlich Schüler sind,
sprechen.

Indem ich mich Ihnen empfehle
ziehe ich hochachtungsvoll als Ihr ganz ergebener

E v Gebhardt



Pastorat St Johannis
in Estland d 6t Aug 93

**Seite aus dem Brief von Eduard von Gebhardt**

*(ZA Nr. 169 / S. 26: 16. Aug. 1893).*

Es läßt sich zusammenfassend feststellen, daß die künstlerische Schulung wie auch die handwerkliche Ausbildung der Glasmaler-Künstler, die an der Herstellung der Glasfenster der Gedächtniskirche beteiligt waren, auf ein sehr solides Fundament gestellt war.
Die Münchner Glasmaler hatten fast alle ein Studium an der dortigen Akademie vorzuweisen. Die *"nazarenische"* Prägung der künstlerischen Handschrift durch einstige Lehrer und Professoren (z.B. Schnorr von Carolsfeld, siehe weiter unten Kap. 6, S. 109ff.) bzw. Direktoren (z.B. Wilhelm von Kaulbach; vgl. Kat. Nr. 27, Vorlage für de Bouchés Christus) läßt sich am Beispiel der Speyerer Fenster deutlich nachvollziehen.
Für die unter Kap. 4.3 nicht betrachteten Firmen, Türcke und Schlein (Zittau), Müller (Quedlinburg), Hildebrandt (Berlin) und Beiler (Heidelberg), können ähnliche Ausbildungsgänge wie die oben beschriebenen vorausgesetzt werden. In Frage kommen dürften dabei nähergelegene Kunstschulen und Akademien, wie z.B. in Dresden, Leipzig, Berlin und andere.

Während anfangs das Studium an der Kunstakademie an erster Stelle stand, wurde es später üblich, zunächst eine Kunstgewerbeschule zu besuchen, wo es zumindest in München eigens einen Ausbildungsgang für Glasmaler gab.[364]
Die Münchner Kunstgewerbeschule wurde 1868 gegründet. *"Sie war zum einen die Vorschule für die Akademie, zum anderen eine Ausbildungsstätte für Handwerksberufe. Der Vorunterricht für alle Schüler umfaßte technisches, architektonisches und ornamentales Zeichnen, Flachornament-Malen, Modellieren und Schnitzen, Kunstgeschichte, Stillehre und Anatomie. Desweiteren gab es verschiedene Fachklassen, seit 1878 eine für Porzellan-, Fayence- und Glasmalerei."*[365]

Das vordem angesprochene Phänomen der "Perfektion" (s. S. 60f.) und des "hohen Niveaus" auf allen Ebenen, ist eben auch – und gerade deswegen – auf den herrschenden *"Drill"*[366] in der Ausbildung zurückzuführen.

---

364 Katalog Erfurt, 1993, S. 23.
Anwander-Heisse, 1992, S. 64-67: "Kap. 5.1. Zur Ausbildung des Glasmalers".
365 Anwander-Heisse, 1992, S. 65.
366 Katalog Erfurt, 1993, S. 37.

### 4.3.2 Zur Rolle der 1827 gegründeten Königlichen Glasmalereianstalt in München

Im Rahmen der Wiederbelebung der Glasmalerei und ihrem nachfolgenden Aufschwung ist der Münchner Königlichen Glasmalereianstalt ein entscheidender Impuls zu verdanken. Auch übernahm sie in vielem eine "Vorreiterrolle".

Ihre Gründung fällt in das Jahr 1827, als König Ludwig I. von Bayern den *"ersten Auftrag für monumentale Kirchenfenster"* für die Westfassade des Regensburger Doms vergab.[367]
Für die Aufträge der Anstalt sorgte zunächst – und fast ausschließlich – König Ludwig I. selbst; neben den Fenstern für Regensburg stiftete er auch diejenigen für die neugebaute Mariahilfkirche in der Münchner Vorstadt Au und die fünf Fenster für das südliche Seitenschiff des Kölner Doms.[368]
Die künstlerische Leitung der Anstalt oblag seit 1837 dem Maler Heinrich Maria von Hess (1798-1863), der von 1821-26 zu den Nazarenern in Rom gehört hatte; er war der *"erste religiöse Historienmaler dieser Richtung"* [369] in München. Er bestimmte und prägte die von der Königlichen Glasmalereianstalt verbreitete "Richtung", d.h. es wurde vorzugsweise nach Kartons der Nazarener gearbeitet und es wurden die Gestaltungsprinzipien der Öl- bzw. Tafel- oder Monumentalmalerei auf Glas übertragen.

Die weitere Besonderheit der Anstalt war, daß sie unter anderem auf *"einen Stab hervorragender und hochqualifizierter Mitarbeiter, samt und sonders Mitglieder (Lehrer oder Schüler) der Münchner Akademie"*[370] zurückgreifen konnte.

Typische Wesensmerkmale der von der Königlichen Glasmalereianstalt hergestellten Fenster waren neben der obengenannten *"(staffelei-) bildhaften Gestaltung"*, der Aufbau *"wie ein spätgotischer Altarschrein*

---

367 Katalog, Erfurt, 1993, S. 19. (Siehe hierzu auch S. 44 u. S. 57f. mit Anm. 252-254).

368 Ebd., S. 19; siehe hierzu ebd. S. 118ff. (S. 119: Skizze v. Schraudolph u. J.A. Fischer für ein Chorfenster der Mariahilfkirche; S. 122: Fenster *"Beweinung Christi"* des Kölner Domes und daraus *"Evangelist Lukas"*, Abb. S.123).

369 Katalog Erfurt, 1993, S. 19.

370 Ebd., S. 126.

*mit Predella und / oder Sockel, Mittelbild und Gesprenge; darüber fanden gegebenenfalls noch Grisaillescheiben Platz."*[371]
Die nachmals daraus resultierende Kritik und die Debatte der doktrinären Neugotiker, führte *"im Laufe der fünfziger Jahre dazu, daß die Architekturformen sich denen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts annäherten, die Malweise der Figuren sich vereinfachte. Aber der allgemeine Aufbau der Tabernakel-Bühnen blieb bestehen. Er wurde maßgebend für die Glasmalerei im gesamten deutschsprachigen Raum. Auch wenn in späterer Zeit Programme verabschiedet wurden, die diktierten, was das "Wesen" echter Glasmalerei im Sinne der "Alten" ausmache; überall hielt man (neben den sog. Medaillonfenstern) am Münchner Schema fest, selbst als die Formen der Architekturen renaissancehaft wurden – obwohl sie es ja nach den Grundsätzen eifriger Programmatiker nicht sein durften –, oder als die Glasmalerei bei der dritten Generation der Nazarener-Epigonen zur "Steckerlgotik" verkam, mit schreiend bunten Fenstern und hölzernen oder knochenlos-süßen Figuren."*[372]

Die Königlich Bayerische Glasmalereianstalt ging 1851 als eine Art *"staatlich subventionierte Privatfirma"*[373] in den Besitz von Max Emanuel Ainmiller (1807-1870) über, der vordem neben Hess als künstlerischem, ihr technischer Leiter war. 1874 erfolgte die Auflösung der Anstalt *"auf höhere Weisung hin".*[374]

Wichtig für den hier betrachteten Zusammenhang ist, daß die königliche Glasmalereianstalt als *"Urahn"*[375] aller später in München gegründeten Institute zu gelten hat.
Aus dieser Tatsache läßt sich nicht nur das Festhalten und die weite Verbreitung eingespielter Stil- und Gestaltungsmerkmale erklären sondern auch das hohe künstlerische und handwerkstechnische Niveau, was mit zum Erfolg dieser Richtung beitrug. Den außerhalb Münchens angesiedelten Glasmalereien galt sie als Vorbild. Neidvolle Seitenblikke auf die Münchner Konkurrenz sind dabei natürlich nicht ausgeschlossen, wie einige Beispiele aus der Korrespondenz zu den Glasfenstern der Gedächtniskirche belegen.

---

371 Katalog Erfurt, 1993, S. 19.
372 Ebd., S. 19/20.
373 Anwander-Heisse, 1992, S. 17.
374 Ebd., S. 17. Katalog Erfurt, 1993, S. 19: Die Auflösung erfolgte *" ... nicht zuletzt auf Druck der mittlerweile entstandenen kleinen Privatfirmen."*
375 Wie Anm. 373.

An dieser Stelle sei nochmals auf den eingangs geschilderten Bezug zur Ausmalung des Speyerer Doms unter König Ludwig I. hingewiesen (siehe Kap. 1.2.1, S. 20ff.): Johann Schraudolph (1808-1879) – auch ein Schüler der Münchner Akademie, des Cornelius-Schülers Joseph Schlotthauer (1789-1869), hatte bei Heinrich Maria Hess gelernt; mit Schraudolphs Mitarbeiter Johann Carl Koch schließt sich der Kreis der Glasfenster der Gedächtniskirche zum Münchner Vorbild.[376]

[376] Zink, 1986, S. 24f. (Zu J.C. Koch siehe auch: S. 88f. mit Anm. 360 und Abb. S. 96).

**Ausschnitt aus Nr. 14 “Jesus nimmt die Kinder an“**
(“Lasset die Kindlein zu mir kommen”, nach dem Gemälde von J.C. Koch)

# 5. Gestaltungsprinzipien und Charakteristika der Darstellungsweise

Das Erscheinungsbild der Glasfenster der Gedächtniskirche ist geprägt von der Verbindung oder Kombination des *"Architektonischen, Bildlichen und Ornamentalen".*[377]

## 5.1 Komposition und Architektur

Die kleinen Erdgeschoßfenster enthalten in der Mehrzahl auf ihren vier Lanzettbahnen eine breit angelegte Bildszene, vor die ein dezenter, gemalter, feingliedriger Maßwerkarchitekturrahmen, der außen auf schlanken Säulchen und in der Mitte auf Konsolen ruht, geblendet ist.

Die Darstellungen der Großfenster des Emporengeschosses sind nach folgendem Schema aufgebaut:
Der Sockel ist als kleine Maßwerkfenstergalerie gestaltet und trägt unter anderem Wappen, Spruchbänder und Stifterinschriften; er bildet die unterste Fensterzeile und befindet sich – wo Emporen vorhanden sind – in etwa auf Augenhöhe des Betrachters.

Darüber folgt die drei Felder hohe Bildzone, die die gesamte Fensterbreite einnimmt, seitlich eingerahmt und überfangen von einer aufstrebenden, reichen Maßwerkarchitektur mit Wimpergen, Fialen, Türmchen und dergleichen.
Die Architekturzone entfaltet sich vor oder auf einem Teppichgrund, dessen Farbgebung entweder einheitlich oder rhythmisch alternierend gestaltet sein kann.

Die beiden seitlichen Fenster in der Gedächtnishalle, Nr. 15 und 17, zeigen jeweils zwei Standfiguren in Tabernakelnischen, die in einen großen Grisaille-Teppichgrund eingebettet sind.

---

377 J.L. Fischer, Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914, S. 193 (zit. nach M.A. Gessert). Vgl. Anwander-Heisse, 1992, S. 41ff.

Bei den drei mittleren *"Kaiser"*-Chorfenstern, Nr. 26, 27, 28, ist die monumentale Figurengröße größtenteils durch die Berechnung auf Fernwirkung bedingt. Carl de Bouché behauptet hierzu, daß *"es noch nie Darstellungen von so großen Figuren in der Glasmalerei alter und neuer Zeit"*[378] gegeben habe. Im Vergleich zu den anderen Großfenstern ist die Architektur einfacher gestaltet, was im wesentlichen durch de Bouchés bewußte Wahl einer *"früheren"* gotischen Stilstufe bedingt ist.[379]

Die beiden Rosetten, Nr. 22 und 32, zeigen auf ihrem mittleren Ring jeweils ein reich gestaltetes, szenisch angelegtes Programm – was für Rosenfenster ungewöhnlich ist – und dessen Realisation bzw. Umsetzung die Glasmaler vor eine große Herausforderung und nicht unerhebliche Schwierigkeiten stellte.
Der kompositorische Aufbau ist gut durchdacht: Gehorcht dieser zwar prinzipiell der Unterscheidung in ein "Oben" und ein "Unten", so folgt die Bildszene in der Komposition durchaus dem Rund der Fensterform.
In der *"Märtyrer"-Rose*, Nr. 22, geht der Bewegungszug in zwei aufsteigenden Bogenlinien jeweils von der unteren Mitte aus, die im oberen Drittel vom gegenläufigen Bogen der Engelfiguren aufgefangen werden. Die Blickrichtung der *"Vertriebenen"* im unteren Drittel zeigt nach außen, alle übrigen Figuren richten ihren Blick nach innen, auf das Lutherwappen im Zentrum. Darüber hinaus erfolgt eine deutliche Einteilung in zwei Bildhälften: Links, die "gute, protestantische" Seite, rechts die "schlechte, katholische".
Bei der *"Missions"-Rose*, Nr. 32, erfolgt ebenfalls eine Trennung in zwei Hälften: Links, das "zivilisierte" Abendland, rechts der "bunte" Orient. Die Bewegungsrichtung der dargestellten Figuren verläuft in zwei absteigenden Bogenlinien, die vom Bogen der Propheten im oberen Drittel ausgehen und unten in der Mitte zusammentreffen. Alle Figuren richten ihren Blick auf das Christkind im Zentrum.
Nicht nur die dargestellten Themen selbst sondern auch die besondere Kompositionsweise machen die beiden Rosetten zu ausgesprochen lehrstückhaften *"Programmbildern"* des zeitge-

---

378 ZA Nr. 170 / S. 152: 8. Juni 1899. Ob diese Aussage stimmt, wäre noch zu klären: Die Augsburger Apostel (11. Jh.) sind z.B. etwas über 2 m hoch.

379 Siehe Katalog Nr. 26, Beschreibung und Anmerkungen.

nössischen Protestantismus unter Einbeziehung kulturkämpferischer Tendenzen.[380]

Insgesamt verleiht der die Bildszenen umgebende Architekturrahmen den Fenstern einen einheitlichen Charakter, deren zudem *"große stilistische Einheitlichkeit"* weiter oben schon erwähnt wurde und von der noch die Rede sein wird. Die gemalten Maßwerkarchitekturen spiegeln die gebaute Architektur wider und können von Fenster zu Fenster in unterschiedlicher Variationsbreite und Detailreichtum ausgeführt sein. Während sie einerseits eine überleitende Funktion haben, schaffen sie andererseits auch Distanz zum Betrachter und verweisen trotz aller Anspielungen auf die Geschichte und gegenwärtige Lebenssituation sowie der zum Ausdruck gebrachten "Realitätsnähe" auf eine höherliegende, *"fromme"* Bedeutungsebene der dargestellten Themen.

Die stilistische Gestaltung der Architekturteile orientiert sich an den entsprechenden Vorbildern der Hochgotik.

## 5.2 Bildszenen

Die dargestellten Figuren sind durchweg alle sehr nah zum Betrachter an den Bildvordergrund gerückt. Ihre Standfläche oder "Aktionsebene" ist zumeist auf einen schmalen Bodenstreifen beschränkt.
Die dargestellten Szenen erscheinen aufgrund der Rücksichtnahme auf die begrenzte Fensterfläche und zur besseren Ablesbarkeit der zur Anschauung gebrachten Inhalte, in ihrer Handlung verdichtet und, wenn auch teilweise sehr vielfigurige Szenen vorkommen, sind diese zumeist auf die *"allernötigsten"* Figuren beschränkt und überschreiten in der Anzahl nicht ein gewisses Maß, das zur Unübersichtlichkeit führen würde.

---

380 Siehe Katalog Nr. 22 u. 32.
Vgl. Anwander-Heisse, 1992, S. 51/52: Das von ihr dargestellte Kompositionsschema der Speyerer Rosetten ist m.M.n. differenzierter zu sehen. (Vgl. hierzu auch de Bouchés Bemerkung und das Gutachten: Kat. Nr. 22, Anmerkungen).
Zu den kulturkämpferischen Tendenzen: Gross, 1989, S. 51ff. u. S. 88ff.

Die den Szenen beigegebenen Zitate von Bibelversen auf Spruchbändern dienen in erster Linie der weiteren "Instruktion" des Betrachters; sie beziehen sich in erster Linie auf die Verdeutlichung des intendierten "groß-theologischen" Programms mit seinen vielschichtigen Bezügen und Anspielungen.[381] Es gibt jedoch auch sehr viele Fenster, die ganz ohne weitere Erläuterungen auskommen und die nur die Stifterinschriften und / oder ihre Wappen zeigen.
Hierin kommt eine gewisse "Anspruchsqualität" des Auftraggebers zum Ausdruck, der sich mit dem, was weiter oben unter dem Aspekt "Volkserziehung und Belehrung" (s. S. 21 m. Anm. 75) subsumiert wurde, vorwiegend an das gebildete Bürgertum wendete. Demnach ist dieser Aspekt nicht in den Vordergrund gestellt, sondern vielmehr bildimmanenter Bestandteil. Was zählte, war eindeutig vom Prestigedenken und von Repräsentationsbedürfnissen bestimmt.

Insgesamt fällt der ausgeprägte Bühnencharakter der in Szene gesetzten Bilder ins Auge. Die Maßwerkarchitekturrahmung übernimmt die Funktion einer Bühnenkulisse bzw. die eines zur Seite oder nach oben hochgezogenen "Bühnenvorhangs", in die die dargestellten Personen "guckkastenartig" eingestellt sind.
Die Stifter, die sich in den Bildszenen porträtieren ließen, nehmen wie in historische Kostüme verkleidete Schauspieler an der Handlung der dargestellten Szenen teil oder wohnen ihr als stille Beobachter bei. Hierin kommt die schon beschriebene "Lust am Kostümieren" der Zeitgenossen (s. S. 45f.) zum Ausdruck, wie auch die Selbstverständlichkeit solcher Inszenierungen (in einem Fall ist zu erfahren, daß man sich in dieser Beziehung dann aber doch etwas "genierte"; vgl. Katalog, Anmerkungen zu Nr. 20). Es wurde jedoch mit derartigen "Auftritten" nicht nur das Faktum einer "Selbstverewigung" oder "Selbstverherrlichung" erfüllt, sondern vielmehr erfolgte auch die Übertragung der Rolle einer "wahren Glaubensbezeugung" im Sinne der "Glaubhaftigkeit" und Bestätigung der historischen "Authentizität" des biblischen und reformatorischen Geschehens.

---

381 Die "Entflechtung" dieser Bezüge wurde jeweils in einem gesonderten Kapitel "Bezug" im Katalog zur vorliegenden Arbeit dargestellt.

Sehr großen Wert legte man auf die historische "Genauigkeit" bei der Wiedergabe der Kostüme und in der Ausgestaltung des Ambientes, um *"der Wirklichkeit vollständig nahezukommen"* (s. Katalog, Anmerkungen zu Nr. 22). Handelt es sich um reformationsgeschichtliche Themen, dann ist der bevorzugte Kostümstil der aus der deutschen Reformationszeit des 16. Jahrhunderts; die dargestellten Räume und Örtlichkeiten muten *"altdeutsch"* an (vgl. z.B. Nr. 20 und 34, Katalog).

Biblische Gewänder lehnen sich an das raffaelische Vorbild der italienischen Renaissance vom Anfang des 16. Jahrhunderts an, wie überhaupt sämtliche Figuren *"echte Kinder"* der Nazarenerepigonen des vorigen Jahrhunderts sind: Sie stehen ihren Lehrmeistern Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld – um hier nur die wichtigsten zu nennen – im Hinblick auf die *"idealisierte Schönlinigkeit"*, Vermittlung einfacher, klarer, koloristischer Werte und Wahrung einer *"würdevoll-frommen Kunstästhetik"* und *"stilisierten, geglätteten Reinheit"* der Malerei hier in keiner Weise nach.

Aber: Wie verhält und verträgt sich dies mit dem *"protestantischen Sinn"*?

Es fällt auf, daß alles, dem auch nur der Hauch des "Katholischen", des allzu *"Lieblichen"* oder gar *"Süßlichen"*[382] anhaftete, entfernt werden mußte: Alle Heiligenscheine mußten weg, die katholisch betenden Hände mußten evangelisch gefaltet werden, da waren zu viele kleine Engel und noch vieles mehr, was als störend empfunden wurde.

