

Die Entwürfe für die Glasfenster der Marienkirche in Stuttgart von Johann Klein

Tag der Einreichung: 06.05.2015

Erster Gutachter: Prof. Dr. Reinhard Steiner
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Sabine Poeschel

Universität Stuttgart
Institut für Kunstgeschichte
Sommersemester 2015

Isabel Reuter
Matr. Nr.: 2686299

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt sowie alle wörtlich oder sinngemäß übernommenen Stellen in der Arbeit gekennzeichnet habe. Die Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form noch nicht als Prüfungsarbeit eingereicht worden.

Stuttgart, den 06.05.2015

Isabel Reuter

Inhaltsverzeichnis

A. Einleitung	3
B. Hauptteil	5
I. Kontext.....	5
I.1. Der Künstler Johann Klein	5
I.2. Die Glasmalereien in ihrem architektonischen Kontext – zum Bau der Marienkirche in Stuttgart.....	10
II. Werkbetrachtung.....	14
II.1. Die Glasmalereien der Marienkirche	14
III. Werkanalyse	30
III.1. Die Technik der Glasmalerei.....	30
III.2. Der „archaische Stil“ Johann Kleins und seine Ursprünge in der gotischen Buch- und Glasmalerei	33
III.3. Zum Programm der Glasmalereien und dessen Bedeutung.....	40
IV. Hintergrund.....	49
IV.1. Die „Wiederentdeckung“ der (monumentalen) Glasmalerei	49
C. Fazit	55
D. Abbildungen.....	58
E. Literaturverzeichnis	90
F. Abbildungsverzeichnis	92

Vorbemerkungen

Die Fenster werden im Folgenden nach dem international verbindlichen System des Corpus Vitrearum Medii Aevi bezeichnet. Beginnend mit dem Achsenfenster des Chores (I), werden alle weiteren Fenster nach Himmelsrichtung und ihrer Lage im Grundriss fortschreitend mit römischen Ziffern gekennzeichnet. (siehe Abb. 1). Der Chor der Marienkirche ist nach Südwesten ausgerichtet, der Einfachheit halber werden die Fenster jedoch mit o (Osten) und w (Westen) anstatt mit so (Südosten) und sw (Südwesten) bezeichnet. Die einzelnen Felder innerhalb eines Fensters werden von unten nach oben zeilenweise durchnummeriert und bahweise von links nach rechts mit Kleinbuchstaben versehen. Der Abschluss einer Bahn wird dabei mitgezählt und als „Kopfscheibe“ bezeichnet.

A. Einleitung

„Die gläsernen Kirchenfenster sind göttliche Schriften (...), die das strahlende Licht der wahren Sonne, nämlich Gottes, in die Kirche und damit in die Herzen der Gläubigen ausgießen und die Anwesenden erleuchten.“¹

Dem mittelalterlichen Menschen war Gott im Licht der farbigen Fenster unmittelbar gegenwärtig, die Glasmalerei nahm daher in der Kunst der Gotik einen hohen Rang ein. Auch innerhalb ihres Wiederauflebens im 18. und 19. Jahrhundert erfuhr sie erneut hohe Wertschätzung.² Nachdem die Glasmalerei mit der Renaissance mehr und mehr in Vergessenheit geraten war, setzt, mit dem Interesse der Romantiker an der eigenen Geschichte, im 18. Jahrhundert eine Rezeption der Gotik und der leuchtenden, edelsteinartigen Glasteppiche ein. Im Zuge der Begeisterung für das Mittelalter wird eine Vielzahl an Kirchen im neugotischen Stil gebaut und damit verbunden kommt es zu einer verstärkten Nachfrage nach Glasmalereien. Viele Werkstätten und Ateliers werden gegründet, um dem steigenden Bedarf von monumentaler Glasmalerei im sakralen Bereich nachzukommen.