Im Vergleich zu vielen Nazarenerbildern, allen voran Schnorrs Bilderbibel, beherrscht die dargestellten Szenen kein "Aktionismus": Es gibt keine übertriebenen Bewegungen und drastischen Gebärden, keine vom Schmerz oder Aufschrei verzerrten Gesichter, keine vor Liebe und Hingabe "dahinschmelzenden" Mienen.

Anders gesagt: Das anwesende Bildpersonal erscheint von solchen "Sentimentalitäten" und "psychologischen Affekten" (relativ) "befreit".

In abgeklärter, meist still in sich gekehrter Haltung, den Blick verloren in die Ferne gerichtet, gilt die ganze Konzentration und Aufmerksamkeit dem gezeigten "Ereignis" oder der Hauptperson.

---

382 Vgl. J.L. Fischer, Das *"Süssliche"* in der Glasmalerei. In: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, Jg. 1913, S. 133-141.

Die Haltung der Figuren mutet oft wie "erstarrt" an, der "Handlungsvorgang" selbst erscheint merkwürdig "stillgelegt". Die Atmosphäre der dargestellten Szenen ist ruhig und beschaulich. Die Mimik, Gestik und Physiognomien der Figuren sind meist würdevoll streng, jedoch nicht ohne Freundlichkeit und seelischen Ausdruck. Die Mienen- und Gebärdensprache ist einfach und klar; sie veranschaulicht darüber hinaus überdeutlich die in enger Worttreue zum Ausdruck gebrachten Bibeltexte oder das historische Geschehen.

### 5.2.1 Das Bild von Jesus

Die vergleichende Betrachtung der verschiedenen Heilandsdarstellungen in den Fenstern (s. Abb. S. 131) zeigt einen recht einheitlichen Jesus-Typ, wie er vor allem für die Kunst der Nazarener charakteristisch ist:
*"Schlank und hochgewachsen ist dieser Christus und in einen würdevollen roten Mantel gehüllt. Langes, fließendes Haar und kurzer Bart rahmen das schmale, friedfertige Antlitz, dessen milder Ausdruck und regelmäßige Schönheit sowohl die Göttlichkeit als auch die Leidensbereitschaft ausdrücken sollen. Dieses vor allem von Overbeck vorformulierte Christusbild adoptierte die Kirche des 19. Jahrhunderts mit einer Ausschließlichkeit, die lange keinen Raum für andere Christusvisionen ließ."*[383]

Die hier exemplarisch gezeigten Christusbilder entsprechen dem oben geschilderten "Ideal" voll und ganz.
Sie unterscheiden sich aber trotzdem in der künstlerischen Auffassung: So ist der Mayersche Christus in Nr. 4 (und Nr. 21) derjenige, der die größten "realistischen" Wiedergabequalitäten besitzt; er strahlt zudem die höchste "Würde" aus und ist insgesamt eine sehr "edle" Gestalt.
Müllers Christus in Nr. 12 erinnert mit seiner ausgesprochenen "sanften Lieblichkeit" fast schon an die popularisierte Reproduktions- und Andachtsgraphik.[384]

---

383 Sigrid Metken, Nazarener und *"nazarenisch"*. Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Katalog "Die Nazarener", Frankfurt a.M., 1977, S. 365-388 (hier zit. S. 376; s. auch Anm. 36 ebd.).

384 Metken (wie Anm. 383), S. 372ff., vgl. Abbildungen S. 385.

Hildebrandt gestaltete seine Christusfiguren in Nr. 11 und 33 mit starker zeichnerischer Hand und weniger mit plastisch herausgearbeiteten Modellierungen.
Etwas aus der Reihe fällt – auf den zweiten Blick – Carl de Bouchés *"Fliegender Holländer"* in Nr. 27 in der Chormitte (vgl. Katalog): Dessen *"beschwörende Pantokrator-Pose"* verrät deutlich seine Herkunft: Zwar Raffael verpflichtet, zeigt er weniger eine *"geistig entrückte Verklärung"*, aber dafür ganz und gar eine *"kraftstrotzende"* Kaulbachsche Figur mit einem Hang zur Theatralik. De Bouché hat sich – sofern man dies bei der strengen stilistischen und künstlerischen Vorgabe des Ausschusses überhaupt behaupten kann – wohl einen nicht unwesentlichen Teil seines "Individualstils" bewahrt und zum Ausdruck gebracht.[385]

### 5.2.2 Landschaft, Pflanzen, Symbolsprache

Von der künstlerischen Gestaltung her, zeigt die Mehrheit der Glasfenster der Gedächtniskirche eine ausgesprochen malerische Auffassung:
Innenräume werden mit Liebe zu Ausstattungsdetails wiedergegeben, Arrangements von Gebrauchsgegenständen haben stillebenhafte Anklänge, Blumen und Pflanzen sind durch eine naturnahe Wiedergabe ausgezeichnet und verfügen meist – den mittelalterlichen Vorbildern folgend – über eine ausgeprägte Symbolsprache.
Das Arbeiten mit Symbolen, wie beispielsweise die vielfältigen eucharistischen Hinweise, Farbbedeutungen, Tugenddarstellungen, oder der Gebrauch von Topoi, wie das Beifügen von Randfiguren mit Hut, Mantel und Wanderstab als Topos für die im Glauben *"Irrenden, Zweifelnden oder nach christlicher Erkenntnis Suchenden"* (z.B. Nr. 3) sowie die häufige Beigabe von Büchern (bzw. der Bibel) als Topos für das *"sola scriptura"*-Prinzip (*"allein durch die Schrift"*) zur Verdeutlichung eines Kernpunktes der lutherischen Theologie und als Hinweis auf Luthers Schriften, der Bibel und den reformatorischen Büchern fällt insgesamt auf.

---

385 Anwander-Heisse, 1992, S. 75, schreibt, de Bouché sei *"durch sein fundiertes handwerkliches Können fähig (gewesen) stilistische und technische Eigenarten der alten Vorbilder in eigene Kompositionen einzubringen."*

Desweiteren sind sehr viele landschaftliche Elemente, sei es als Charakterisierung der Umgebung, als Ausblick auf einen entfernten Horizont mit Hügeln, Wäldern, Flüssen usw. oder als Hintergrundkulisse mit einer Stadtsilhouette, in den Bildszenen verwendet worden.
Als Raumabschluß der vorderen, schmalen Handlungsebene gedacht, unterstreichen sie – als eine Art *"Kulissenwand"* – einmal mehr den *"schaubühnenhaften"* Charakter der dargestellten Szenen.[386] An manchen Stellen begegnet man den landschaftlichen Details, wie z.B. der Wassermühle und der Felswand in Nr. 32, in einer Art *"miniaturhafter Feinmalerei".*

Die "realistische" Wiedergabe dient dazu, die zur Darstellung gebrachten Themen und die Historie dem Betrachter möglichst glaubhaft und authentisch zu präsentieren: Er soll sich gewissermaßen "auf Zeitreise" begeben und die Geschichte als "wirkliches Ereignis" nacherleben und nachvollziehen können.
Der weitere Zweck lag darin, die "Parallelen" von Vergangenheit zur "Jetztzeit" indirekt vor Augen zu führen, woraus die Speyerer Protestanten im vorigen Jahrhundert einen Großteil ihrer "Legitimationsansprüche" schöpften.[387]

Darüber hinaus bezweckte der Einsatz all der genannten Gestaltungselemente und malerischen Mittel, den optischen und sinnlichen Reiz der gezeigten "Bilder" zu steigern.

---

386 Vgl. Katalog Erfurt, 1993, S. 20: Übrigens waren in *"der "echten" gotischen Glasmalerei des 13. u. 14. Jahrhunderts (...) Landschaftsprospekte noch unbekannt."*

387 Siehe beispielsweise: "Aufruf des Retscher-Vereines ... ", 1857; "Aufruf an die evangelischen Glaubensgenossen", 1882; "Festbericht über die Weihe des Bauplatzes ... ", 1890 (s. Kap. 1.2 "Baumotivation und Baugeschichte").

**Ausschnitt aus Nr. 3 c "Diakonissenwirken"**

## 5.3 Ornamentik

Die Ornamentik ist in den Glasfenstern der Gedächtniskirche ein vielgebrauchtes dekoratives Gestaltungselement: Sie ist vor allem in den Rand- und Zierleisten, den Sockelzonen, Pässen, Teppichgründen und Grisaille-Malereien anzutreffen.
Die Ornamentik ist zumeist vegetabilisch-floral, bzw. in den Teppichgründen auch textilhaft (Damastmuster) oder geometrisch (Rauten-, Karogründe etc.).
Die Art der Darstellungsweise reicht von "naturnah-realistisch", "ornamental-stilisiert" bis "vereinfacht-geometrisiert".
Die Ornamentik folgt – ähnlich wie die Architekturen – meist den mittelalterlichen (hoch- und spätgotischen) Vorbildern der Glasmalerei.

## 5.4 Einige Bemerkungen zu Stil und Ikonographie

Aus den oben durchgeführten näheren Betrachtungen können zusammenfassend folgende Schlüsse gezogen werden:
Zwischen dem gewählten Architekturstil und dem verwendeten Bildstil besteht eine Diskrepanz, d.h. Inkonsequenz im Gebrauch eines einheitlichen Stils aus einer Epoche.[388]
Die Glasfenster sind eben doch – und auch – wie "Glas-Gemälde" aufgefaßt. Daß hierbei die Errungenschaften der Renaissancekunst gegenüber dem vielgepriesenen *"gotischen Vorbild"*, als "vorteilhafter, besser, schöner" empfunden wurden, davon war weiter oben schon ausführlich die Rede.
Was die Auffassung im Aufbau in mehreren Zonen, die Kombination von Architektur und Bild sowie den Bühnencharakter der Darstellung betrifft, so erinnern die Speyerer Fenster an das Vorbild der Münchner Mariahilfkirche und der *"Bayernfenster"* im Kölner Dom.[389]

---

388 Vgl. hierzu auch: Albert Verbeeck, Gesamtkunstwerke im sakralen Bereich (...), 1980, S. 44ff.

389 Siehe Katalog Erfurt, 1992, S. 118-125 (Abbildungen von Fenster-Entwürfen für beide Kirchen mit Beschreibungen).

Darüber hinaus gibt es Anklänge an die Art der *"künstlerischen Malweise"*, wohlgemerkt aber nicht in der Technik, die hier eine andere ist: Die akademische Richtung Münchens kommt deutlich zum Ausdruck.

Gümbel schreibt in seiner Weihefestschrift von 1904 zum Gesamtstil des Bauwerks folgendes:
*"Der ganze Aufbau zeigt die Formen der Hochgotik in strenger Durchbildung ohne moderne Anklänge, aber auch ohne Nachahmung mittelalterlicher Vorbilder."*[390]
Und zum *"Weihnachts-Fenster"*, Nr. 31:
*"Der Stil des Bildes ist streng mittelalterlich."*[391]

Daß diese Aussagen in bezug auf die Glasmalereien nur mit Einschränkungen gültig sind, erklärt sich aus den vorangegangenen Erläuterungen.
Gümbel führt weiter aus, daß *"das Innere den schönen aufstrebenden Charakter mittelalterlicher Kirchen"* habe, dessen *"günstige Wirkung"* werde *"unterstützt ... durch die farbenprächtigen, reichen Glasmalereien der großen Fensteröffnungen, welche ... den einzigen farbigen Schmuck (bilden)."*[392]

Dellwing stellt fest: *"Wahrscheinlich hat auch das von Anfang an beabsichtigte große Bildprogramm die Wahl der Kathedralgotik als Baustil der Gedächtniskirche nahegelegt, denn jene bot mit ihren weiten Fensterflächen ideale Voraussetzungen zur Verwirklichung eines umfangreichen Bildschmuckes mit Glasmalereien."*[393]

Dem Kirchenführer aus dem Jahr 1904 ist zu entnehmen:
*"Die Fenster der Kirche sind eine stille evangelische Predigt und eine deutliche, da alle Darstellungen in großen Zügen ausgeführt sind."*[394]

---

390 Gümbel, 1904, S. 35.
391 Ebd., S. 43. (Auch in den Schriftquellen finden sich oft Bemerkungen zum speziell *"Gotischen"*).
392 Gümbel, 1904, S. 36.
393 Dellwing, 1974/75, S. 123.
394 "Wegweiser durch die Gedächtniskirche der Protestation" von Ney und Gümbel, 1904.

Was die spezifisch protestantische Ikonographie anbelangt, so ist das Programm der 36 Glasfenster der Gedächtniskirche ein repräsentatives Paradebeispiel par exellence:
Hier ist an Themen im Prinzip fast alles dargeboten, was innerhalb der protestantischen Kirche Standard und bevorzugt war. Es gibt freilich auch Überschneidungen mit Themen, die bei der katholischen Kirche beliebt waren (Kreuzigung, Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Abendmahl, Himmelfahrt u.a.).[395]
An dieser Stelle sei noch auf eine spezielle Bilderfindung der Reformationszeit, *"Jesus segnet die Kinder"*, ein *"urprotestantisches"* Thema, hingewiesen (vgl. Katalog, Nr. 24; siehe Abb. S. 96).[396]

---

395 Katalog Erfurt, 1993, S. 29. Zur Malerei allg. siehe: Friedrich Gross, Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts, in: Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983, S. 476-481. Und: Gross, 1989 (passim).

396 Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983, S. 241, Abb. 114 (vgl. ebd. S. 487, Abb. 365).

## 6. Vorlagen, Vorbilder, Inspirationsquellen

Insgesamt ist festzustellen, daß es bei den Fenstern der Gedächtniskirche so gut wie keine Darstellungen gibt, die sich nicht auf irgendein Vorbild zurückführen lassen.

Das richtungsweisende "Vorbildwerk" schlechthin, waren die 1853-1860 entstandenen Bibelillustrationen von Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872).
Die 1860 erstmals in Leipzig erschienene Publikation dieser Illustrationen, *"Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld"*, wurde sehr schnell zu einem "Verkaufsschlager" und fehlte bald in keinem wohlhabenderen Haushalt mehr. Schnorrs Bilderbibel wurde in unzähligen Neuauflagen bis weit in unser Jahrhundert hinein verbreitet, sie war *"ein wahres und echtes Volksbuch, ein köstliches Besitztum der gesamten Nation geworden. Es ist das Ewige und Unwandelbare in der Sprache ewiger und unwandelbarer Kunstschönheit"*, wie es in einem Nachsatz einer Ausgabe von 1903 heißt.[397]
Die Berührungspunkte mit Schnorr, mit den Akademien in München, Dresden und weitläufig mit Düsseldorf, Berlin u.a. wurden weiter oben im Rahmen der Untersuchung der Ausbildung der Glasmaler und Künstler bereits dargestellt.

Gümbel verweist in seiner Weihefestschrift von 1904 bei den Fenstern Nr. 23 und Nr. 30 ausdrücklich auf die *"bekannten Bilder"*[398] und nennt auch die verwendeten Vorlagen für Nr. 23, Nr. 24 und Nr. 27.
Aber nirgends findet sich ein Hinweis auf Schnorrs Bilderbibel; diese ist auch mit keinem Wort in den von mir bearbeiteten Schriftquellen erwähnt! Warum das so ist, darüber läßt sich nur spekulieren: Mit Sicherheit stellte die Schnorrsche Bilderbibel die ideale Ausgangsbasis dar, um das *"fromme"* und *"kunstvolle Bildwerk"* mit der Aufgabe *"stille Predigt"* zu sein, in die Tat, d.h. in "Szene" zu setzen.
An dieser Stelle sei nochmals an das Anknüpfen an die Tradition der Bilder in der Dreifaltigkeitskirche in Speyer erinnert.

---

397 Julius Schnorr von Carolsfeld, Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen (...), hrsg. v. Prof. Dr. Christlieb Gotthold Hottinger. Südende-Berlin 1903. (Zur vorliegenden Arbeit benutztes Exemplar).

398 Gümbel, 1904, S. 44f.

Da ja im Rahmen der Forderung nach einem *"Gesamtkunstwerk"* stilistisch alles "zusammen passen" und "einheitlich" erscheinen sollte, liegt es auf der Hand, daß sich auch alle anderen, d.h. nicht-biblischen Darstellungen an dieser Vorgabe orientierten oder zumindest ihren Geist ausströmen.

Man wollte dem Betrachter sicherlich auf der einen Seite auch Vertrautes und "Altbekanntes" präsentieren, auf der anderen Seite führte man aber gleichzeitig den Anspruch, "innovativ" zu sein, d.h. nicht bloße "Nachahmung" zu betreiben oder gar *"Abklatsch"* eines Vorbildes zu sein. Daß man seitens des Kirchenbauausschusses mit solchen Forderungen mitunter sich selbst in Widersprüche verstrickte oder sich in Konfliktsituationen begab, ist offensichtlich. Vielleicht verschwieg man gerade deshalb die Schnorrsche Bilderbibel – oder diese war schon so sehr in "Fleisch und Blut" der Betrachter übergegangen, daß man ihre gesonderte Erwähnung einfach nicht für nötig hielt.

Bei der "Verarbeitung" des Bilderbibel-Vorbildes von Schnorr, lassen sich unterschiedliche Grade der Umsetzung erkennen. Dieser Aspekt und auch die anderen Vorbilder für die übrigen Themen der Glasfenster werden im nachfolgenden zusammengefaßt. Die ausführlicheren Erörterungen hierzu finden sich in den Abschnitten "Vorbilder" oder "Vorlage" zu den einzelnen Fensternummern im Katalog zur vorliegenden Arbeit.

## 6.1 Biblische Themen

### 6.1.1 Schnorrs Bilderbibel: Kopien bzw. Zitate, Kompilationen, Variationen und Kombinationen

(Die in Klammer angegebenen Abbildungsnummern bezeichnen die entsprechenden Szenen der Schnorrschen Bilderbibel).
In sehr enger und kopienhafter Abhängigkeit zur Vorlage Schnorrs stehen folgende Fenster:

Abb. S. 132 Nr. 2 *"Isaaks Opferung"* (vgl. Abb. 28).

Abb. S. 134 Nr. 19 *"Berufung des Apostels Paulus"* (vgl. Abb. 230 "Sauli Bekehrung");

| | |
|---|---|
| Abb. im Katalog | für die Taufszene in Sechspaß A von Nr. 19 (vgl. Schnorr, Abb. 63 "Josua wird zum Nachfolger Mosis geweiht") [ohne Abb.]. |
| Abb. S. 135 | Nr. 31 *"Weihnachten"* (vgl. Abb. 165). |
| Abb. S. 136 und Abb. S. 137 | Nr. 33 *"Jesus in Gethsemane"* (vgl. Abb. 208). |
| Abb. S. 138 Abb. S. 139 Abb. S. 140 | Nr. 35 *"Bergpredigt Jesu"* (vgl. Abb. 186), ein Beispiel ausgesprochen vieler Zitate von Szenen, die derart "zusammengewürfelt" den Eindruck einer "Neuschöpfung" vermitteln (vgl. Abb. 196, 173, 174, und 233). |
| Abb. S. 148 S. 133 | Nr. 36 *"Moses und die Zehn Gebote auf dem Sinai"* (vgl. Abb. 57), (vgl. auch Schnorr, Abb. 54 "Moses empfängt die Gesetzestafeln", Abb. 108 "David läßt Salomo zum König salben" [vgl. links, Randfigur des Kindes], Abb. 216 "Jesu Tod am Kreuze" [vgl. im Vordergrund die hingesunkene Magdalena]) [ohne Abb.]. |
| Abb. S. 132 | Bei Nr. 7 *"Ausgießung des Heiligen Geistes"* wurde in wesentlichen Zügen die Figur des Petrus übernommen (Abb. 226) sowie die Gruppe der drei Apostel links (Schnorr, Abb. 225 "Die Himmelfahrt Jesu") [ohne Abb.]. |
| Abb. S. 131 (Nr. 12b) Abb. S. 132 | Nr. 12 *"Jesus bei Maria und Martha"* gibt in seitenverkehrter Ansicht die Figuren wieder (Abb. 196) und übernimmt unter anderem das Motiv des Fußaufstützens bei Jesus aus einer anderen Szene (Schnorr, Abb. 189 "Jesus und die Sünderin") [ohne Abb.]. |

### 6.1.2 Die Bilderbibel als Inspirationsquelle

Das kann eindeutig für folgende Fenster festgestellt werden:

| | |
|---|---|
| Abb. S. 132 | Nr. 11 *"Jesus heilt den Kranken am Teich Bethesda"* (vgl. Abb. 184 "Die Auferweckung des Töchterleins Jairi"), (vgl. auch Schnorr, Abb. 188 "Die Auferweckung des Jünglings zu Nain", Abb. 191 "Jesus treibet Teufel aus" [Randfigur links]) [ohne Abb.]. |
| | Nr. 13 *"Der Hauptmann von Kapernaum"* [ohne Abb.]. |
| Abb. S. 133<br>vgl. Abb. 3<br>S. 149 | Nr. 14 *"Die Steinigung des Stephanus"* (vgl. Abb. 228), "Die Steinigung und Vision des Hl. Stephanus" von Johann Schraudolph. (Siehe auch S. 113). |
| | Nr. 18 *"Berufung des Propheten Jesaja"* (vgl. Schnorr, Abb. 139 "Der Prophet Jesaia") [ohne Abb.]. |
| Abb. S. 133 | Nr. 23 *"Ostermorgen"* nach Axel Ender (vgl. Abb. 219), vgl. auch Abb. S. 133a. |
| Abb. S. 96<br>Abb. S. 133 | Nr. 24 *"Tauffenster: Jesus segnet die Kinder"* nach J.C. Koch (vgl. Abb. 203). |

### 6.1.3 Andere Vorbilder: Raffael, Da Vinci, Dürer u.a.

| | |
|---|---|
| Abb. S. 141f<br>Abb. S. 131 | Die Fenster Nr. 21 *"Kreuzigung"* und Nr. 4b *"Grablegung"* sowie noch einige andere der hier gezeigten Themen, blicken in der Kunst und hinsichtlich ihres ikonographischen Schemas auf eine lange Tradition zurück. |
| Abb. S. 143 | Für Nr. 27 *"Segnender Christus"* war die Vorlage ein nicht ausgeführter Karton von Wilhelm von Kaulbach (1805-1874). |
| Abb. 2 | Ein der Christusfigur verwandter Engel taucht in Kaulbachs bekanntem Wandgemälde für das Neue Museum in Berlin *"Die Zerstörung von Jerusalem"* (1849-51; |

zerstört im Zweiten Weltkrieg) auf, (s. hierzu Anm. 409).
Das "Ur-Vorbild" ist Raffaels Gemälde *"Verklärung Christi"* (1517-20) im Vatikan, (vgl. Abb. 1).
Wie sehr das raffaelische Vorbild in der nazarenischen Kunst beliebt war, zeigt das Bild *"Königin der Nacht"* bzw. *"Melusine"* von Moritz von Schwind (1804-1871) für die Wiener Oper (1864-67; Entwurf), (vgl. Abb. 3).

Abb. S. 144, Nr. 30A — Leonardos Abendmahl ist nicht, wie behauptet, *"Zitat"*[399] sondern vielmehr eine "freie Nachschöpfung", die eher auf eine zeitgenössische Vorlage des 19. Jahrhunderts – wie etwa Raffael Morghens Kupferstich (1800) – zurückzuführen ist.

Neben Raffael war bekanntlich Dürer einer der wichtigsten Vorbilder für die Nazarener.[400] Mit ihm verband man alles, was als typisch *"altdeutsch"* galt:
Für die an den Fenstern der Gedächtniskirche beteiligten Glasmaler war er ein großes Vorbild, was auch in den Schriftquellen erwähnt wird (siehe zu Nr. 32 *"Missions-Rose"* Anmerkungen im Katalog).

Abb. S. 136 — Für Fenster Nr. 33 *"Jesus in Gethsemane"* dürfte neben der Schnorrschen Vorlage (vgl. Abb. 208, oder vermittelt über diese) die entsprechende Szene aus Dürers Großer Passion (Holzschnittfolgen 1500-11 und Kupferstichpassion 1507-13) als Vorbild gedient haben.

Abb. S. 137 — Insbesondere waren die Dürerschen Engel beliebt, wie der Entwurf des Sechspasses (A) für Nr. 33 beweist (dieser Entwurf wurde in den Pässen nicht ausgeführt).

S. 149, Abb. 3 — Die Figur des hinsinkenden Stephanus mit den erhobenen Armen in Nr. 14 ist möglicherweise von Schraudolphs gleichnamiger Szene für den Speyerer Dom beeinflußt (siehe Entwurf von 1850); vgl. dazu auch:

S. 133 — (Abb. 228 bei Schnorr). (Siehe auch S. 112).

---

399 Gümbel, 1904, S. 45; Böcher, 1987, S. 39. Zum Thema "Abendmahl" s. Gross, 1989, S. 197ff.

400 Vgl. Paul Eich, Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter, in: Katalog "Die Nazarener", Frankfurt a.M. 1977, S. 27-40.

Abb. S. 144 Der Engel, der ein Kind in den Himmel trägt, oben in Sechspaß (A) von Nr. 23, steht in der Nachfolge von
Abb. 2 Wilhelm von Kaulbachs Bild *"Zu Gott"* (1858; hier abgebildet eine Kupfergravüre, vor 1890).
Eine noch engere Anlehnung ist mit dem Bild
Abb. 1 *"Der Traum der Mutter"* (Lithographie, um 1880) gegeben. Diese Szene war seinerzeit in der Reproduktionsgraphik – ebenso wie Leonardos Abendmahl – sehr populär; außerordentlich beliebt wurden danach die Schutzengelbilder vor allem in der Öldruckfabrikation.

Abb. S. 96 Wie bereits weiter oben erwähnt, ist die Darstellung der Kindersegnung durch Christus in Nr. 14 (nach J.C. Koch), eine Bilderfindung der Reformation und erst seit Lucas Cranach d.Ä. in der Tafelmalerei bekannt (s.u.).
Auch dieses Thema wurde in der populären Druckgraphik sehr häufig dargestellt, wobei es vor allem bei Andachtsbildern oft zu einer Umgestaltung ins *"Süß-Verniedlichende"* kam[401]: Als Motiv aus der "Ursprungszeit" (vgl. Cranachs Bild *"Christus segnet die Kinder"*, 1538; Hamburg, Kunsthalle[402]) scheint jedoch zumeist das "Umhalsen" eines Kindes, das Jesus auf dem Arm trägt oder das "Anfassen" seines Gewandes – wie es auch Nr. 24 zeigt – beibehalten worden zu sein.
Abb. S. 133 (vgl. hierzu auch Schnorr, Abb. 203).

Abb. S. 145 Carl de Bouchés *"Apostel Paulus"* in Nr. 26 knüpft weitgehend an das Vorbild der Paulusfigur aus Dürers Gemälde *"Vier Apostel"* (1526; München AP) an.[403]
Außerdem steht die Apostelfigur – was die Monumentalität und die Gewandauffassung betrifft – in der Tradition der Apostel-Fenster des Augsburger und des Regensburger Doms.[404]

---

401 Metken (wie Anm. 383), S. 383-386 , Kap.: "Jesus als Kinderfreund" (s. Abb. 11-14).

402 Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983, S. 241, Abb. 114; siehe ebd., S. 243, weitere Abbildungen im Kapitel "Protestantische Themen: Christus der Kinderfreund" und S. 487, Abb. 365 (Kap. "Nazarenertum im Widerspruch der Zeit").

403 Georg Kauffmann, Die Kunst des 16. Jahrhunderts. Berlin 1985 (= Propyläen Kunstgeschichte Bd. 8; Nachdruck), S. 181f., Abb. 43b. Vgl. auch Gustav van Treecks nach Dürers Vorbild gestaltete Scheibe mit den Aposteln Markus und Paulus von 1877; Katalog Erfurt, 1993, S. 148f.

404 Siehe: "Die Welt der Glasfenster", 1987, Abb. S. 66 u. S. 99. Die Regensburger Fenster kannte de Bouché auf jeden Fall, denn er hat dort Restaurierungen ausgeführt.

## 6.2 Reformationsgeschichtliche Themen

### 6.2.1 Porträtvorlagen von Dürer, Cranach u.a.

Für sämtliche Porträts von Luther, Melanchthon und den anderen Reformatoren sowie den reformatorisch gesinnten Fürsten usw. wurde auf die bekannten Porträts aus der Luther- bzw. Reformationszeit zurückgegriffen: Ostermann & Hartwein bekamen, wie sie berichten, eigens aus dem Kgl. Kupferstichkabinett (Berlin) alle Porträts der Reformatoren *"durchwegs Originalholzschnitte aus der Lebenszeit der betreffenden Persönlichkeiten"*[405] für die Darstellung derselben in den Vierpässen der *"Märtyrer-Rose"* Nr. 22.

Abb. S. 146 Das Beispiel Melanchthons verdeutlicht, wie sehr auf die präzise Wiedergabe der Originalvorlage geachtet wurde; sogar bei den Händen wurde auf Dürers Studien zum Bild des zwölfjährigen Christus zurückgegriffen.[406]

### 6.2.2 Andere Bildquellen aus der Reformationszeit

Abb. S. 147 Die Bildkomposition sowie die Anlage der Figuren in Fenster Nr. 30 basieren auf einem Holzschnitt der Cranach-Schule, der

Abb. 2 *"Die Spendung des Abendmahls durch Luther und Hus"* (um 1551; Berlin, Kupferstichkabinett) zeigt.[407]

Für den Glasmaler bzw. Entwurfszeichner dürfte aber

Abb. 1 eher eine Vorlage von Gustav König (s.u.) *"Das heilige Abendmahl unter beiderlei Gestalt"* (mit Luther und Bugenhagen; um 1842) – die zwar auch auf den Cranach-Holzschnitt zurückgeht – in Frage gekommen sein.

---

405 ZA Nr. 170 / S. 306: 5. Febr. 1903.

406 Vgl. "Das Albrecht Dürer Hausbuch" (mit einer Einleitung v. Wolfgang Hütt), München 1981: Abb. S. 100 (Händestudien) u. S. 299 (Melanchthon).

407 Siehe Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983, S. 229, Abb. 102.

Abb. S. 148 Die besondere Art und Weise der Bildzweiteilung in den beiden Rosetten Nr. 22 und 32 erinnert an propagandistische Flug- und Kampfblätter aus der Reformationszeit, wie beispielsweise an einen Holzschnitt von Lucas Cranach d.J. *"Unterschied zwischen der waren Religion Christi und falschen Abgöttischen lehr des Antichrists in den fürnehmsten stücken"* (1546; Berlin, Kupferstichkabinett).

Abb. 2 Die Figur des Predigers mit dem demonstrativ emporgehaltenen Buch in Nr. 22 (Feld 26) erinnert an die Figur Luthers in einem anonymen Holzschnitt *"Lutherus Triumphans"* (1568; Kunstsammlung der Veste Coburg). Diese Geste ist übrigens eine Anspielung auf das Emporhalten der Gesetzestafeln durch Moses auf dem Berg Sinai, wodurch sich hier wiederum ein Bezug zu Nr. 36 herstellen läßt.[408]

Abb. 1 Ähnlich ist auch das "Buch-Emporhalten" bei der zentralen Lutherfigur in Wilhelm von Kaulbachs Bild *"Das Zeitalter der Reformation"* (1864; Wandgemälde im Treppenhaus des Neuen Museums Berlin; zerstört im Zweiten Weltkrieg. Die Abbildung zeigt eine Reproduktion von Friedrich Eduard Eichens von 1867 nach dem Karton Kaulbachs).[409]

### 6.2.3 Zeitgenössische Vorlagen und Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert

Für Fenster Nr. 20 – wie durch die Schriftquellen zu erfahren war – wurde eine Radierung des Genfer Historienmalers Jean Lugardon (1801-1884) als Vorlage benutzt (s. Katalog Nr. 20, Anmerkungen).

---

408 Siehe Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983, Abb. 30, S. 156, Kap. "Kunst als Waffe: Luther als Heiliger" und Kap. "Kunst als Waffe: Die gute und die schlechte Kirche", S. 194, Abb. 67 (Cranachs Holzschnitt v. 1546 *"Unterschied ... "*).

409 Ebd., S. 513, Abb. 388 (Friedr. Ed. v. Eichens, *"Das Zeitalter der Reformation"*);
Abb. 388b Radierung von Eichens *"Zerstörung Jerusalems"* (1870) nach Kaulbach (vgl. Carl de Bouchés "Christus" in Nr. 27); Kap. "Protestantische Historie", S. 512ff.

Alle weiteren Reformationsszenen der Gedächtniskirchen-Fenster dürften von den Illustrationen zu Luthers Leben von Gustav König (1808-1869) die 1851 erstmals in Buchform erschienen und danach mehrfach neu aufgelegt wurden, beeinflußt worden sein. Das betrifft neben Nr. 30 (s.o.) die Fenster Nr. 16 und 34 (s.u. auch Nr. 1).

S. 149

Abb. 1 Bei Nr. 16 konnte zudem als Vorlage ein Gemälde von Carl Friedrich Lessing *"Martin Luthers Verbrennung der päpstlichen Bannandrohungsbulle im Jahre 1520"* (1853) ermittelt werden. (Die hier gezeigte Abbildung ist ein Kupferstich von Theodor Janssen nach Lessings Gemälde; 1861).[410]

Abb. S. 150 Sehr interessant ist die Tatsache, daß für die Darstellungen der weiblichen Städte-Allegorien in den vier Reformationsstädte-Fenstern Nr. 5, 6, 9 und 10, ganz offensichtlich die entsprechenden vollplastischen Vorbilder des Wormser Lutherdenkmals (1858-1868) von Ernst Rietschel und Adolf Donndorf verarbeitet worden sind.[411]

Abb. Nr. 5 Die abwehrende Handgeste des *"protestierenden Speyers"* in Nr. 5 stammt eindeutig von der gleichnamigen Wormser Figur (Abb. Nr. 5.1).
Zudem muß ein großes Gemälde existiert haben, 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."*[412] Dieses Gemälde gehörte zur Festdekoration bei den Feiern des ersten Spatenstichs (1890) und der Grundsteinlegung (1893).

---

410 Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983, S. 510, Abb. 386.

411 Vgl. ebd., Abb. 389A, S. 515. Ausführlich hierzu: Wilhelm Weber, Luther-Denkmäler – frühe Projekte und Verwirklichungen, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. Hrsg. v. Hans-Ernst Mittig u. Volker Plagemann. München 1972 ( = Studien zur Kunst des 19. Jhs., Bd. 20), S. 183-215 (hier bes.: S. 204ff.).

412 Gümbel, 1904, S. 24.
"Festbericht über die Weihe des Bauplatzes (...)", Speyer 1890, S. 4. (s. Zit. nächste Seite). (N.B.: laut Hinweis v. Dekan i. R. Hrn. Böhm existiert das Gemälde noch in der südwestlichen Sakristei).

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 energische, 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."*

Abb. Nr. 6

Die trotzig zur Faust geballte Rechte bei der Wormser Stadtallegorie in Nr. 6 erinnert dagegen an die Handgeste der Lutherstatue in Worms (Abb. Nr. 6.2). Auch die Lutherstatue von Hermann Hahn (1903) in der Gedächtnisvorhalle zeigt das "Faustballen" noch deutlicher als das Wormser Vorbild (Abb. Nr. 6.1).

Das *"trauernde Magdeburg"* in Nr. 10 übernimmt das zerbrochene Schwert und den traurig gesenkten Kopf und – ebenfalls wie Nr. 9 *"Augsburg"* – die Sitzposition der Wormser Statuen.

Im übrigen scheinen die weiblichen Städte-Allegorien den Allegorien von *"Italia"* und *"Germania"* von Philipp Veit (1834-36; Wandbilder für das alte Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a.M.; heute im Neubau) nachempfunden worden zu sein.[413]

---

413 Siehe: Herbert Schindler, Die Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg 1982, S. 86, Abb. 5.
Vgl. hierzu: Friedrich Gross, Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts, in: Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983, S. 476-481; (hier bes. S. 476 mit Abb. 1: *"Dürers Verklärung"*, v. Philipp Walter, um 1828).

## 6.3 "Profane" Themen

S.149
Abb. 2

Für Nr. 1 *"Sterbebett einer Christin"*, könnten die Szenen *"Der kranke Melanchthon"* und *"Luthers Tod"* von Gustav König als Inspirationsquelle in Frage kommen.[414]

Das *"Sterbe-Genre"* war auch auf dem Gebiet der Tafelmalerei vertreten: Entsprechende Vorbilder lassen sich hier ebenso finden.[415]

Abb.
im Katalog

Darüber hinaus wurde zusammen mit Nr. 3, dem *"Diakonissen-Wirken"*, ein Themengebiet berührt, das im sozialen Lebensbereich zu suchen ist. Beide Fenster heben – Nr. 3 direkt und Nr. 1 indirekt – auf die reale Gegenwartssituation (im damaligen Speyer) ab.

Wenn auch in idealisierter Form, wird in Nr. 1 ein recht einfaches Sozialmilieu[416] geschildert: Es geht um eine in bescheidenen Verhältnissen lebende Familie, die nun in eine Notsituation gerät. Seelentrost bietet der evangelische Glauben. Gegen die Unbilden des realen Lebens ist ebenfalls Hoffnung in Sicht:

Die "Hilfe" vergegenwärtigt die Szene in Nr. 3, zugleich als "Programmbild" damaliger evangelischer Kranken-, Armen- und Wohlfahrtspflege zu verstehen. Es werden hier nicht nur handfeste evangelische Tugenden illustriert sondern auch die Tatkraft der protestantischen Kirche – und indirekt wird natürlich auch auf die Leistungskraft der "engagierten Bewegung" und deren Erfolge angespielt. Gleichzeitig stellte es eine "Ermahnung" und "Verpflichtung" an die wohlhabenderen Bürgerschichten dar (die ja gerade hier als zahlungskräftige Stifter in Erscheinung getreten waren).

---

414 Siehe: Joachim Kruse, Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts. Coburg 1983, S. 216, Abb. 62.39.1 u. S. 223, Abb. 62.47.1; zu Gustav König siehe insgesamt: S. 176-225, ebd.

415 Gross, 1989, S. 294-296, Abb. 390-397.
Siehe auch: Gross, 1983, S. 563 mit Abb. 435b, S. 564 mit Abb. 435A: *" ... sogenannte "Armeleute-Malerei" unter Verwendung von Gestaltungsmitteln des "oppositionellen Naturalismus" ..."* (S. 563).

416 Vgl. Gross, 1989, S. 196-225, Kap. 4: "Der proletarische Christus"; bes. S. 210 mit Anm. 761 zur "Inneren Mission Wicherns". (Siehe auch im Katalog Anmerkungen zu Nr. 3).

Wie schon in den Schriftquellen u.a. die "Aufrufe an die Glaubensgenossen" deutlich zum Ausdruck brachten, ist ein zentraler Aspekt der "Gemeinschaftsgedanke" und das "Zusammengehörigkeitsgefühl" der Protestanten, der auch in den bildlichen Darstellungen der Fenster nachhaltig Einzug gefunden hat.

Vielfach wurde auch der protestantischen Familienideologie Rechnung getragen: Bei sehr vielen Fenstern trifft man auf entsprechend "vorbildliche" Familienväter, Mütter und Kinder. *"Darstellungen des Familienlebens und der Kindererziehung bildeten einen zentralen Bereich der protestantischen Ikonographie."* [417]

Die Szene *"Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten im Tempel"* in Nr. 8, spielt indirekt auf die protestantische Erziehungslehre an.

---

[417] Gross, 1983, S. 480 (siehe auch S. 481 und vgl. S. 491 mit Abbildungen zu *"Der zwölfjährige Jesus im Tempel"*).
Zur "protestantischen Familienideologie": Gross, 1989, S. 101 u. S. 104 mit Anm. 363.

## ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Arbeit wurden die um die Jahrhundertwende entstandenen Glasfenster der Gedächtniskirche der Protestation von 1529 zu Speyer untersucht.
Die Klärung der Frage, wie die Glasmalereien in die allgemeine Kunstlandschaft einzuordnen sind, bedingte die Untersuchung wichtiger Faktoren, die das Zustandekommen der Glasfenster und die Ausprägung charakteristischer Gestaltungskriterien der dargestellten Themen maßgeblich bewirkten und beeinflußten. Die Berücksichtigung der Aussagen der beteiligten Zeitgenossen erbrachte nicht nur interessante Erkenntnisse, sie bestimmte auch die Orientierungsrichtung der weiterführenden Betrachtung.

Die Glasmalereien der Speyerer Gedächtniskirche sind weit über ihre lokalen Zusammenhänge hinaus von Bedeutung: Im Einklang mit dem Gebäude als Gesamtkunstwerk, stellen sie ein repräsentatives Exempel für die allgemeinere Geschichte und Kunstsituation auf deutschem Gebiet dar und zwar für einen recht langen Zeitraum, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis etwa 1904. Sie veranschaulichen zum einen handwerkstechnisch-künstlerische, glasmalereispezifische Charakteristika, zum anderen geben sie einen nachhaltigen Einblick in die allgemeine zeitgenössische Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts, beides auf qualitativ und künstlerisch hohem Niveau auf der Basis der akademischen Ausbildung.

Hinsichtlich der Ikonographie bietet die dargebotene Themenvielfalt einen repräsentativen Überblick über protestantisch bevorzugte Bildthemen.
Außergewöhnlich ist nicht nur das mehrere Zyklen umfassende, umfangreiche Programm sondern auch die komplette Erhaltung der 36 Glasfenster in situ.
Die nähere Betrachtung der Faktoren "Geschichte, Kunst, Stil und Ikonographie" bestätigt umso deutlicher, daß es sich bei den Glasfenstern der Gedächtniskirche um ein bemerkenswertes Ensemble der Glasmalereikunst um 1900 handelt: Die gesamtkünstlerische, hochrangige Qualität und der außerordentliche Facettenreichtum des zur "Sprache Gebrachten" und "Bild Gewordenen" – gleichsam ein repräsentativer Querschnitt der oben genannten Faktoren – unterstreichen nachhaltig den Wert und die Bedeutung dieses weit und breit singulären Kunstwerks.

Die Verwobenheit der Glasmalereien mit der gesamtgeschichtlichen Situation sowie die Vielschichtigkeit und Komplexität der dargestellten Themen an sich, bedingte den größeren Anmerkungsapparat der vorliegenden Arbeit, zumal es sich gezeigt hat, daß so gut wie kein Aspekt ohne die Betrachtung eines weiteren auskommt.
Die Untersuchung der speziellen Geschichte und motivationsbildenden Stränge zur Entstehung der Gedächtniskirche und ihrer Fenster hat ergeben, daß das Prestige- und Repräsentationsbedürfnis der Protestanten, seien sie aristokratischer oder bürgerlicher Herkunft, an erster Stelle zu sehen ist.
Dem Stiftungsgedanken – überdies mit dem Anspruch der Globalität eines epochalen Werkes *"aller Protestanten auf Erden"* – ist hierbei eine ganz wesentliche Bedeutung beizumessen. Zum Ausdruck kommt ein Phänomen der damaligen Zeitgeschichte, das sich auf der Ebene des national- und lokalpatriotischen Selbstbewußtseins und Stolzes bewegt.
Vor dem Hintergrund *"kulturkämpferischer Tendenzen"* erklären sich einerseits die zeitgenössische weltanschauliche Einstellung der am Zustandekommen des Bauwerks maßgeblich beteiligten Persönlichkeiten, der Bezug zur offiziellen Politik, die Rückbesinnung auf die Geschichte sowie die Intention des Auftraggebers und die Funktion des Kirchenbaus.
Auf die initialzündende Rolle, die der Speyerer Domausmalung und dem Neubau des Westwerks unter dem bayerischen König Ludwig I. zukamen, sei an dieser Stelle nochmals hingewiesen. Wie sehr man sich an der Vorgabe dieses Leitbildes orientierte, zeigt die offizielle Bekundung des Wunsches eines *"Dankesdenkmales"* oder gar die Bezeichnung *"Protestationsdom"*.

Daß sich auf der "Gegenseite" die Protestanten ihrerseits der finanziellen Unterstützung des preußischen Kaiserhauses versicherten, ist verständlich – zumal hier auch ein nicht unwesentlicher Anteil der "Huldigung" und "Verehrung" des *"protestantisch-deutschen"* Kaisers in der Person Wilhelms II. zum Ausdruck kommt. Kaiser Wilhelm II. bildete in vielerlei Hinsicht eine zentrale "Leitfigur": Er wurde bei der Realisation des Bauprojekts als "werbewirksamer Faktor" eingesetzt, zudem sorgte er konkret für die Stiftung eines bedeutenden Anteils von Fenstern. Neben der belehrenden und *"volkserzieherischen"* Absicht, die man mit dem Fensterprogramm verband, wurde ganz entschieden dem *"Denkmal-"* und vergangenheits- sowie gegenwartsorientierten *"Personenkult"* Rechnung getragen.

Wahrscheinlich stand dieser Gesichtspunkt zeitweilig sogar stärker im Vordergrund als die eigentlichen kirchlich-theologischen Intentionen.

Was die Glasmalereien selbst betrifft, so repräsentieren diese eine *"Hochphase"* der Glasmalereikunst am Ende des 19. Jahrhunderts. Die Ausrichtung verweist vorwiegend nach München. Die Glasmaler und Künstler waren durchweg kunstakademisch geschult und orientierten sich am Vorbild der nazarenischen Kunst.
Von Inhalt und Aussage her, berühren die Glasmalereien kirchlich-theologische, historische, kontemporäre sowie weitergefaßt sozio-kulturelle und indirekt politische Aspekte.
Es scheint die Summe (fast) aller Lebensbereiche erfaßt, dabei das Thema der *"Vorbildlichkeit"* als eine *"Lebensmaxime"* schlechthin erhoben.

Dargestellt sind unter anderem viele religiöse Tugenden, wie beispielsweise die Verpflichtung zur christlichen Nächstenliebe oder der Trost, die Hoffnung im Glauben.
Berücksichtigt wurde die Glaubensgerechtigkeit des Apostels Paulus, in dessen Tradition und Nachfolge die Reformatoren standen. Der Gedanke der *"Leistungskraft"*, der *"Einigung und Einigkeit"*, die sich am Vorbild der Geschichte orientierte, ist nachhaltig zum Ausdruck gebracht: Galten doch die reformatorischen *"Vorväter"* als Identifikationsfiguren, durch deren beispielhafte *"Vorkämpferrolle"* die zeitgenössischen Protestanten einen Großteil ihrer Legitimations- und Führungsansprüche begründeten. Hiervon waren gegenwärtiges und zukunftsorientiertes Denken und Handeln geprägt.
Die Aneignung bzw. Verinnerlichung der Geschichtsrolle *"fromme Helden und Kämpfer der Reformation"* oder *"fromme Zeugen einer authentischen, wahren Geschichte"* kommt nirgends so deutlich zum Ausdruck wie bei den Stifterporträts, die daher über ihre Bedeutung einer Selbstverewigung oder Frömmigkeitsbezeugung hinaus zu sehen sind.

Bei den dargestellten Themen und Bildszenen wurde die protestantische Predigt mit dem Schwerpunkt auf der Wortverkündigung zum Ausdruck gebracht.
Eingebracht wurden die beiden protestantischen Sakramente Taufe und Abendmahl. Es finden sich Anklänge an das protestantische Familienideal, der Kindererziehung im weiteren Sinn, der Gehorsamkeit und Sittsamkeit.

Über den Szenen liegt eine Atmosphäre der Stille, Harmonie, Beschaulichkeit und des Friedens – das gilt auch für die mehr "kämpferischen" Themenbereiche der Reformationsgeschichte.

Das Verständnis der Glasfenster der Gedächtniskirche erschließt sich aus der Zusammensetzung und Realisation bzw. künstlerischen Umsetzung der genannten Faktoren. Die Bilder spiegeln unvergleichlich und auf ihre besondere Art, Geschichtlichkeit, Denken, Fühlen, Wollen und Kunstgeschmack der Zeitgenossen. Sie sind geradezu *"Bild gewordener Ausdruck der zeittypischen Sprachlichkeit"*: Diese klärt sich über das *"Sprechen"* der Bilder selbst, aber vor allem auch sehr deutlich durch die *"Sprache"* der bearbeiteten Schriftquellen.
Einen großen Teil ihrer ausdrücklichen *"Gelehrsamkeit"* beziehen die Glasfenster aus einem vorgebildeten Wissensstand des Betrachters. Davon abgesehen boten und bieten sie die Möglichkeit, einer *"schautafelhaften Belehrung"*, bei der ein breites Spektrum der biblischen und reformatorischen Geschichte vor Augen geführt wird. Fernab von diesen "Intentionen" durfte von Anfang an der *"museale"* Charakter zur Geltung kommen. Die Glasmalereien durften als eigenständige *"Kunstwerke"* wirken und wurden nicht ohne Stolz auf die erbrachte Leistung von protestantischer Seite vorgezeigt.

Jenseits aller Werturteile, sowohl in der Vergangenheit und auch in der Gegenwart, gehören die Glasmalereien der Speyerer Gedächtniskirche zu einer Kunst, die sich eindeutig an das *"Gemüt"* des Betrachters wendet: Seinem individuellen *"Empfinden"* bleiben sie vorbehalten. Hinsichtlich ihrer *"Wirksamkeit"* und *"Aktualität"*, dürften die *"Bilder"* daher *"zeitlos"* bleiben.

# ABBILDUNGSVERZEICHNIS:[1]


| | | |
|---|---|---|
| S. 74 | Nr. 19 (1a): | Wappen der Stadt Zwickau (Detailaufnahme) (Foto: Monika Beck, Speyer). |
| S. 82 | Nr. 21 (1d) u. Nr. 23 (1d): | Nahaufnahmen zur Verdeutlichung des Schwarzlotauftrags und der Pinselspuren (Fotos: Monika Beck). |
| S. 96 | Nr. 24: | *"Jesus nimmt die Kinder an"* |
| S. 105 | Nr. 3c: | *"Diakonissenwirken"* (Ausschnitte) (Fotos: Hans Stoltz, Speyer). |
| S. 129 | Nr. 1a, 3a, 3b, 3c, 11b, 14a, 18d, | |
| S. 130 | Nr. 13b, 16A, 18 (4b), Nr. 22 (23). Nr. 26C: | Porträts (Detailaufnahmen) (Fotos: Hans Stoltz). |
| S. 131 | Nr. 32 (25): | Porträt Jakob Bradl (Ausschnitt) (Foto: Monika Beck). |
| S. 132 | Nr. 4b, 11c, 12b, 13c, 19 (4c): | *"Jesus"* (Ausschnitte) (Fotos: Hans Stoltz). |
| S. 132 | Abb. 28, 226, 184, 196, | |
| S. 133 | Abb. 228, 219, 203, 57, | |
| S. 134 | Abb. 230, | aus: |
| S. 135 | Abb. 165, | Julius Schnorr von Carolsfeld, |
| S. 136 | Abb. 208, | Die Bibel in Bildern. |
| S. 138 | Abb. 186, | Südende-Berlin 1903 |
| S. 140 | Abb. 196, 174, 233, 173: | (hier benutzte Ausgabe). |
| S. 133a | zu Nr. 23: | *"Ostermorgen: Engel und Frauen am leeren Grab"*, Altargemälde von Axel Ender in der Kirche zu Molde, Norwegen (Foto: Thorsten Höfer, Bredstedt). |
| S. 134 | Nr. 19: | *"Berufung des Paulus"* (Ausschnitt) (Foto: Hans Stoltz). |
| S. 136 | Nr. 33.1-3: | Entwurf v. Hildebrandt |
| S. 137 | Nr. 33.5-7: | (Ausschnitte u. Details) (Fotos: Monika Beck). |


[1] Bei den Fotos entsprechen die angegebenen Zahlen den Katalognummern; die Buchstaben bezeichnen die Fensterbahn, die in Klammer angegebenen Zahlen und Buchstaben bezeichnen das jeweils im Detail gezeigte Scheibenfeld bei Großfenstern.

| | | |
|---|---|---|
| S. 136 | Nr. 33.4: | *"Jesus in Gethsemane"* (Ausschnitt) (Foto: Hans Stoltz). |
| S. 137 | Abb. 1: | *"Das Schweißtuch der Hl. Veronika"* (Dürer; 1513, Kupferstich) aus: Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983, S. 261, Abb. 137a. |
| S. 141 | Nr. 21.1 | |
| S. 142 | Nr. 21.3 | |
| S. 145 | Nr. 26.1 | |
| S. 139 | Nr. 35.1, 2 | Entwürfe (Ausschnitte) |
| S. 140 | Nr. 35.3: | (Fotos: Monika Beck). |
| S. 141 | Nr. 21.2 | |
| S. 142 | Nr. 21.4 | |
| S. 145 | Nr. 26.2 | Ausführung (Ausschnitte) |
| S. 138 | Nr. 35: | (Fotos: Hans Stoltz). |
| S. 143 | Nr. 27 | *"Segnender Christus"* (Ausschnitt) (Foto: Hans Stoltz). |
| | Abb. 1: | *"Verklärung Christi"* (Transfiguration), Raffael (1517-20; Vatikan), aus: Gottlieb Leinz, Die große Zeit der italienischen Malerei. Freiburg i. Br. 1979, S. 156, Abb. 160 (Ausschnitt). |
| | Abb. 2: | *"Die Zerstörung von Jerusalem"*, Wilhelm v. Kaulbach (1846; München NP) (nach dem Ölgemälde entstandene Radierung v. Fr. Ed. Eichens v. 1870?), Detail aus: Fritz von Ostini. Wilhelm v. Kaulbach, Bielefeld u. Leipzig 1906, Abb. 17. |
| | Abb. 3: | *"Melusine"*, Moritz von Schwind (1864-67; Entwurf für das Treppenhaus der Wiener Oper), aus: 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), Abb. 201. |
| S. 144 | Nr. 23A, 30A: | Ausschnitte<br>(Fotos: Hans Stoltz). |
| | Abb. 1: | *"Der Traum der Mutter"* (Lithographie; um 1880), aus: Christa Pieske, Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940, München 1988, S. 103 (Ausschnitt). |
| | Abb. 2: | *"Zu Gott"*, Wilh. v. Kaulbach (Kupfergravüre, vor 1890), aus: Wolfgang Brückner, Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940. Köln 1974, S. 68, Abb. 23. |
| S. 145 | Nr. 26.1: | Ausschnitt des Entwurfs v. Carl de Bouché<br>(Foto: Monika Beck). |
| | Nr. 26.2: | Ausschnitt Fenster<br>(Foto: Hans Stoltz). |
| S. 146 | Nr. 22(VI): | *"Melanchthon"*<br>(Foto: Monika Beck). |
| | Abb. 1: | *"Philipp Melanchthon"*, Dürer (1526), aus: Das Albrecht Dürer Hausbuch, mit einer Einleitung von Wolfgang Hütt, München 1981, Abb. S. 299. |
| S. 147 | Nr. 30: | Ausschnitt<br>(Foto: Hans Stoltz). |
| | Abb. 1: | *"Abendmahl mit Luther und Bugenhagen",*<br>Gustav König (um 1842), aus: Joachim Kruse, Luthers Leben in Illustrationen des 18. u. 19. Jahrhunderts. Coburg 1983, S. 214, Abb. 62.35.1 und |
| S. 149 | Abb. 2: | *"Der kranke Melanchthon"*, ebd., S. 216, Abb. 62.39.1. |

| | | |
|---|---|---|
| S. 147 | Abb. 2: | *"Die Spendung des Abendmahls durch Luther und Hus"* (Cranach-Schule; Holzschnitt um 1551), ebd., Abb. S. 11. |
| S. 148 | Nr. 22, 36: | Ausschnitte<br>(Fotos: Hans Stoltz). |
| | Abb. 1: | *"Das Zeitalter der Reformation"*, Friedrich Eduard Eichens (Radierung, 1867, Reproduktion nach dem Karton v. Wilh. v. Kaulbach), Ausschnitt aus: Katalog "Luther und die Folgen für die Kunst", Hamburg 1983, S. 513. Abb. 388 und |
| | Abb. 2: | *"Lutherus Triumphans"* (anonym. Holzschnitt, 1568), Ausschnitt, ebd., S. 156, Abb. 30 und |
| S. 149 | Abb. 1: | *"Luther verbrennt die päpstliche Bannandrohungsbulle"*,<br>Theodor Janssen (Kupferstich, 1861, Gemälde von Carl. Friedr. Lessing), ebd.; S. 510, Abb. 386. |
| S. 149 | Abb. 3: | *"Die Steinigung und Vision des Hl. Stephanus"*, Karton von Johann Schraudolph für die Ausmalung des Speyerer Doms, aus: Zink, 1986, S. 67, Abb. 22 (vgl. ebd. Taf. 33, S. 241). |
| S. 150 | Nr. 5.1, 6.2:<br>Nr. 5, 6: | Figuren vom Wormser Lutherdenkmal,<br>Entwürfe (Ausschnitte),<br>(Fotos: Monika Beck). |
| | Nr. 6.1: | Lutherstatue in der Gedächtnishalle von Hermann Hahn (1903), (Ausschnitt): Farbphotokarte 820 / 357 Gebr. Metz, Tübingen. |

Nr. 1 a

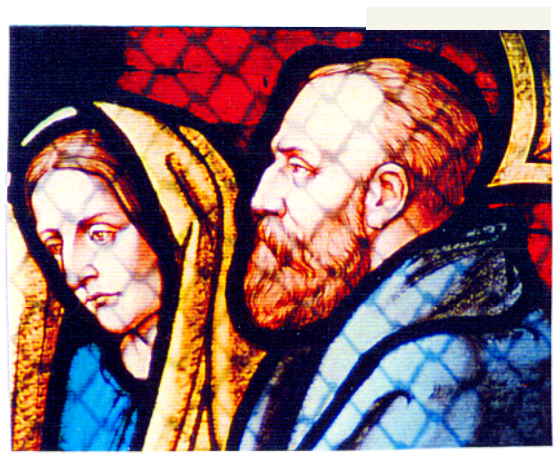
Nr. 18 d

Nr. 3 a

Nr. 3 c

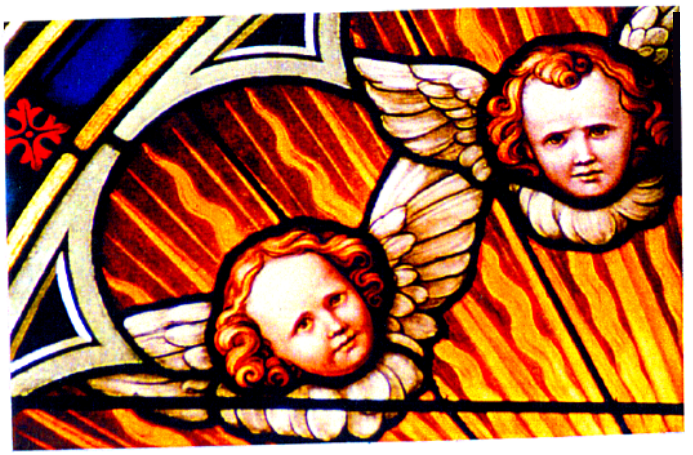
Nr. 3 b

Nr. 11 b



Nr. 14 a

Porträts (Detailaufnahmen)