Auch die 1871-1879 im neugotischen Stil erbaute, katholische Marienkirche in Stuttgart wird mit farbigen Fenstern ausgestattet. Die Entwürfe dazu liefert der Wiener Künstler und überzeugte Neugotiker Johann Klein. Selbst zutiefst religiös und in der Bibel, sowie der christlichen Typologie, Liturgie und Symbolik äußerst bewandert,³ schafft er 1879 ein vielschichtiges Programm für die Stuttgarter Kirche. Während der Sakralbau heute noch in geringfügig veränderter Form auf dem Platz zwischen der Tübinger Straße und der Furtbachstraße steht, wurden die Fenster im Zweiten Weltkrieg zerstört. Die kolorierten Entwürfe zu dem Glasmalereizyklus sind jedoch in sehr gutem Zustand erhalten. Sie bilden Grundlage und Thema der vorliegenden Arbeit. Die Glasmalereien der Marienkirche wurden zwar in das Werk Johann Kleins aufgenommen,⁴ jedoch noch nicht wissenschaftlich behandelt. In der vorliegenden Arbeit werden die Entwürfe in einer eingehenden kunsthistorischen Untersuchung besprochen und analysiert.

Im ersten Kapitel des Hauptteils wird zunächst auf den Kontext des Werkes eingegangen. In den beiden Unterkapiteln werden Werdegang und Ausbildung des Künstlers nachvollzogen,

¹ Frodl-Kraft, Eva: Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien, München 1970. S. 8.

² Während zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem die Architektur als die „reinste und erste der Künste“ gilt und Malerei sowie Skulptur relativ wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, wird die Glasmalerei in den gleichen Rang mit Architektur gehoben. Vgl.: Schickel, Gabriele: Neugotischer Kirchenbau in München. Vergleichende Studien zu Architektur und Ausstattung der Kirchen Maria-Hilf in der Au und Heilig-Kreuz in Giesing. (=Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 18), München 1987. S. 142.

³ Fontaine, Arthur: Johannes Evangelist Klein: 1823-1883. Ein Prediger mit dem Zeichenstift. Merzig 2014. S. 28.

⁴ Vgl.: Ebd., S. 77 f.

sowie eine kurze Baubeschreibung der Marienkirche gegeben. Im zweiten Kapitel schließt sich eine Werkbetrachtung der Glasmalereientwürfe an. Hier werden die einzelnen Darstellungen kurz beschrieben und ikonographisch zugeordnet, wobei fünf Einzelbilder, die exemplarisch für den Zyklus stehen, herausgegriffen und eingehend betrachtet werden. Darauf folgt die Analyse des Werkes. Da es sich um Entwürfe für Glasmalereien handelt, wird als erstes auf die Technik ihrer Fertigung eingegangen. Das Unterkapitel soll zeigen, welche Herausforderungen sich dem entwerfenden Künstler – gegenüber der Malerei auf Untergründen wie Holz oder Leinwand – stellen. In Kapitel III.2. werden anhand von Beispielen Einflüsse und Vorbilder, an denen der Wiener Künstler sich orientiert, aufgezeigt. Johann Klein hatte seine Ausbildung unter dem Nazarener Josef Führich an der Wiener Akademie erhalten. Hat sich das auf sein künstlerisches Schaffen ausgewirkt? Zeugen die Entwürfe für die Glasmalereien von einer Prägung durch die nazarenische Kunst? Dem soll in einem kurzen Vergleich mit den Fensterentwürfen der Marienhilfskirche in der Au in München nachgegangen werden. Daran anschließend wird in Kapitel III.3. das Programm des Fensterzyklus‘ der Marienkirche untersucht. Nachdem die einzelnen Entwurfsblätter ihrem ursprünglichen Standort im Kirchenraum zugeordnet wurden, werden Bezüge, die sich aus der Zusammenstellung und Anordnung der einzelnen Themen ergeben, erläutert und die übergeordnete Bedeutung der Glasmalereifolge erörtert.