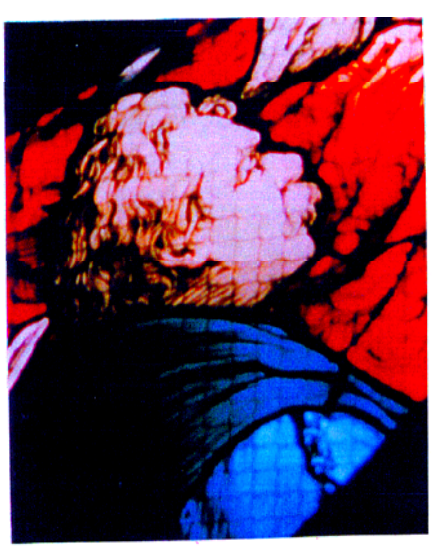
Nr. 18 (4 b) "Enkelinnen des Stifters"

Nr. 26 C "Prinz August Wilhelm"

Nr. 13 b "Wintzingerode"

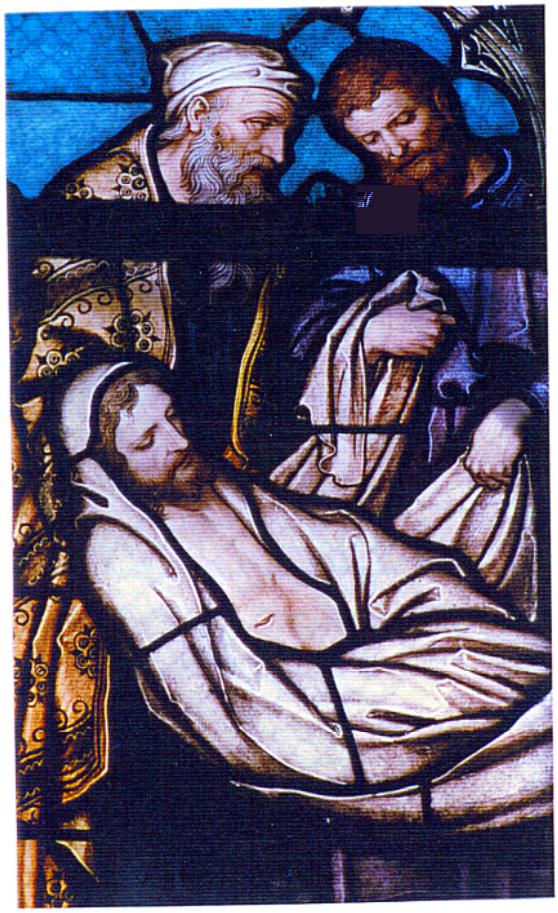
Nr. 16 A "Gümbel"

Nr. 22 (23) "Bradls Hund"

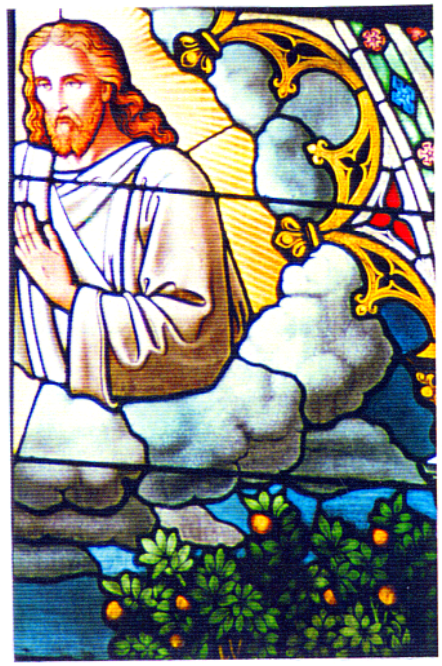


Nr. 32 (25) "Bradl"

**Porträts (Detailaufnahmen)**



Nr. 4 b



Nr. 19 (4 c)

Nr. 13 c

Nr. 12 b

Nr. 11 c

**“Jesus” (Ausschnitte)**

Abb. 226 (vgl. Nr. 7)

Abb. 196 (vgl. Nr. 12)

Abb. 28 (vgl. Nr. 2)

Abb. 184 (vgl. Nr. 11)

**Abbildungen aus: „Die Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld**

Abb. 219 (vgl. Nr. 23)

Abb. 57 (vgl. Nr. 36)

Abb. 228 (vgl. Nr. 14)

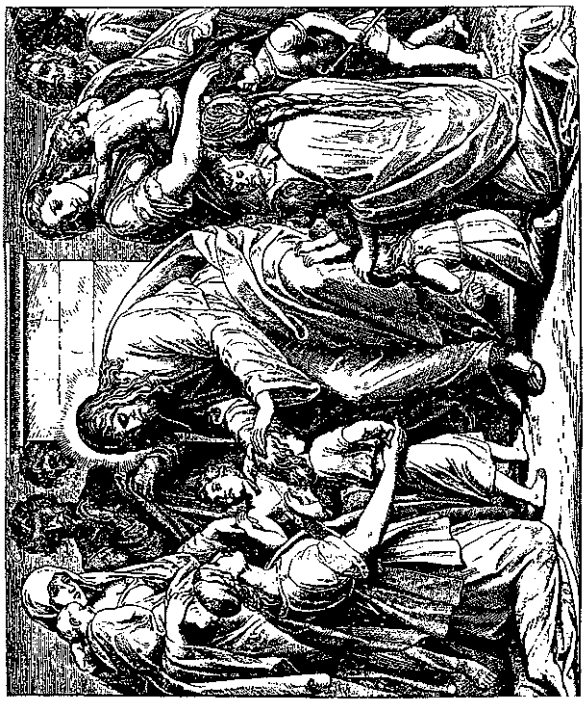


Abb. 203 (vgl. Nr. 24)

**Abbildungen aus: „Die Bibel in Bildern“ von Julius Schnorr von Carolsfeld**

**"Ostermorgen (Engel und Frauen am leeren Grab)"**
**Altargemälde von Axel Ender in der Kirche zu Molde in Norwegen;**
**(Vorlage zu Fenster Nr. 23 von Gustav van Treeck, München)**

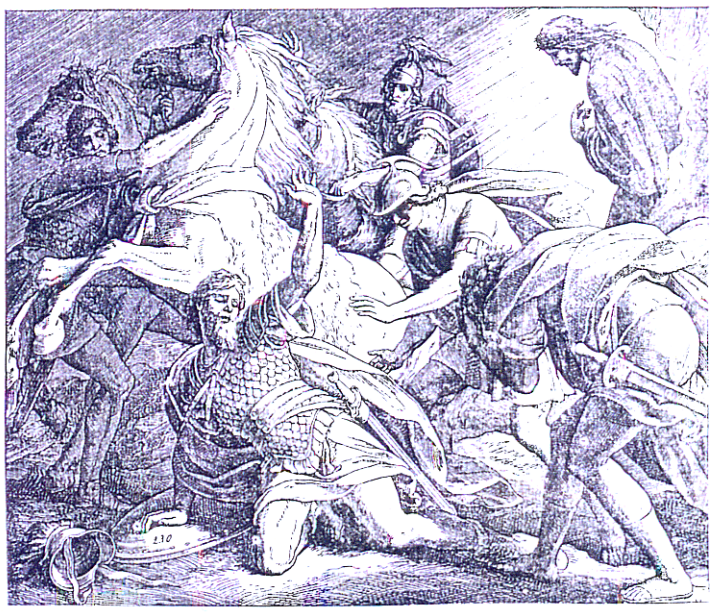


Abb. 230 (Schnorr)

Nr. 19 (Ausschnitt)

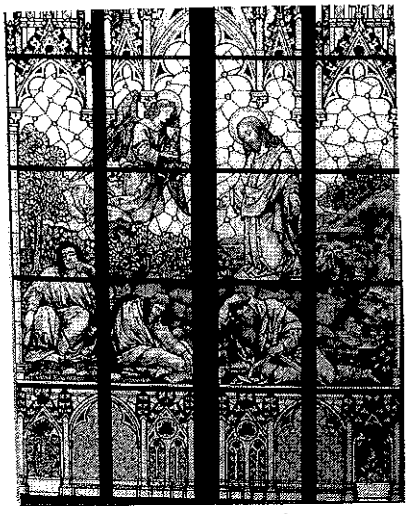
**“Berufung des Apostels Paulus“ (Schlein, Zittau)**
**(Entworfen von Anton Dietrich, Leipzig)**

Abb. 165 (Schnorr)

Mr. 31.1 (Ausschnitt, links)

Nr.31.2 (Ausschnitt, rechts)

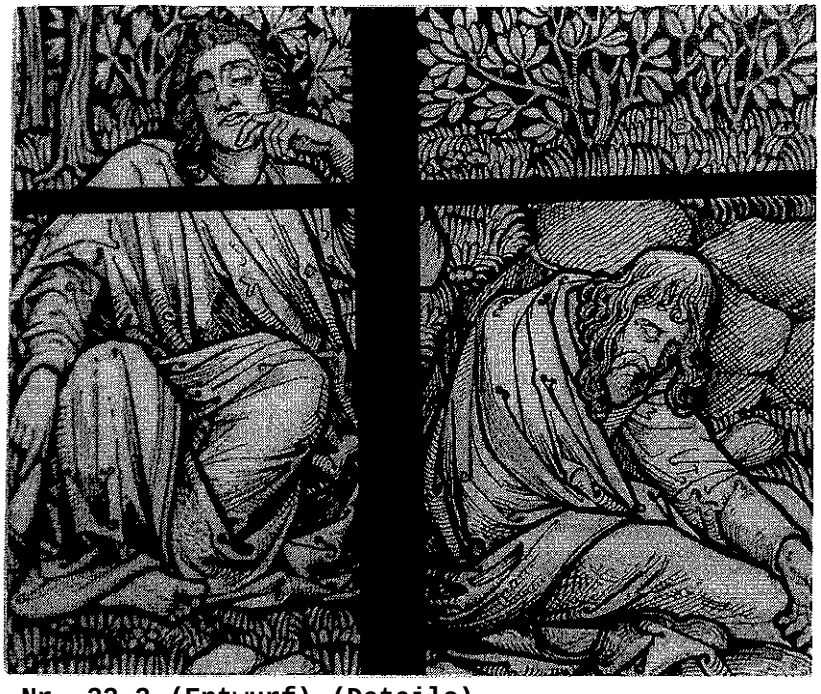
**Nr. 31 "Weihnachten" (Hildebrandt, Berlin)**



Nr. 33.1 (Entwurf)(Ausschn itt )

Abb. 208 (Schnorr)

Nr. 33.2 (Entwurf)
(Details)



Nr. 33.3 (Entwurf) (Details)

Nr. 33.4 (Ausführung)

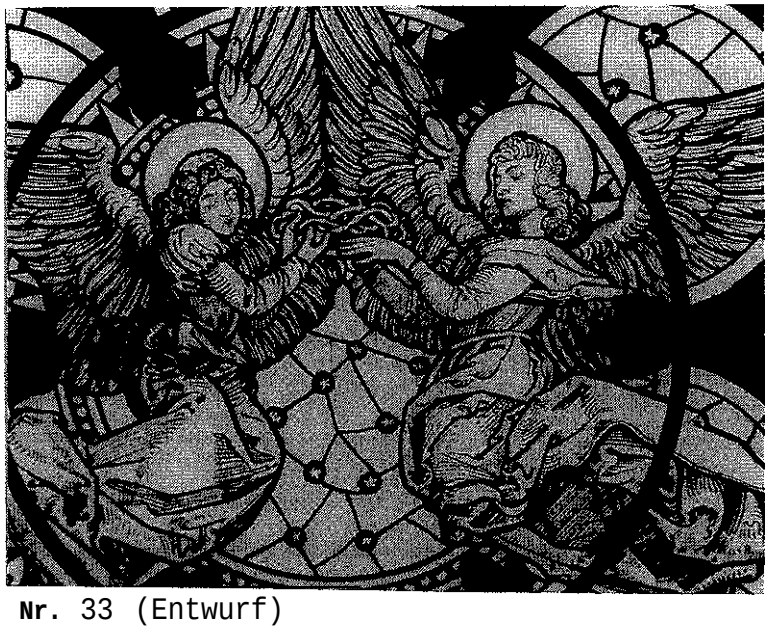
Nr. 33 „Jesus i n Gethsemane“ (Hildebrandt, Berlin)

Dürer, "Das Schweißtuch der Hl. Veronika" (1513; Kupferstich)

Abb. 1 zum Vergleich

**Nr. 33.5**
Ausschnitte aus dem Entwurf

Sechspaß A
(nicht ausgeführt)



**Nr.** 33 (Entwurf)

**Nr.** 33.6 (Entwurf)

**Nr. 33.7** (Entwurf)

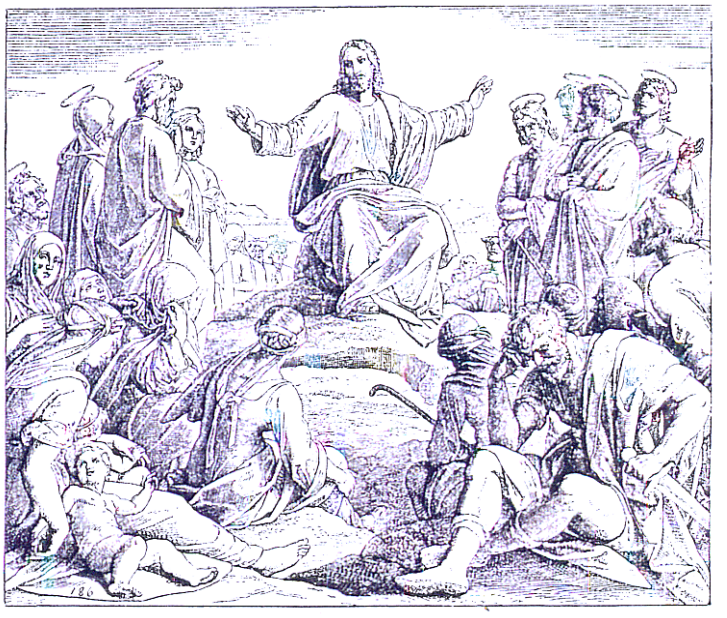
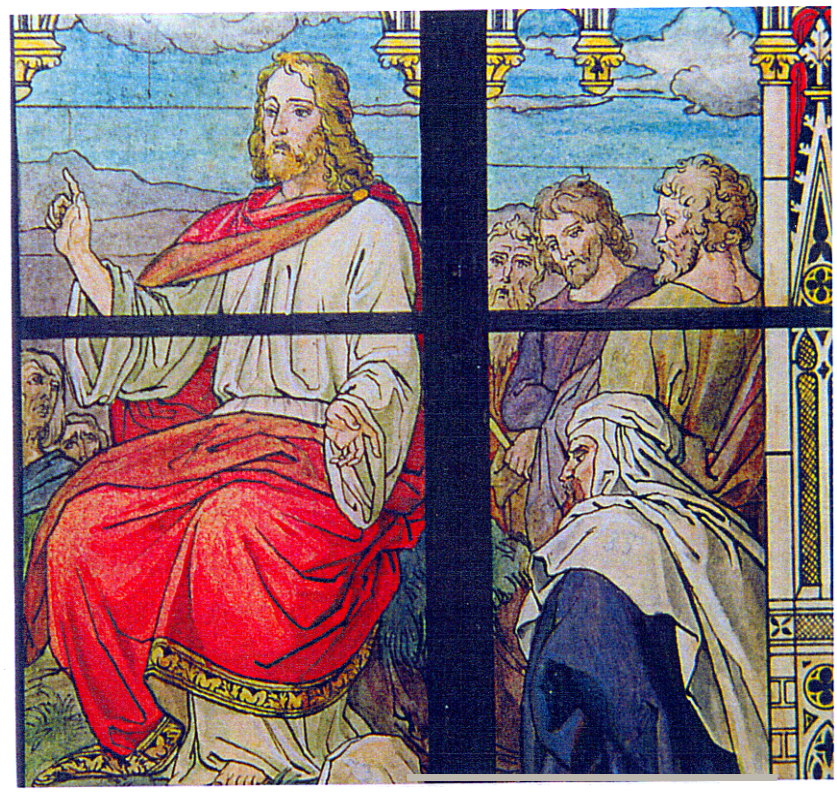


Abb. 186 (Schnorr)

Nr. 35 (Ausschnitt)

**“Bergpredigt Jesu” (Gustav van Treeck, München)**



Nr. 35.1

Ausschnitte aus dem
Entwurf zu
Nr. 35 "Bergpredigt Jesu"
(G.v. Treeck, München)

Nr. 35.2

Abb. **196** (Schnorr)

**Abb. 174** (Schnorr)

**Abb. 233** (Schnorr)

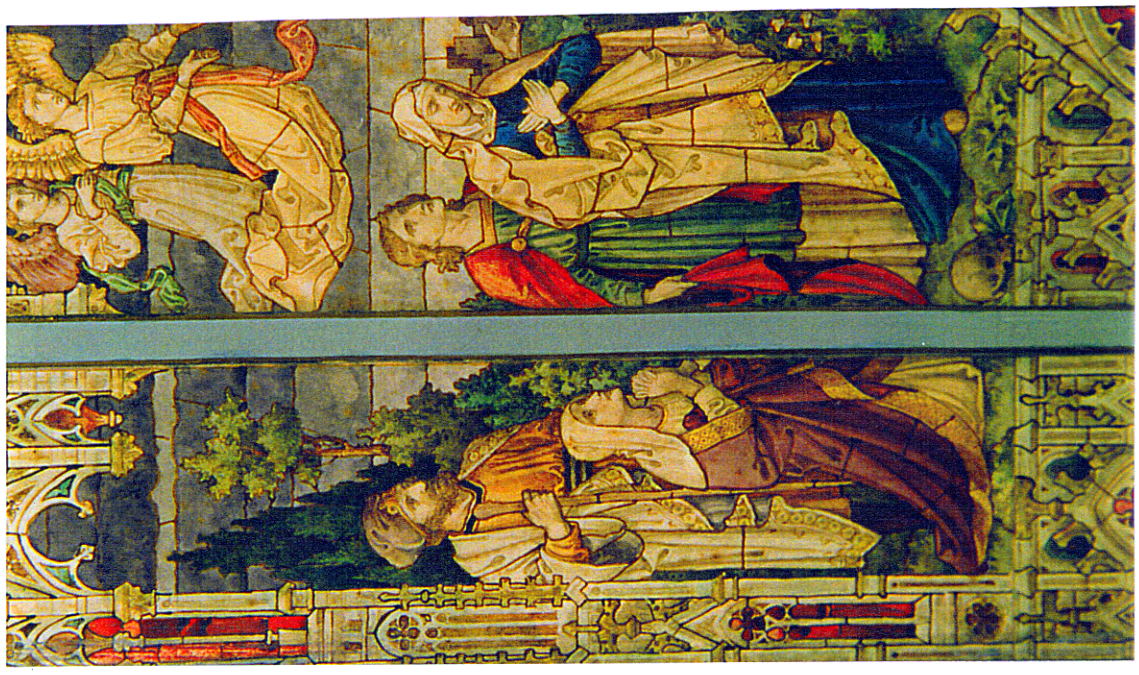
**Nr. 35.3 (Detail)**
**Entwurf**

**Abb. 173** (Schnorr)

**Ausschnitte aus Schnorr's Bilderbibel**

**(Vgl. Entwurf und Ausführung) (Vorhergehende Seiten)**

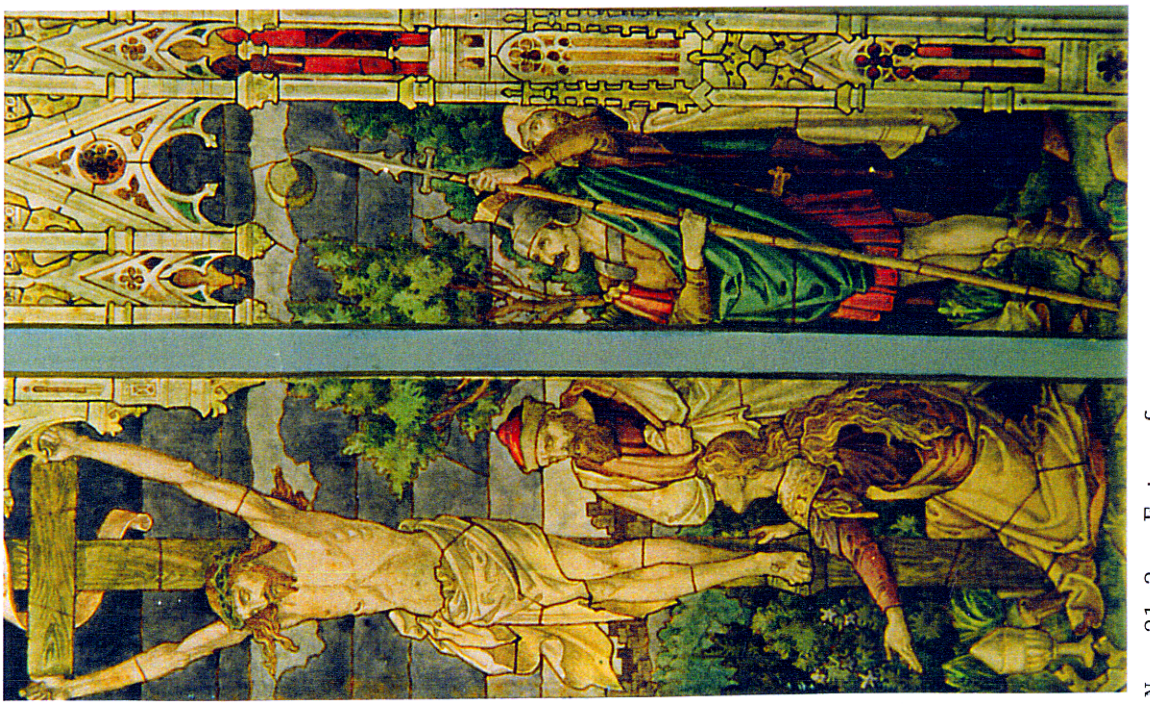
Nr. 21.2 Ausführung



Nr. 21.1 Entwurf

**Nr. 21 “Kreuzigung“ (Mayersche Hofkunstanstalt, München)**
**Vergleich von Entwurf und Ausführung (linke Fensterhälfte)**

Nr.21.4 Ausführung



Nr. 21.3 Entwurf

**Nr. 21 “Kreuzigung“ (Mayersche Hofkunstanstalt, München)**
**Vergleich von Entwurf und Ausführung (rechte Fensterhälfte)**

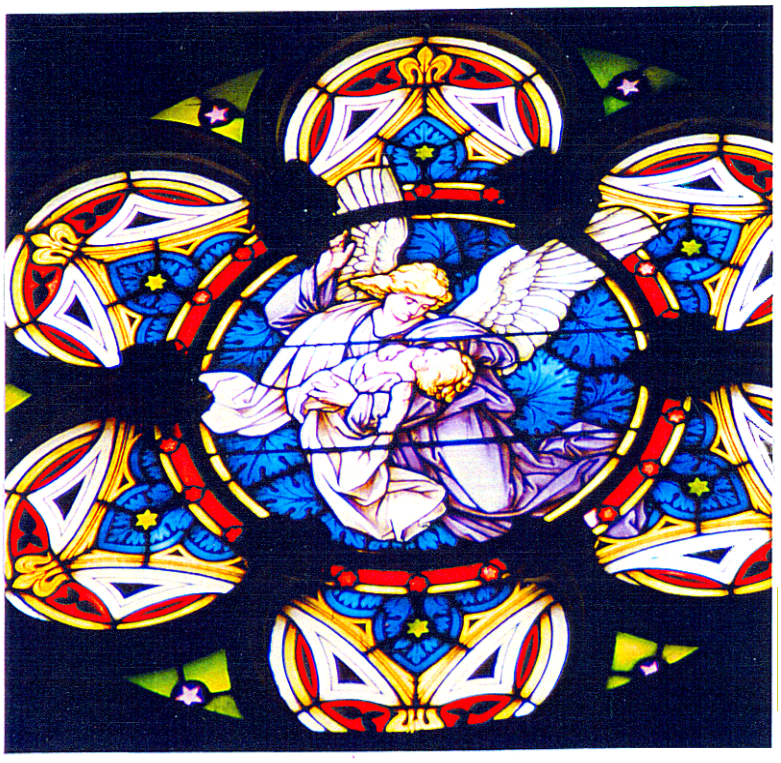
Abb. 2 Detail aus "Die Zerstörung von Jerusalem" von Wilh. v. Kaulbach

Abb. 1 Raffael, "Verklärung Christi" (Transfiguration) (Ausschnitt)

**Nr.** 27 (Ausschnitt)

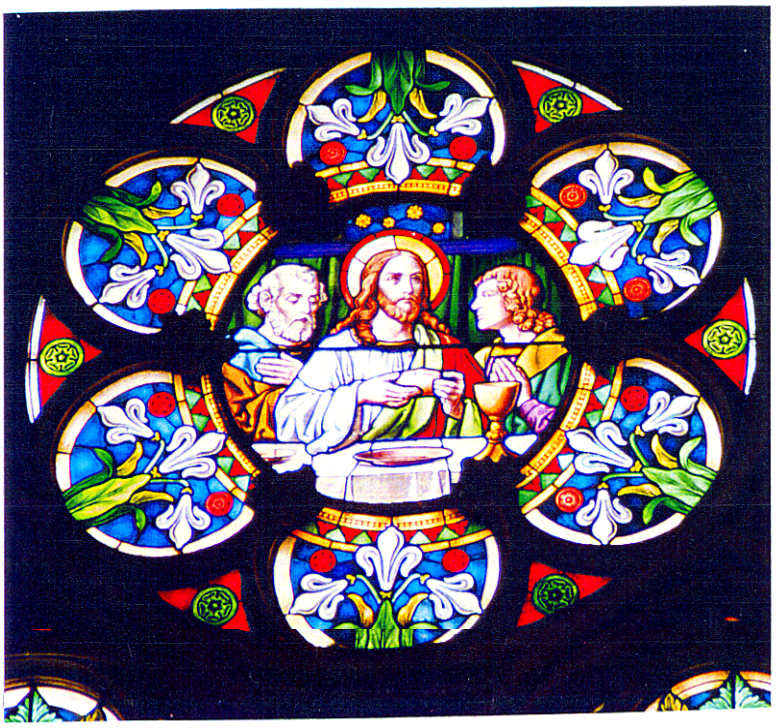
Abb. 3 "Melusine", Moritz von Schwind (Entwurf) (Ausschnitt)

Abb. 1 "Der Traum der Mutter" (um 1880)



Nr. 23 A

Abb. 2 "Zu Gott";
W.v. Kaulbach



Nr. 30 A

Nr.26.2 Ausführung

Nr. 26.1 Entwurf

**Nr. 26 "Der Apostel Paulus" (Carl de Bouché, München)**

Nr. 22 (VI) "Melanchthon"

Abb. 1

Abb.1 "Luther und Bugenhagen", Gustav König (um 1842)

Abb. 2 "Luther und Hus", Cranach-Schule(Holzschnitt, um 1551)

Nr. 30 (Ausschnitt)

**Nr. 30 „Die Spendung des Abendmahls“**

Abb. 1 (Ausschnitt)
"Das Zeitalter der Reformation", F.E. Eichens
(1867, nach Kaulbach)

Nr. 22 (Ausschnitt)

Nr. 36 (Ausschnitt) "Moses"

Abb. 2 (Ausschnitt)
"Lutherus Triumphans"
(Holzschnitt, 1568)

Abb. 1 "Luther verbrennt die Bannbulle", Theodor Janssen (Kupferstich, 1861 nach Gemälde von C.F. Lessing

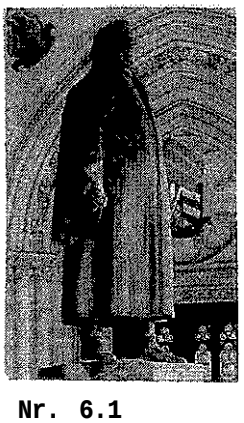
Abb. 2 "Der kranke Melanchthon Gustav König (um 1842)

Abb. 3 "Die Steinigung und Vision des Hl. Stephanus" Johann von Schraudolph (Karton für die Ausmalung des Speyerer Doms)

Nr. 5.1 "Das protestierende Speyer"
(Wormser Lutherdenkmal)

**Nr. 5** Entwurf (G.v. Treeck)
"prot. Speyer"

**Nr. 6** Entwurf
"Das trotzende Worms"
(G. v. Treeck)



**Nr. 6.1**
Lutherstatue
(in der Gedächt-
nishalle)

**Nr. 6.2**
Lutherstatue
(Wormser Lutherdenkmal)

**Vergleich der Städteallegorien in den Reformationsstädtefenstern Nr. 5, 6, 9, 10 mit den entsprechenden Figuren des Wormser Lutherdenkmals**

# Anhang

## Verzeichnis zum Schriftwechsel in chronologischer Reihenfolge, geordnet nach Glasmalereianstalten:

Mappe Nr. 168: Stifter der Kirchenfenster (1893-1904), S. 1-208.

Mappe Nr. 169: Stifter und Ausführende der Fenster (1898-1913), S. 1-68.

Mappe Nr. 170: Glasmaler (1897-1904), S. 1-333.
Aufbewahrt im: Zentralarchiv der Protestantischen Landeskirche ( = Evangelische Kirche der Pfalz) in Speyer, Abteilung 111; Retscher-Kirche IV.

### Glasmalerei Gustav van Treeck, München:

8F.: **5, 6, 7, 9, 10, 18, 23, 36**
8F.: Ornamentfenster in den Treppentürmen der Turmhalle
3F.: Tympana über Eingängen

| | | |
|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 7: | 14. Apr. 1897 | |
| ZA Nr. 170 / S. 8: | 05. Sept. 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 119-121: | 21. Febr. 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 129-131: | 01. Apr. 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 110, 111: | 26. Mai 1899 | (Vertrag zu Nr. 23 u. 7 für zus. 4.500,-- Mk) |
| ZA Nr. 170 / S. 122, 123: | 20. Sept. 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 124-126: | 05. Nov. 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 127, 128: | 25. Nov. 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 276: | 30. (?) | (*"Factura"*; Erhalt d. Rechnungsbetrages am 16. Juli 1901) |
| ZA Nr. 170 / S. 277: | 11. Sept. 1901 | (Vereinbarung) |
| ZA Nr. 170 / S. 265: | 13. Febr. 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 266: | 01. Apr. 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 267, 268: | 05. Apr. 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 269: | 14. Juni 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 270, 271: | 26. Juni 1902 | (an Frau Stempel, betr. Nr. 18) |
| ZA Nr. 170 / S. 274: | 22. Aug. 190(?) | |
| ZA Nr. 170 / S. 275: | | (Foto von Nr. 9) |
| ZA Nr. 170 / S. 272: | 01. Okt. 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 273: | 09. Okt. 1902 | |

**Stifter:**

| | | |
|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 133-135: | 30. Nov. 1900 | (*"Freiherrlich Heyl zu Herrnsheim'sche Verwaltung"*, Worms; zu Nr. 6) |

## Hofglasmalerei C. L. Türcke, Zittau:

6 F.: **1, 3, 8,12,14, 24**

| | | |
|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 42, 43: | 03. Sept. 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 44-46: | 12. Sept. 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 47-49: | 02. Dez. 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 70, 71: | 30. März 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 72, 73: | 24. Apr. 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 117, 118: | 15. Mai 1899 | (Vertrag zu Nr. 8 u. Nr. 24 für zus. 4.500,-- Mk) |
| ZA Nr. 170 / S. 74-77: | 07. Okt. 1899 | (*"Historienmaler"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 97-99: | 27. Okt. 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 100-103: | 24. Nov. 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 169-171: | 12. Jan. 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 200, 201: | 08. Mai 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 216, 217: | 01. Juni 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 221, 222: | 18. Juni 1900 | (*betr. "Historienmaler Josef Lang, München u. Maler Yelin, Stuttgart"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 223: | 03. Juli 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 224, 225: | 22. Juni 1901 | |
| ZA Nr. 170 / S. 226, 227: | 24. Sept. 1901 | (*"Abtretung der Außenstände; Leipziger Bankkrach"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 106, 107: | 19. Okt. 1901 | (Vertrag zu Nr. 3 u. 12, 1 u. 14) |
| ZA Nr. 170 / S. 253-256: | ohne Datum | (*"Maler Weber"* an Türcke; betr. Entwurf für ein Rosen-Fenster) |
| ZA Nr. 170 / S. 260, 261: | 02. Jan. 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 262: | 28. Febr. 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 263: | 21. März 1902 | |
| ZA Nr. 168 / S. 1: | ohne Datum | (Aquarell, sign. *"E. Nill"*; rückseitig beschriftet: *"Copie Niederländisches Wappen"*; betr. Nr. 8) |

## Hofglasmalerei Carl de Bouché, München:

5 F.: (Chor): **25, 26, 27, 28, 29**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 3-5: | 04. Mai | 1897 | |
| ZA Nr. 170 / S. 146,147: | 14. Apr. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 108,109: | 02. Juni | 1899 | (Vertrag; unterzeichnet 9. Juli 1899; Preis für die 5F.: 18.000,-- Mk) |
| ZA Nr. 170 / S. 150-153: | 08. Juni | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 154,155: | 09. Juli | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 148,149: | 18. Aug. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 156,157: | 06. Okt. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 158,159: | 20. Okt. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 160,161: | 12. Nov. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 162: | 27. Nov. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 163-165: | 29. Dez. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 192: | 20. Jan. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 166-168: | 30. Jan. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 193: | 12. März | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 194: | 17. März | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 195: | 20. März | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 196: | 23. März | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 204: | 03. Aug. | 1900 | (Gutachten v. H. v. Schmidt, F. Thiersch, München, betr. Entwürfe zu Nr. 22 u. 32; s. auch Ostermann & Hartwein) |
| ZA Nr. 170 / S. 228-230: | ohne Datum | | (wohl Anf. Sept. 1900?) |
| ZA Nr. 170 / S. 232, 233: | ohne Datum | | |
| ZA Nr. 170 / S. 234: | 12. Okt. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 235, 236: | 15. Nov. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 237-240: | 30. Nov. | 1901 | |
| ZA Nr. 170 / S. 241, 242: | 21. Dez. | 1901 | |

**Stifter u.a.:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 192-194: | 23. März | 1894 | (Kgl. Preuß. Gesandtschaft, München an den Vorstand des Vereins) |
| ZA Nr. 168 / S. 195-197: | 18. Okt. | 1894 | |
| ZA Nr. 169 / S. 4, 5: | 02. Juli | 1899 | (Königl. Bayer. Bezirksamt Speyer an den Ausschuß des Vereins) |
| ZA Nr. 168 / S. 198f.: | 01. Nov. | 1900 | (Kabinett der Kaiserin, Berlin, an Gümbel) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 200: | 10. Nov. | 1900 | |
| ZA Nr. 168 / S. 202: | 27. Dez. | 1900 | (Freiherr v. Mirbach, Hofmarschall, Kabinett der Kaiserin, Berlin an den Ausschuß des Vereins) |
| ZA Nr. 168 / S. 203-205: | 27. Dez. | 1900 | (Abschrift d. obengen. Schreibens an de Bouché) |
| ZA Nr. 169 / S. 7: | 30. Dez. | 1899 | (K.B. Staatsministerium des Innern für Kirchen- u. Schulangelegenheiten; gez. von Dr. v. Landmann; Abschrift) |
| ZA Nr. 169 / S. 6: | 11. Jan. | 1900 | (Kgl. Bayer. Bezirksamt, Speyer, betr. Entwürfe zu Rosetten; mit Abschrift von S. 7) |

## Königliche Hofkunstanstalt Mayer, München:

5F.: **4, 15, 16, 17, 21**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 1, 2: | Okt. | 1897 | (Empfehlungsschreiben u. Teilnahme am *"Wettbewerb"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 58: | 29. Aug. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 61: | 12. Sept. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 62, 63: | 26. Okt. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 64, 65: | 03. Nov. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 78, 79: | 09. Jan. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 80, 81: | 24. März | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 82-84: | 31. März | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 104, 105: | 02. Juni | 1899 | (Vertrag zu Nr. 4 u. 21; Preis zusammen 5.000,--Mk) |
| ZA Nr. 170 / S. 85-87: | 09. Sept. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 88-90: | 19. Sept. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 91-94: | 22. Sept. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 95-96: | 06. Okt. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 185-187a: | 28. Mai | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 188-190: | 13. Juli | 1900 | (Vereinbarung *"ohne weitere Concurrenz"*, 6.000,-- Mk für Nr. 16, je 3.500,-- Mk für Nr. 16 u. 17) |
| ZA Nr. 170 / S. 191: | 17. Juli | 1900 | (Auftragsvergabe zu Nr. 15 ,16 ,17) |
| ZA Nr. 170 / S. 257, 258: | 01. Apr. | 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 259: | 03. Apr. | 1902 | |

**Stifter:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 112: | 20. Aug. | 1893 | (Herzog v. Sachsen-Meiningen an Risch; betr. Nr. 4) |
| ZA Nr. 168 / S. 114: | 09. Apr. | 1900 | (Herzogl. Hofmarschallamt, Meiningen, betr. Wappenänderung zu Nr. 4 u. Genehmigung der Skizze) |
| ZA Nr. 168 / S. 122, 123: | 28. Mai | 1900 | (Schreiben an den Vorstand d. Vereins v. Dekan B. (?), Wachenheim: Stiftung v. 20.000,-- Mk v. Fr. Wolf für Altar u. Glasfenster; betr. Nr. 15 u. 17) |

## Glasmalerei H. Beiler, Heidelberg:

3 F.: **20, 34, 36**
8 F.: Ornamentfenster in den Treppentürmen des Querschiffs

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 218: | 12. Juni | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 209f.: | 05. Aug. | 1900 | (Vertrag zu Nr. 34 u. 36; Preis zus. 5.400,-- Mk; d.h., daß für die Entwürfe bzw. Kartons Yelins eine Summe abgezogen war). |

**Entwürfe v. Rudolf Yelin, Stuttgart:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3 F.: **20, 34, 36** | | | (evtl. auch zu Nr. 18, 1, 3, 12, 14; lt. "Ankündigung" von Türcke) |
| ZA Nr. 168 / S. 56-59: | 02. Sept. | 1899 | (Yelin an Stifter Happel, betr. Nr. 34 u. 36) |
| ZA Nr. 168 / S. 54f.: | 26. Jan. | 1900 | (Happel an Gümbel, betr. Yelin) |
| ZA Nr. 168 / S. 60-64: | 27. Jan. | 1900 | (Yelin an Gümbel, betr. Nr. 34 u. 36) |
| ZA Nr. 168 / S. 65-67: | 30. Jan. | 1900 | (dto.) |

**Genfer Stiftung (zu Nr. 20)**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 100-103: | 22. Mai | 1901 | ( = S. 104-107: Übersetzung aus d. Französischen) |
| ZA Nr. 168 / S. 98f.: | Okt. | 1901 | (m. Abb. des Entwurfs) |
| ZA Nr. 168 / S. 109-111: | 24. Aug. | 1904 | (F. Chaponnière, Genf, an Gümbel) |

## Glasmaler H. Hildebrandt, Berlin:

3 F.: **11, 31, 33**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 132,133, 138: | 02. Okt. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 134-137: | 09. Okt. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 211: | 16. Jan. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 197, 198: | 13. Febr. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 199: | 23. Apr. | 1900 | |

**Stifter:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 132: | 17. Apr. | 1900 | (Großherzogl. Luxemburg. Finanzkammer, Biebrich a. Rh., an Gümbel; betr. Nr. 33) |

## Glasmalerei Paul Gerhard Heinersdorff, Berlin:

Lieferte keine Fenster;(siehe Hildebrandt).