Das letzte Kapitel des Hauptteils geht auf den Hintergrund des Werkes ein und beschäftigt sich mit der geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation gegen Ende des 18. und im 19. Jahrhundert. Dabei wird nachvollzogen, wie es zum Wiederaufleben der Gotik – insbesondere in Bezug auf die Glasmalerei – kam und wie sich deren Rezeption und der Umgang mit derselben im Laufe des 19. Jahrhunderts ändern. Wieso kommt die Gotik wieder auf und wie konsequent wird sie umgesetzt? Hier wird unter Anderem ansatzweise auf zwei, sich gegenüberstehende Positionen innerhalb der historistischen Glasmalerei eingegangen. Eine genaue Analyse dieser Grundhaltungen mit Ihren Abstufungen und Spielarten soll jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit sein.

B. Hauptteil

I. Kontext

I.1. Der Künstler Johann Klein

Bislang gibt es nur wenig Literatur zu Johann Klein. Die einzige Publikation zum Künstler erschien 2014 unter dem Titel *Johannes Evangelist Klein: 1823-1883. Ein Prediger mit dem Zeichenstift*. Der Autor Arthur Fontaine zeichnet mit Bezug auf verschiedene Quellen in drei Kapiteln ein Bild des Künstlers. Besprochen werden das Leben und die Person Kleins, seine Kunst sowie deren Nachwirken in Arbeiten anderer Künstler und Werkstätten. Die Ausführungen zum künstlerischen Werk und der Arbeitsweise sind dabei jedoch sehr allgemein gehalten und geben keinen oder kaum Aufschluss über die Herangehensweise oder Vorbilder des Wiener Künstlers. Die Publikation beinhaltet außerdem einen Überblick der Werke Johann Kleins mit unterschiedlich detaillierten Angaben zu beispielsweise Erhaltungszustand, Datierung, Auftrag und kurzen Beschreibungen des Dargestellten. Fontaine selbst formuliert als ein Ziel seiner Veröffentlichung die „Lieferung von Grundmaterial“⁵, die eine tiefergehende Beschäftigung mit Klein erleichtern soll.

Die zweite Publikation, die sich weniger mit dem Künstler als mit einem seiner Werke befasst, stellt das nur wenige Seiten umfassende, 2010 erschienene Heft *Biblische Geschichten auf Glas. Die Fenster von Johannes Klein im Erdgeschoss der Turmhallen des Kölner Domes* von Ulrike Brinkmann dar. Es erschien anlässlich der Rekonstruktion der Klein'schen Fenster im Kölner Dom. Die folgenden Ausführungen beziehen sich in der Hauptsache auf die Veröffentlichung Arthur Fontaines.

Johann Klein wird am 7. März 1823 im Wiener Vorort Altlerchenfeld als einziges Kind von Johann Klein, einem aus Köln eingewanderten Kunstschlosser, und seiner Frau Barbara geboren.⁶ Er wird auf den Namen Johann Michael Klein getauft, wobei seinem zweiten Vornamen von Anfang an keine große Bedeutung zukommt. Stattdessen fügt er selbst später den Namenszusatz ‚Evangelist‘ hinzu – Fontaine sieht darin Kleins Selbstverständnis‘ ausgedrückt,

⁵ Fontaine 2014. S. 3.

⁶ Vgl.: Ebd., S. 6.

„mit seiner Kunst im Dienst der Verkündigung des Wortes Gottes zu stehen“⁷, wie vor ihm der Evangelist Johannes. So äußert Klein selbst bezüglich seines künstlerischen Schaffens:

„Was der Priester auf der Kanzel durch sein gesegnetes Wort anstrebt, das will ich auch mit meinem Stift zu erreichen trachten. Meine Bilder sollen eine erbauliche Predigt für das christliche Auge und Herz sein.“⁸

Der Wiener Künstler wächst in ärmlichen Verhältnissen auf. Sein Vater, der für ihn eine Laufbahn als Kunstschlosser vorsieht, stirbt früh. Ob Klein diesen Beruf jedoch jemals ausübt, ist nach Fontaine nicht ausdrücklich belegt. Auch für die Zeit nach seinem Besuch der Trivialschule ist nichts Näheres bekannt. Fontaine hält es jedoch für wahrscheinlich, dass er, um den Lebensunterhalt für sich und seine Mutter zu sichern, nach der Schule zunächst in der vom Vater erlernten Tätigkeit arbeitet.⁹ Eine Anmerkung in den *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, darüber, dass Klein vom Handwerk der Kunstschlosserei zur Kunst aufgestiegen sei,¹⁰ untermauert diese Vermutung.

Kleins zeichnerische Begabung wird schließlich von Ludwig Kroy, dem Kaplan der Pfarrei Altlerchenfeld entdeckt, welcher ihn dann auch in Kontakt mit Josef Führich bringt.¹¹ Führich gehörte der Wiener Spätromantik an und zählte, nachdem er 1827 der Lukasbrüderschaft in Rom beigetreten war, zu den Vertretern des Nazarenertums.¹² Er besetzte seit 1840 den Lehrstuhl für historische Komposition an der Wiener Akademie der bildenden Künste.¹³ Führich verhilft dem jungen Künstler 1842 zu einem Studium an der Akademie, obwohl jener das Aufnahmekriterium – eine höhere Schulbildung – nicht erfüllt.¹⁴

Auch während Johann Kleins Studienzeit übt sein Förderer prägenden Einfluss sowohl auf seine künstlerische als auch auf seine persönliche Entwicklung aus, wie folgender Bericht belegt:

„Ein Schüler Führichs, wurde er von diesem großen Meister in das tiefe Verständnis der christlichen Kunst in sehr charakteristischer Weise eingeführt: wie nämlich Klein noch in späteren Jahren sich dessen dankbar erinnerte, nahm Führich seine Schüler regelmäßig mit zum Hauptgottesdienst im Stefansdom und erschloss ihnen da die Geheimnisse des katholischen Festkreises und somit des katholischen Glaubens und Lebens.“¹⁵

Johann Klein gewinnt als Student mehrere Preise, darunter auch den *Karl-Josef-Rosenbaumpreis* und die *Goldene Füger-Medaille*, außerdem erhält er diverse Stipendien. Nebenher arbeitet er als Zeichenlehrer, was er auch nach Abschluss seiner Ausbildung an der Akademie in Form einer Anstellung an der K. K. Oberrealschule am Schottenfelde bis zu sei-

⁷ Fontaine 2014, S. 5.

⁸ Ebd., S.19.

⁹ Vgl.: Ebd., S. 6 f.

¹⁰ Vgl.: R. v. E. :Nachruf Johann Klein, in: *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 18. Jg. Nr. 213 (01.06.1883). S. 435-436.

¹¹ Vgl.: Fontaine 2014, S. 7.

¹² Vgl.: *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, Ausst. Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, hg. v. Gallwitz, Klaus. München 1981. S. 103.

¹³ Vgl.: Ebd., S. 104.

¹⁴ Vgl.: Fontaine 2014, S. 7.

¹⁵ Ebd., S. 9.

nem Tod fortführt,¹⁶ um für sich und seine Familie einen geregelten Lebensunterhalt zu sichern. Mit steigendem Bekanntheitsgrad lässt er sich jedoch mehr und mehr beurlauben, um seiner freien künstlerischen Tätigkeit und anderen Verpflichtungen nachgehen zu können.¹⁷ So arbeitet Klein als „Correspondent“ des *K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, wird als „wirkliches Mitglied“ der *K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* berufen und engagiert sich in der Kirchenverwaltung der Wiener Votivkirche.¹⁸

In seiner Tätigkeit für die *K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* befasst er sich mit der fotografischen Dokumentation alter Kunstwerke, wie zum Beispiel mit den Glasmalereien in der Kapelle der Grazer Burg, Fresken im Dom zu Gurk oder Wandmalereien in St. Johann in Bozen.¹⁹ Auch unternimmt er mehrere Studienreisen, unter anderem nach Italien, Deutschland und Frankreich, bei denen er sich vor allem mit mittelalterlicher Kunst auseinandersetzt, wie den Wandmalereien in Gurk, dem Verduner Altar in Klosterneuburg oder der kirchlichen Glasmalerei wie in Straßburg oder Regensburg.²⁰