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 9-12: | 03. Jan. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 18-21: | 30. Aug. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 13: | 06. Sept. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 14-17: | 02. Dez. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 25-29: | 10. Jan. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 30-33: | 12. Jan. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 34-37: | 19. Jan. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 38-41: | 02. Apr. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 22-24: | 08. Juni | 1899 | (zwischenzeitlich erfolgte der Vertrag für Nr. 31, 33, 11) |

## Kunstanstalt für Glasmalerei Ostermann & Hartwein, München:

2 Rosen: **22 u. 32**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 202, 203: | 01. Aug. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 205: | 01. Aug. | 1900 | (Kostenvoranschlag) |
| ZA Nr. 170 / S. 219, 220: | 01. Aug. | 1900 | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 204: | 03. Aug. | 1900 | (Gutachten v. H. v. Schmidt, F. Thiersch, München; bezieht sich auf Entw. de Bouchés) |
| ZA Nr. 170 / S. 206-208: | 12. Sept. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 243-246: | 02. Mai | 1901 | |
| ZA Nr. 170 / S. 247, 248: | 13. Mai | 1901 | |
| ZA Nr. 170 / S. 249, 250: | 03. Juni | 1901 | |
| ZA Nr. 170 / S. 280-282: | 30. Apr. | 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 283-286: | 10. Mai | 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 287, 288, 291: | 27. Okt. | 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 289, 290: | 20. Dez. | 1902 | |
| ZA Nr. 170 / S. 112-114: | 05. Jan. | 1903 | (Vertrag zu Nr. 22; Preis 9.600,-- Mk) |
| ZA Nr. 170 / S. 305-307: | 05. Febr. | 1903 | |
| ZA Nr. 170 / S. 303, 304, 304a, 302: | 16. Febr. | 1903 | |
| ZA Nr. 170 / S. 299-301: | 30. Juli | 1903 | |
| ZA Nr. 170 / S. 295-298: | 08. Aug. | 1903 | |
| ZA Nr. 170 / S. 292-294: | 08. Okt. | 1903 | |
| ZA Nr. 170 / S. 322-323: | 08. Jan. | 1904 | |
| ZA Nr. 170 / S. 326-332: | 27. Febr. | 1904 | (Jakob Bradl betr. Entwurf zu Nr. 32 u. Bremer Stifter) |
| ZA Nr. 170 / S. 324-325: | 29. Febr. | 1904 | |
| ZA Nr. 170 / S. 333, 333a: | 10. März | 1904 | |
| ZA Nr. 170 / S. 321: | 15. März | 1904 | |
| ZA Nr. 170 / S. 318-320: | 22. Apr. | 1904 | |
| ZA Nr. 170 / S. 315-317: | 09. Juni | 1904 | |
| ZA Nr. 170 / S.314: | 16. Juni | 1904 | |
| ZA Nr. 170 / S. 312-313: | 04. Juli | 1904 | |
| ZA Nr. 170 / S. 308-311: | 12. Juli | 1904 | |

**<u>Stifter u.a.:</u>**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 186, 187: | 16. Aug. | 1900 | (Architekt Nordmann, Essen an Gümbel) |
| ZA Nr. 169 / S. 2-9: | 26. Nov. | 1900 | (Gümbel an d. *"Bay. Staatsministerium des Innern"*; Entwurfschreiben) |
| ZA Nr. 169 / S. 17-20: | 20. Apr. | 1900 | (Otto Gußmann, Dresden, betr. Teilnahme a. d. Konkurrenz zu d. Rosetten) |
| ZA Nr. 169 / S. 21-23: | 11. Juli | 1900 | (Otto Gußmann) |
| ZA Nr. 169 / S. 27-30: | 17. Mai | 1902 | (Gümbel an d. *"Referat zur Unterstützung d. Kunst"*; Entwurfschreiben) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 140, 141: | 12. Dez. | 1902 | (Ev.-Luth. Landesconsistorium, Dresden, betr. Nr. 22) |
| ZA Nr. 168 / S. 178-185: | 24. Febr. | 1904 | (Bremer Stifter, betr. Nr. 32) |

## Glasmalerei Schlein, Zittau:

2 F.: **19, 30**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr.170 / S. 50: | 30. Aug. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 56: | 28. Okt. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 51-53: | 13. Dez. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 54, 55: | 13. Dez. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 66, 67: | 13. Dez. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 68, 69: | 13. Dez. | 1898 | |
| ZA Nr. 170 / S. 139, 140: | 02. Apr. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 115, 116: | 03. Juni | 1899 | (Vertrag zu Nr. 30; Preis 3.000,-- Mk) |
| ZA Nr. 170 / S. 141, 142: | 28. Juli | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 143: | 23. Aug. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S. 144, 145: | 28. Okt. | 1899 | |
| ZA Nr. 170 / S .172, 173: | 09. Jan. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 175: | 21. März | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 176, 177: | 10. Apr. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 178, 179: | 18. Juni | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 180-182: | 07. Sept. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 183, 184: | 07. Nov. | 1900 | |
| ZA Nr. 170 / S. 252: | 18. Dez. | 1901 | |

**Entwürfe v. Anton Dietrich, Leipzig:**

1 E.: **19**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 50, 51: | 25. März | 1900 | (Dietrich an Gümbel) |
| ZA Nr. 168 / S. 52, 53: | 12. Apr. | (?) | (dto., wohl 1900) |
| ZA Nr. 168 / S. 47-49: | 25. Aug. | 1900 | |

**Stifter:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 127-129: | 04. Jan | 1893 | (v. Jagow an Gümbel; betr. Nr. 30) |
| ZA Nr. 168 / S. 124-126: | 19. Apr. | (?) | (dto.; wohl 1900) |

| | | |
|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 43-46: | 24. Sept. (?) 1899 | (Superintendent Meyer, Zwickau, an Gümbel; betr. Beauftragung Dietrichs) |

## Glasmalerei Ferdinand Müller, Quedlinburg:

2 F.: **2, 13**

4 F.: Ornamentfenster mit Porträts i. d. Sakristeiräumen (Nr. 24, I und II, 30, I und II)

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 212-215: | 27. Apr. | 1900 | (Vertrag zu Nr. 2 u. 13, Preis zus. 3.000 ,--Mk) |
| ZA Nr. 170 / S. 251: | 19. Apr. | 1901 | (Rechnung) |
| ZA Nr. 170 / S. 278: | 14. Jan. | 1902 | (betr. Photographien für Porträts d. Sakristeifenster) |
| ZA Nr. 170 / S. 279f.: | 07. Febr. | 1902 | (u.a. Anfrage bezügl. d. Rosetten) |

**Stifter (zu Nr. 2 u. 13): Graf v. Wintzingerode -Bodenstein:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 6-9: | 26. Nov. | 1893 | |
| ZA Nr. 168 / S. 2-4: | 02. Dez. | 1894 | |
| ZA Nr. 168 / S. 10-12: | 14. Jan. | 1895 | |
| ZA Nr. 168 / S. 13-16: | 01. März | 1896 | |
| ZA Nr. 168 / S. 17-19: | 09. März | 1896 | |
| ZA Nr. 168 / S. 23f.: | 03. Apr. | 1899 | (S. 24: Aufstellung der bis dahin gez. Beiträge adliger Familien) |
| ZA Nr. 168 / S. 25f.: | 10. Apr. | 1899 | |
| ZA Nr. 168 / S. 27-30: | 04. Febr. | 1900 | |
| ZA Nr. 168 / S. 31-33: | 09. Apr. | 1900 | |
| ZA Nr. 168 / S. 34-36: | 15. Apr. | 1900 | |
| ZA Nr. 168 / S. 38: | 10. Apr. | 1900 | |
| ZA Nr. 168 / S. 39-41: | 20. Apr. | 1900 | |
| ZA Nr. 168 / S. 42: | 26. Apr. | 1900 | (Postkarte) |
| ZA Nr. 168 / unpaginiert: | 28. Apr. | 1901 | (gedrucktes Blatt: Mitteilung über die Fertigstellung v. Nr. 2 u. 13) |

## Schreiben aus Mappe Nr. 169, die oben nicht aufgeführt sind:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| * | ZA Nr. 169 / S. 24-26: | 16. Aug. | 1893 | (Eduard von Gebhardt) |
| | ZA Nr. 169 / S. 1: | 29. Aug. | 1898 | (Konkurrenzausschreiben zu den Glasfenstern; Entwurf eines Schreibens von Gümbel) |
| | ZA Nr. 169 / S. 10-16: | undatiert | (um 1899) | (Gümbel: *"Bemerkungen zu den Fenstern"*) |
| ** | ZA Nr. 169 / S. 17-20: | 20. Apr. | 1900 | (Otto Gußmann, Dresden) |
| ** | ZA Nr. 169 / S. 21-23: | 02. Juli | 1900 | (Otto Gußmann, Dresden) |

Bemerkung:

* Hier war keine Zuordnung zu einem bestimmten Fenster möglich.

** Betrifft (nicht ausgeführtes) Glasmosaikgemälde in der Gedächtnishalle.

# Verzeichnis der Stichworte zu den Schriftquellen (in Auswahl):

## Arbeitsschritte (flüchtige u. definitive Skizze, Karton, etc.)

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 122f. | (van Treeck) |
| ZA Nr. 170 / S. 124ff. | (van Treeck) |
| ZA Nr. 170 / S. 267 | van Treeck) |
| ZA Nr. 170 / S. 150ff. | (C. de Bouché) |
| ZA Nr. 170 / S. 154f. | (C. de Bouché) |
| ZA Nr. 170 / S. 74ff. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 221f. | (Türcke) |

## Konfession, religiöse "Überzeugung" der Glasmaler / Künstler:

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 279f. | (Müller: *"Sämtliche Glasmalereien Münchens streng katholisch"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 257f. | (Mayer: *"Protestant. Kreis zur Besichtigung"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 9ff. | (P.G. Heinersdorff) |
| ZA Nr. 170 / S. 18ff. | (P.G. Heinersdorff: *"Schande, daß Evang. Dom in Berlin von einem kathol. Architekten erbaut"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 30ff. | (P.G. Heinersdorff: *"Ich, der Protestant"; "Verdrängung der Evang. Kunst"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 51f. | (Schlein) |

## Kostenfragen und Preisgestaltung:

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 1f. | (Mayer: *"3000 Mk. für 30m² Großfenster zu niedrig"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 62f. | (Mayer) |
| ZA Nr. 170 / S. 64f. | (Mayer) |
| ZA Nr. 170 / S. 104f. | (Mayer: Vertrag, 3 500 Mk. für Nr. 21) |
| ZA Nr. 170 / S. 91ff. | (Mayer; *"Künstlerisch ausgebildeter Glasmaler kann nicht mit Lohn eines Handwerkers zufrieden sein"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 270f. | (G. van Treeck: *"Kein Verdienst für Nr. 18; 150 Mk für Änderungen"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 272 | (G. van Treeck: er sei kein *"zudringlicher Bettler"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 206ff. | (Osterm.: Preisvorstellung für eine Rose 12.000 Mk; zuerst 14.000 Mk veranschlagt: S. 205) |

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 283ff. | (Osterm.: *"Preis um 10.000 Mk für eine Rose"*; vertragl. Endpreis 9.600 Mk: S. 112ff.) |
| ZA Nr. 170 / S. 150ff. | (C. de Bouché) |
| ZA Nr. 168 / S. 56ff. | (Yelin: *"Karton mit Farbenskizze 800-1000 Mk, normalerweise 2000-2400 Mk pro Fenster"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 14ff. | (P.G. Heinersdorff: *"850 Mk Auslagen für Skizzen und Entwürfe"*) |

## Künstlerisches und Stilistisches:

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 56ff. | (Yelin) |
| ZA Nr. 168 / S. 50f. | (A. Dietrich: zu Nr. 19) |
| ZA Nr. 168 / S. 52f. | (A. Dietrich) |
| ZA Nr. 168 / S. 47ff. | (A. Dietrich) |
| ZA Nr. 169 / S. 24ff. | (Eduard von Gebhardt) |
| ZA Nr. 169 / S. 10ff. | (Gümbel: *"Bemerkungen zu den Fenstern"*) |
| ZA Nr. 169 / S. 17ff. | (Otto Gußmann, Dresden) |
| ZA Nr. 170 / S. 51ff. | (Schlein) |
| ZA Nr. 170 / S. 44ff. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 74ff. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 119ff. | (G. van Treeck) |
| ZA Nr. 170 / S. 318ff. | (Osterm.: Vergleich mit Dürer) |
| ZA Nr. 170 / S. 150ff. | (C. de Bouché: *"mittelalterliche Glasmalereien"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 160f. | (C. de Bouché) |
| ZA Nr. 170 / S. 62f. | (Mayer) |

## Maler der Entwürfe / Kartons (Porträtzeichner, Figuren-, Historienmaler, etc.):

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 47ff.. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 200f. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 221f. | (Türcke: *"Glasmaler arbeitet Feinheiten aus"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 253ff. | (Maler Weber an Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 219f. | (Osterm.) |
| ZA Nr. 168 / S. 65ff. | (Yelin) |

## Mitsprache des Auftraggebers und der Stifter:

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 2ff. | (Wintzingerode betr. Müller) |
| ZA Nr. 168 / S. 39ff. | (Wintzingerode betr. Müller) |
| ZA Nr. 168 / S. 133ff. | (Kritik und Wünsche der Stifter zu Nr. 6) |
| ZA Nr. 168 / S. 104ff. | (Stifterwünsche zu Nr. 20) |
| ZA Nr. 168 / S. 124ff. | (Stifter zu Nr. 30: *"sehr schön"*) |
| ZA Nr. 168 / S. 140f. | (Stifterwünsche zu Nr. 22) |
| ZA Nr. 168 / S. 178ff. | (Stifterwünsche zu Nr. 32) |
| ZA Nr. 168 / S. 186f. | (Architekt Nordmann, Essen: *"großartige Skizzen v. Ostermann & Hartwein; zu viel Engelfiguren"*) |
| ZA Nr. 169 / S. 21ff. | (Otto Gußmann, Dresden: *"Der Kaiser wird noch nichts entschieden haben"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 169ff. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 224f. | (Türcke: *"schwerwiegende, vernichtende Kritik"* Gümbels) |
| ZA Nr. 170 / S. 134ff. | (Hildebrandt: *"Bedenken d. Ausschusses über künstlerische Ausführung"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 129ff. | (G. van Treeck) |
| ZA Nr. 170 / S. 267f. | (G. van Treeck) |
| ZA Nr. 170 / S. 82ff. | (Mayer) |
| ZA Nr. 170 / S. 85ff. | (Mayer: *"allgemeiner Beifall zu den Entwürfen"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 324f. | (Osterm.: *"gewichtige Stimme"* Gümbels bei Entscheidungen) |
| ZA Nr. 170 / S. 150ff. | (C. de Bouché: *"Kirchenbauauschuß bestimmte auch das Programm der Fenster"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 193 | (C. de Bouché: Abänderungswünsche des Kaisers) |

## Selbstverständnis und Selbstbewußtsein der Glasmaler / Künstler:

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 60ff. | (Yelin) |
| ZA Nr. 170 / S. 51ff. | (Schlein) |
| ZA Nr. 170 / S. 42f. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 97ff. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 1f. | (Mayer) |
| ZA Nr. 170 / S. 91ff. | (Mayer) |
| ZA Nr. 170 / S. 257f. | (Mayer) |
| ZA Nr. 170 / S. 259 | (Mayer) |
| ZA Nr. 170 / S. 289f. | (Osterm.) |
| ZA Nr. 170 / S. 150ff. | (C. de Bouché) |
| ZA Nr. 170 / S. 154f. | (C. de Bouché) |

## Spannungsverhältnis / Konflikt zwischen Glasmaler – Maler / Handwerker – Künstler:

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 56ff. | (Yelin) |
| ZA Nr. 168 / S. 60f. | (Yelin) |
| ZA Nr. 170 / S. 183f. | (Schlein) |
| ZA Nr. 170 / S. 47ff. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 74ff. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 200f. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 221f. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 243ff. | (Osterm.: *"Glasmalerei = Kunstgewerbe, daher alles was nicht Malerei und Bildhauerei heißt, keine Mittel aus Kunstfond"*.) |
| ZA Nr. 170 / S. 299ff. | (Osterm.) |
| ZA Nr. 170 / S. 88ff. | (Mayer) |
| ZA Nr. 170 / S. 91ff. | (Mayer) |
| ZA Nr. 169 / S. 7 | (Ablehnung d. Unterstützung durch Staatsministerium d. Innern: *"keine monumentale Arbeit der Malerei"*; betr. de Bouchés Skizzen zu den Rosetten) |

## Technik:

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 97ff. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 253ff. | (Maler Weber an Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 219f. | (Ostermann) |
| ZA Nr. 170 / S. 283ff. | (Osterm.: *"Antique & Überfanggläser; reich musivisch"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 299ff. | (Osterm.) |
| ZA Nr. 170 / S. 295ff. | (Osterm.) |
| ZA Nr. 170 / S. 292ff. | (Osterm.) |
| ZA Nr. 170 / S. 150ff. | (Carl de Bouché) |
| ZA Nr. 170 / S. 91ff. | (Mayer: *"Englisches Antikglas"*) |

## Verhältnis zur Konkurrenz (v.a. in München):

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 9ff. | (P.G. Heinersdorff) |
| ZA Nr. 170 / S. 14ff. | (P.G. Heinersdorff: *"Ebenbürtig mit besten Münchner Arbeiten"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 30ff. | (P.G. Heinersdorff: *"Kampf mit den kathol. Instituten"*) |

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 170 / S. 34ff. | (P.G. Heinersdorff: *"Münchner Institute; Linnemann; Zettler"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 279f. | (Müller) |
| ZA Nr. 170 / S. 143 | (Schlein: *"Andere Künstler haben mehr Aufträge bekommen"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 175 | (Schlein) |
| ZA Nr. 170 / S. 176f. | (Schlein |
| ZA Nr. 170 / S. 180ff. | (Schlein) |
| ZA Nr. 170 / S. 183f. | (Schlein: *"Weniger Fenster bekommen als Konkurrent Türcke"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 44ff. | (Türcke) |
| ZA Nr. 170 / S. 97ff. | (Türcke: *"Firmen können heißen wie sie wollen"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 91ff. | (Mayer: *"Firmen, die mit ihren Leistungen nicht gleichen Schritt halten können"*) |
| ZA Nr. 170 / S. 158f. | (C. de Bouché: *"Fabrikmäßiges Arbeiten bei Mayer und Zettler"*) |
| ZA Nr. 168 / S. 65ff. | (Yelin: *"Burkhart in München dankbar für Aufträge"*) |

## Zeitdruck:

| | |
|---|---|
| ZA Nr. 168 / S. 60ff. | (Yelin) |
| ZA Nr. 170 / S. 318ff. | (Osterm.) |
| ZA Nr. 170 / S. 172f. | (Schlein) |
| ZA Nr. 170 / S. 211 | (Hildebrandt: *"Viele Aufträge; kurze Wintertage erschweren das Arbeiten"*) |

# LITERATURVERZEICHNIS

## I. Gedächtniskirche; Speyer; Geschichte


**ALAND**, Kurt, Die Reformatoren. Gütersloh 1976.

**AUFRUF** des Retscher-Vereines zu Speyer: Theuere Glaubensgenossen! Speyer 1857.

**AUFRUF** an die evangelischen Glaubensgenossen. Speier 1882.

**BAUZEITUNG**, deutsche, Jg. 17, Nr. 104, 27. Dez. 1884, S. 623f.
Jg. 24, Nr. 65, 13. Aug. 1890, S. 390f.

**BECK**, Monika, Meisterwerke protestantischer Ikonographie. Bildprogramm der Fenster in der Gedächtniskirche, in: Speyer. Vierteljahresheft des Verkehrsvereins. Winter 1992, S. 3-18.

**BENZ**, Richard, Die romantische Geistesbewegung, in: Das neunzehnte Jahrhundert, hrsg. v. Golo Mann. Berlin 1986 (Nachdruck), S. 195-234. ( = Propyläen Weltgeschichte Bd. 8).

**BEURTEILUNG** der Concurrenz-Entwürfe zum Bau einer Kirche zur Gedächtnis an die Protestation zu Speyer. Speyer 1884.

**BÖCHER**, Otto, Die Gedächtniskirche zu Speyer am Rhein. Speyer 1987 (Kirchenführer).

**BÖCHER**, Otto, Die Speyerer Gedächtniskirche und ihre Glasgemälde, in: Ärzteblatt Rheinland-Pfalz, 41. Jg., Nr. 2 (1988), S. 90-94.