Nachdem Johann Klein sich zwischen 1854 und 1862 vor allem mit Wand- und Tafelmalerei beschäftigt hatte, erhält er 1858 seinen ersten Auftrag im Bereich der Glasmalerei und entwirft bald überwiegend Kartons für Kirchenfenster. Bei diesen Arbeiten „bewegte er sich in der Regel in den Grenzen der Architektur-Vorgabe und des meist vom Auftraggeber gewünschten theologischen Bildprogramms.“²¹ Ausgeführt werden die Glasmalereien von auf dieses Material spezialisierten Werkstätten; Klein arbeitet insbesondere mit der *Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt* in Innsbruck zusammen. So konzipiert der Wiener Künstler unter anderem Fenster für den Mariendom in Erfurt, für St. Lamberti in Münster und für den Stefansdom in seiner Heimatstadt. Nachdem Klein bereits 1861 als Mitglied des Wiener Künstlerhauses aufgenommen wurde,²² wird er 1866 auch zum „wirklichen Mitglied“ der Wiener Akademie der bildenden Künste gewählt. Dies bedeutete eine Ehrung, denn

„[w]irkliches Mitglied konnten laut Statuten der Akademie von 1812 nur ‚Künstler von ausgezeichnetem Talent sowie öffentlich anerkanntem Verdienst und Ruhm‘ werden. Die Kunstmitglieder durften sich als K.K. Maler, Bildhauer usw. bezeichnen und besaßen das Recht auf freie Kunstaübung in allen Ländern der Monarchie. Außerdem waren sie von der Gewerbe- und Industriesteuer sowie vom Militärdienst befreit.“²³

¹⁶ Vgl.: Fontaine 2014, S. 8 ff.

¹⁷ Vgl.: Ebd., S. 14.

¹⁸ Vgl.: Ebd., S. 12 f.

¹⁹ Vgl.: Ebd., S. 13.

²⁰ Vgl.: Ebd., S. 25.

²¹ Ebd., S. 28.

²² Vgl.: Ebd., S. 11.

²³ Ebd., S. 12.

Im gleichen Jahr wird Klein zum Ritter des „königlich portugiesischen Christus-Ordens“ geschlagen.²⁴ Zehn Jahre später wird der Wiener Künstler erneut gewürdigt, ihm wird von Papst Pius IX. der „St. Silvester-Orden“ in der Klasse „Ritter“ (Chevalier) verliehen. Es handelt sich hierbei „um den fünfthöchsten Orden für Laien, die sich um die katholische Kirche verdient gemacht haben.“²⁵

Ab 1874 arbeitet Johann Klein als Illustrator für liturgische Bücher und christliche Literatur für den Regensburger Verleger Friedrich Pustet. Für den Norbertus-Verlag in Wien fertigt er außerdem Vorlagen für Kunstdrucke und Andachtsbilder. Hier werden auch noch lange nach Kleins Tod seine Werke veröffentlicht, ebenso wie in der seit 1873 erscheinenden Lose-Blatt-Sammlung *Der Kirchenschmuck. Neue Folge*, die vom Regensburger Domvikar Georg Dengler herausgegeben wird.²⁶ Er selbst publiziert seine Entwürfe unter dem Titel *Kirchliche Kunst. Cartons für Glasmosaik und Tafelmalerei von Joh. Klein, K. K. Professor und Historienmaler*, in insgesamt vier Teilen, wobei die letzten beiden Folgen erst nach seinem Tod erscheinen.²⁷ Seinen bedeutendsten Auftrag erhält der Wiener 1879 vom Kölner Domkapitel, für das er acht Turmhallenfenster schaffen soll. Noch mit den Entwurfsarbeiten für das Letzte beschäftigt, stirbt er am 8.5.1883 in Venedig überraschend an einem Herzschlag. Er wollte einige Tage zur Erholung dort verbringen, wie er es in den letzten Jahren aufgrund gesundheitlicher Probleme häufiger getan hatte.²⁸