**CASPARY**, Hans, und **DEHIO**, Georg,
Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz / Saarland. München, Berlin, [2]1984.

**DELLWING,** Herbert (Bearb.),
Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Kulturdenkmäler in Rheinland-Pfalz. Bd. 1. Stadt Speyer. Düsseldorf 1985.

**DELLWING**, Herbert, Die Gedächtniskirche der Protestation – ein Denkmal und seine Entstehung, in: Der Turmhahn, 23. Jg., Heft 14 (1979), S. 3-32.

**DELLWING**, Herbert, Die Gedächtniskirche in Speyer. Speyer 1979 (Kirchenführer).

**DELLWING**, Herbert, Die Gedächtniskirche in Speyer und ihre Restaurierung, in: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz, Jahresberichte 29/30, 1974/1975, S. 117-130.

**DELLWING**, Herbert, Gotteshaus und Baudenkmal. Gedächtniskirche wurde achtzig Jahre alt (...), in: Speyer. Vierteljahresheft des Verkehrsvereins. Herbst 1984, S. 2-8.

**EGER**, Wolfgang, Speyer und die Reformation. Die konfessionelle Entwicklung in der Stadt vom 16. Jahrhundert bis zum Dreißigjährigen Krieg, in: Geschichte der Stadt Speyer, Bd. 3, Stuttgart 1989, S. 291-347.

**EGER**, Wolfgang, (Hrsg.), 450 Jahre Protestation zu Speyer 1529-1979. Ausstellung der Evangelischen Landeskirche der Pfalz, Speyer 1979.

**EGER**, Wolfgang, Zur Geschichte der Reformation, in: 450 Jahre Reformation in Speyer, Speyer 1990, S. 128f.

**ERÖFFNUNGSANSPRACHE** bei der 6. Generalversammlung des Ev. Bundes in Speier. Gehalten am 23. August 1893 von Graf Wintzingerode-Bodenstein. Leipzig 1893.

**FENSKE**, Hans, Speyer im 19. Jahrhundert (1814-1918), in: Geschichte der Stadt Speyer, Bd. 2, Stuttgart [2]1983, S. 117-290.

**FESTBERICHT** über die Weihe des Bauplatzes der Gedächtnißkirche der Protestation und den ersten Spatenstich am 19. September 1890 (...) vom 1. Schriftführer des Vereins ( = Gümbel). Speyer 1890.

**GALL**, Lothar, Europa auf dem Weg in die Moderne 1850-1890. München, Wien 1984.

**GESCHICHTE** der Stadt Speyer, Hrsg. von der Stadt Speyer, bearb. v. Wolfgang Eger, 3 Bde., Stuttgart 1983-1989.

**GÖTZELMANN**, Arnd, Die Speyerer Diakonissenanstalt. Heidelberg 1994 ( = Diakoniewissenschaftl. Studien; Bd. 2).

**GRISSHAMMER**, Siegfried, Die Entfaltung der Reformation in Deutschland, in: Reformation und Gegenreformation 1517-1618 ( = Deutsche Geschichte, Bd. 6, hrsg. v. Heinrich Pleticha) Gütersloh 1987 (Sonderausgabe), S. 16-49.

**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.

**HOPSTOCK**, Katrin, Karl Ludwig Gümbel, in: Speyer. Vierteljahresheft des Verkehrsvereins. Herbst 1984, S. 19.

**HUNDERT** Jahre Bauverein der Gedächtniskirche in Speyer. Festschrift zur Indienststellung des neuen Geläutes. Speyer 1959.

**JÖCKLE**, Clemens, Die Dreifaltigkeitskirche in Speyer. München, Zürich [1]1979 (Schnell, Kunstführer Nr. 1194).

**JÖCKLE**, Clemens, Kirchen in Speyer. München, Zürich [1]1987 (Schnell u. Steiner, Großer Kunstführer).

**JÖCKLE**, Clemens, Kreishauptstadt Speyer. Bauten aus bayerischer Vergangenheit. Speyer 1984. ( = Beiträge zur Speyerer Stadtgeschichte, Heft 7).

**JUNGHANS**, Helmar (Hrsg.), Die Reformation in Augenzeugenberichten. München [2]1980.

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

**LEXIKON** der deutschen Geschichte. Personen, Ereignisse, Institutionen. Von der Zeitwende bis zum Ausgang des 2. Weltkrieges, hrsg. v. Gerhard Taddey. Stuttgart 1977.

**MOERSCH**, Karl, Geschichte der Pfalz. Von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert. Landau 1987.

**RABUS**, Leonhard, Die Retscherkirche zu Speier. Ein Denkmal aufzurichten von den Protestanten aller Länder in dankbarer Erinnerung an das treue Bekenntniß zum Werck der Reformation auf dem Reichstag 1529. Denkschrift an die evangelischen Glaubensgenossen Namens des Ausschusses des Retscher-Vereins. Speier 1876.

**RABUS**, Leonhard, und **Gümbel**, Ludwig, Die Gedächtniskirche der Protestation von 1529 zu Speier. Ein Denkmal aufzurichten von den Protestanten aller Länder in dankbarer Erinnerung an das treue Bekenntnis zum Werk der Reformation auf dem Reichstag 1529. Denkschrift an die evangelischen Glaubensgenossen Namens des Ausschusses des Bau-Vereins. Speier 1898.

**RAUBENHEIMER**, Richard, Als man die "Retscher-Kirche" bauen wollte ... , in: Evangelischer Kirchenbote. Speyer. 108. Jg., 1954, S. 492.

**RAUBENHEIMER**, Richard, Fünfzig Jahre Gedächtniskirche, in: Unsere Gemeinde. Gemeindeblatt für die protestantische Kirchengemeinde Speyer, Nr. 11, 1954, S. 75-77.

**REFORMATION** 450 Jahre, 450 Jahre Reformation in der Stadt Speyer. (Mit dem Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Heilig-Geist-Kirche zu Speyer in der Zeit vom 22. Juni bis 15. Oktober 1990). Hrsg. von der Evangelischen Kirche der Pfalz (Protestantische Landeskirche), bearb. v. Wolfgang Eger. Speyer 1990.

**STADLER**, Hubert, Martin Luther und die Reformation. Gestalten, Ereignisse, Glaubensinhalte, Kontroversen. Düsseldorf [1]1983.
( = Hermes Handlexikon).

**STEIN**, Günther, Die Gedächtniskirche der Protestation. Bauwerk und Geschichte, in: 450 Jahre Protestation zu Speyer 1529-1979. Ausstellung der Evangelischen Landeskirche der Pfalz. Speyer 1979, S. 179-208.

**WEGWEISER** durch die Gedächtniskirche der Protestation. Speyer 1904.

**WIEN**, Ludwig, "Der Kaiser prophezeite ihr ein teures Alter", in: Evangelischer Kirchenbote Speyer, 22. April 1979. Quasimodogenti Nr. 16, S. 248f.

## II. Allg. Literatur zum Thema:

**ANONYMUS**, Die Frage des Submissionswesens im modernen Kunstgewerbe im allgemeinen und in der Glasmalerei im besonderen, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei; Jg. 1912, S. 92-94.

**ANONYMUS**, Standes- und Wirtschaftsfragen in der Glasmalerei, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei, Jg. 1914, S. 12f.

**ANWANDER-HEISSE**, Eva, Glasmalereien in München im 19. Jahrhundert. München 1992. ( = Miscellanea Bavaria Monacensia. Dissertation zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte, hrsg. v. Stadtarchiv München, Bd. 161).

**BACHLEITNER**, Rudolf, Die Nazarener. München 1976.

**BAUR**, Christian, Neugotik. München 1981.

**BEEH-LUSTENBERGER**, Suzanne, Glasmalerei, in: Darmstadt 1901-1976. Ein Dokument deutscher Kunst, II, Darmstadt 1976, S. 86-103.

**BEEH-LUSTENBERGER**, Suzanne, Glasmalerei um 800-1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Textteil, Hanau 1973.

**BEENKEN**, Hermann, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft. München 1944.

**BEINES**, Johannes Ralf, Materialien zur Geschichte farbiger Verglasungen von 1780 bis 1914, vorzugsweise für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland, in: Waldemar Haberey, Suzanne Beeh, Johannes Ralf Beines, Farbfenster in Bonner Wohnhäusern. Landeskonservator Rheinland, Arbeitsheft 24. Köln 1979 (2. Auflage 1988), S. 81-217.

**BIEBER**, Dietrich, **Mai**, Ekkehard, Eduard von Gebhardt und Peter Jannsen – Religiöse und Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert, in: Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog der Ausstellung vom 13. Mai - 8. Juli 1979 im Kunstmuseum Düsseldorf. Düsseldorf 1979, S. 165-185.

**BRENNECKE**, Hanns Christof, Zwischen Tradition und Moderne. Protestantischer Kirchenbau an der Wende zum 20. Jahrhundert, in: Der deutsche Protestantismus um 1900. Hrsg. v. Friedrich Wilhelm Graf u. Hans Martin Müller. Gütersloh 1996, S. 173-203.

**BRISAC**, Catherine, Glasfenster: 1000 Jahre europäische Glasmalerei. Freiburg 1985.

**BRÜCKNER**, Wolfgang, Elfenreigen – Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940. Köln 1974.

**BÜTTNER**, Frank, Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland, in: Historienmalerei in Europa. Hrsg. v. Ekkehard Mai, Mainz 1990, S. 77-94.

**BUSSE**, Joachim, Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1977 ( = Busse-Verzeichnis).

**EICH**, Paul, Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter, in: Katalog "Die Nazarener", Frankfurt a.M. 1977, S. 27-40.

**FISCHER**, Josef Ludwig, Die Entwicklung der Kunstverglasung, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei. Jg. 1913, S. 37-39, S. 50f., S. 113-117.

**FISCHER**, Josef Ludwig, Handbuch der Glasmalerei. Leipzig 1914.

**FISCHER**, Josef Ludwig, Das Porträt in Glasmalerei und Mosaik, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei. Jg. 1913, S. 13-17.

**FISCHER**, Josef Ludwig, Die Stiftung des deutschen Kaisers für die Marienkirche zu Lübeck, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei. Jg. 1914, S. 79f.

**FISCHER**, Josef Ludwig, Stilharmonie, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei. Jg. 1912, S. 134-136.

**FISCHER**, Josef Ludwig, Das "Süssliche" in der Glasmalerei, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei. Jg. 1913, S. 133-141.

**FISCHER**, Josef Ludwig, Vierzig Jahre Glasmalkunst. Festschrift der Kgl. Bayerischen Hofglasmalerei F.X. Zettler zum Gedächtnis ihres vierzigjährigen Bestehens. München 1910.

**FRODL-KRAFT**, Eva, Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien, München 1970 ($^{2}$1979).

**FRODL-KRAFT**, Eva, Romantik, Realismus und Historismus in der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Slg. Georg Schäfer, Schweinfurt. Kat. d. Ausstellung in Schloß Laxenburg 18. Mai - 14. Okt. 1968. Laxenburg 1968, S. 78-85.

**GROSS**, Friedrich, Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts, in: Katalog Luther und die Folgen für die Kunst, Hamburg 1983, S. 476-481.

**GROSS**, Friedrich, Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit. Marburg 1989.

**HEINERSDORFF**, Gottfried, Die Trennung zwischen Kartonzeichner und Glasmaler, in: Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei. Jg. 1912, S. 126-129.

**HEINERSDORFF**, Gottfried, Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte. Berlin 1914.

**HEINZ-MOHR**, Gerd, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Düsseldorf, Köln 1981.

**HOFMANN**, Werner, Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1960 und 2. Auflage 1974.

**HOFMANN**, Werner, (Hrsg.) Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellung in der Kunsthalle Hamburg. München 1983.

**HUNDERT** Jahre rheinische Glasmalerei. (Rheinisches Bilderbuch 10) Teil I, Werkstätten Dr. H. Oidtmann, Linnich; bearbeitet von Hans Kisky. Neuss 1959.

**JOHN**, Erhard, Die Glasmalereien im Ulmer Münster. Hrsg. von der Evangelischen Gesamtkirchengemeinde Ulm. Ulm 1989.

**KATALOG** Das Bild in Glas, Von der europäischen Kabinettscheibe zum New Glass. Ausstellungskatalog des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, bearbeitet von Suzanne Beeh-Lustenberger. Darmstadt 1979.

**KATALOG** Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. "Straßburger Fenster" in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld. Ausstellung im Ulmer Museum. Ulm 1995 (Hrsg. Ulmer Museum).

**KATALOG** Albrecht Dürer 1471-1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1971.

**KATALOG** Faszination durch Farbe, Licht, Glas. Europäische Glasmalerei (Texte von Elisabeth von Witzleben). Augsburg (o. J.) um 1978.

**KATALOG** Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Ausstellung des Angermuseums Erfurt (Veranst.: Angermuseum Erfurt, Arbeitsstelle Glasmalereiforschung des Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Potsdam. Textautoren: Monika Böning u.a.). Leipzig 1993.

**KATALOG** Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11. Nov. 1983 - 8. Jan. 1984. Hrsg. v. Werner Hofmann. München 1983.

**KATALOG** Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ausstellung der Kunstsammlungen der Veste Coburg (mit einer Einführung von Joachim Kruse). Coburg 1983.

**KATALOG** Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1983.

**KATALOG** Die Nazarener. Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut. Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt a.M. 1977.

**KATALOG** Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Ausstellung im Weserrenaissance-Museum Schloß Brake bei Lemgo. München, Berlin 1992 ( = Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 5).

**KATALOG** Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872. Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig und in der Kunsthalle Bremen. Hrsg. v. Herwig Guratzsch. Leipzig 1994.

**KAUFFMANN**, Georg, Die Kunst des 16. Jahrhunderts. Berlin 1985 (Nachdruck).
( = Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8).

**KOSFELD**, Anne G., Bürgertum und Dürerkult. Die bürgerliche Gesellschaft im Spiegel ihrer Feiern, in: Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Aufsätze. München, Berlin 1992, S. 3-20. ( = Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 6).

**KROCKOW**, Christian, Graf von, "Unser Kaiser". Glanz und Sturz der Monarchie. München 1996.

**LEE**, Lawrence, **Seddon**, George, **Stephens**, Francis, Die Welt der Glasfenster. Freiburg i.Br. u.a. 1977.

**LEINZ**, Gottlieb, Die große Zeit der italienischen Malerei. Freiburg i.Br. 1979.

**LEXIKON** der christlichen Ikonographie. Hrsg. v. Engelbert Kirschbaum u.a., 8 Bde., Freiburg i.Br. u.a. 1968-1976.

**LEXIKON** der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 7 Bde. (Neubearb.). Leipzig 1987-1994.

**LEXIKON** der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. (Gesamtleitung Wolf Stadler). Freiburg i.Br. u.a. 1988-1990.

**LOOFT-GAUDE**, Ulrike, Glasmalerei um 1900. Musivische Verglasungen im deutschsprachigen Raum zwischen 1895 und 1918. München 1987.

**MAI**, Ekkehard, Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Mainz 1990.

**MARKOWITZ**, Irene, Rheinische Maler im 19. Jahrhundert. Die Düsseldorfer Malerschule und die Kunststädte am Mittel- und Niederrhein, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 3, Malerei. Düsseldorf 1979, S. 43-144.

**METKEN**, Sigrid, Nazarener und "nazarenisch". Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Die Nazarener. Ausstellungskatalog. Frankfurt a.M. 1977, S. 365-388.

**MÜLLER**, Michael, Von der Ästhetisierung der Geschichte zur Ästhetisierung des Lebens. Die Bedeutung des Ornamentes in seiner gegenüber dem Historismus gewandelten Stellung im Jugendstil, in: Darmstadt 1901-1976. Ein Dokument deutscher Kunst, I, Darmstadt 1976, S. 40-49.

**MUNDT**, Barbara, Theorien zum Kunstgewerbe des Historismus in Deutschland, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Bd. 1. (Hrsg. v. Helmut Koopmann und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth). Frankfurt a.M. 1971, S. 317-226.

**OIDTMANN**, Heinrich, Die Glasmalerei. I. Teil: Die Technik der Glasmalerei, Köln 1893. II. Teil: Die Geschichte der Glasmalerei, Köln 1898.

**OSTINI**, Fritz von, Wilhelm von Kaulbach. Bielefeld, Leipzig 1906.

**PIESKE**, Christa, Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940. München 1988. ( = Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, Bd. 15).

Die **RELIGION** in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaften. 3. völlig neu bearb. Aufl. in Gemeinschaft mit Hans von Campenhausen, hrsg. v. Kurt Galling. 7 Bde., Tübingen 1957-1965.

**RODE**, Herbert, Die Wiedergewinnung der Glasmalerei, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 3, Malerei. Düsseldorf 1979, S. 275-318.

**SAUR** Allgemeines Künstlerlexikon. Begr. u. mithrsg. v. Günter Meissner. 16 Bde. München, Leipzig 1992-1997.

**SCHINDLER**, Herbert, Die Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg 1982.

**SCHNORR VON CAROLSFELD**, Julius, Die Bibel in Bildern. Hrsg. v. Christlieb Gotthold Hottinger, Südende-Berlin 1903 (1860 in Leipzig erstmals erschienen bei Georg Wigand).

**SCHWARK**, Thomas, 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, S. 21-32. ( = Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 6).

**J. SIEBMACHER's** Allgemeines, Großes und vollständiges Wappen-Buch. Nürnberg [12]1772 (Faksimiledruck, 6 u. 18 Bde., München 1975. Neubearbeitung: 104 Bde., hrsg. v. O.T. v. Hefner u.a., Nürnberg u. Neustadt a.d. Aisch 1854-1975).

**STATZ**, Vincenz, Ungewitter, Georg Gottlob (Hrsg.), Gothisches Musterbuch. (Mit einer Einleitung von August Reichensperger) 2 Bde. Leipzig 1856-1861.

**THIEME**, Ulrich, **Becker**, Felix,
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde., Leipzig 1907-1950.
( = Thieme-Beckers Künstlerlexikon).

**TRIER**, Eduard, Weyres, Willy (Hrsg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. 5 Bde., Düsseldorf 1979-1981.

**VERBEECK**, Albert, Gesamtkunstwerke im sakralen Bereich, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 1, Architektur I, Kultusbauten. Düsseldorf 1980, S. 35-54.

**1472-1553** Lucas Cranach d.Ä. Das gesamte graphische Werk. (Einleitung v. Johannes Jahn) München o.J.

**WAETZOLDT,** Stefan, (Hrsg.)
Meisterwerke deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1981.

**WAPPENSCHMIDT**, Heinz-Toni,
Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eine bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des zweiten deutschen Kaiserreichs, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Ekkehard Mai, Mainz 1990, S. 335-345.

**WEBER**, Wilhelm, Luther-Denkmäler. Frühe Projekte und Verwirklichungen, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. Hrsg. v. Hans-Ernst Mittig u. Volker Plagemann, München 1972, S. 183-215 ( = Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20).

**WERBEBROSCHÜRE** "Königliche und Herzogliche Bayerische Hofglasmalerei Kunstmaler Carl de Bouché Hofglasmaler S. Maj. des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen." München o.J. (um 1901).

**WERCKSHAGEN**, C., (Pastor) (Hrsg.)
Der Protestantismus in seiner Gesamtgeschichte bis zur Gegenwart in Wort und Bild. 2 Bde., Kassel, 2. Aufl. 1900.

**WEYRES**, Willy, Der evangelische Kirchenbau, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 1, Architektur I, Kultusbauten. Düsseldorf 1980, S. 269-337.

**WOLFF**, Arnold, Der Kölner Dom, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 1, Architektur I, Kultusbauten. Düsseldorf 1980, S. 55-73.

**ZEITLER**, Rudolf, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985 (Nachdruck). ( = Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11).

**ZEITSCHRIFT** für alte und neue Glasmalerei und verwandte Gebiete. Offizielles Organ des Verbandes deutscher Glasmalereien. München u. Leipzig, Jg. 1912-1914.

**ZINK**, Jochen, Ludwig I. und der Dom zu Speyer. München 1986.
( = Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 11/86, hrsg. v. Claus Grimm).