Klein war zu seiner Zeit ein bekannter und gefragter Historienmaler; In einem Nachruf vom 1. Juni 1883 in den *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* heißt es: „[a]uf dem Felde der Glasmalerei für Kirchen nimmt Klein einen ersten Rang ein. Es gibt kein Land, in welchem sich nicht moderne Glasgemälde nach Klein'schen Cartons befinden würden.“²⁹ Die meisten Aufträge bekommt er jedoch in Westfalen und im Rheinland, „wo die Rückbesinnung auf die Gotik in der Baukunst sich mit Kleins Kunststil deckte.“³⁰

Nicht alle Glasmalereien Kleins sind erhalten – wie die Fenster der Marienkirche in Stuttgart wurde vieles im Krieg zerstört. Auch im Kölner Dom sind nur zwei der ursprünglichen acht Kirchenfenster mehr oder weniger unversehrt geblieben, da sie „zu Beginn des Jahres 1940 bei der Kriegsbergung der mittelalterlichen Domfenster versehentlich mit ausgebaut“³¹ worden

²⁴ Vgl.: Fontaine 2014, S. 12

²⁵ Ebd., S. 12.

²⁶ Vgl.: Ebd., S. 32 ff.

²⁷ Vgl.: Ebd., S. 36.

²⁸ Vgl.: Ebd., S. 15.

²⁹ R. v. E. :Nachruf Johann Klein, in: *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 18. Jg. Nr. 213 (01.06.1883). S. 435.

³⁰ Fontaine 2014, S. 28.

³¹ Brinkmann, Ulrike; *Biblische Geschichten auf Glas. Die Fenster von Johannes Klein im Erdgeschoss der Turmhallen des Kölner Domes*. Köln 2010. S. 4.

waren. Die anderen sechs Fenster sind zwischen 1994 und 2010 nach den Kartons Kleins rekonstruiert worden.

Neben Glasmalereien beinhaltet sein Oeuvre Wand- und Tafelmalereien sowie Entwürfe für Mosaikbilder. Außerdem ist er im grafischen Bereich tätig und fertigt zudem diverse Ausstattungsgegenstände für Kirchen. Bekannt wird er jedoch vor allem mit seinen im neugotischen Stil entworfenen kirchlichen Glasmalereien. So berichtet Eitelberger von Edelberg in seinem Band über *Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit*: „Der Historienmaler Klein (...) kultivierte den Carton für Glasmalerei als eine Spezialität“³² und in der *Kunstchronik* heißt es:

„er war aber, wie kein anderer, der Maler nach dem Herzen der kirchlichen Romantiker, der Schwärmer für den romanischen und gotischen Stil, er war auch in der Tat in dieser Spezialisierung der beste und bedeutendste Meister.“³³

Klein hat ausschließlich Arbeiten mit religiösen Inhalten geschaffen, aus dem profanen Bereich sind keine Werke von ihm überliefert.

Eine Teilnahme Johann Kleins ist nur für wenige Ausstellungen belegbar. So beteiligt er sich nachweislich an der *Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung* in München 1858, an einer Ausstellung des *K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* in Wien im Jahr 1867 und 1877 an der *Historischen Kunstausstellung* der *K. K. Akademie der bildenden Künste* in Wien. Weiterhin wird Kleins künstlerischer Nachlass nach seinem Tod vom 11.3. bis 6.4.1884 im Rahmen einer Ausstellung im *Kunstgewerbe-Museum zu Berlin* präsentiert.³⁴ Heute sind die Werke des Wiener Künstlers sehr verstreut, das meiste befindet sich wohl in Privatbesitz.³⁵

³² Zit. nach Fontaine 2014, S. 28.

³³ Verfasser unbekannt: Nachruf Johann Klein, in: *Kunstchronik*. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. 18. Jg. Nr. 33 (31.05.1883). S. 562 f.

³⁴ Vgl.: Fontaine 2014, S. 36 f.

³⁵ Vgl.: Ebd., S. 37.

I.2. Die Glasmalereien in ihrem architektonischen Kontext – zum Bau der Marienkirche in Stuttgart

Zwischen 1871 und 1879 nach Plänen des „Königlichen Hofbaumeisters“ Joseph Egle erbaut, zählt die Marienkirche zu den wenigen katholischen Kirchen die zu dieser Zeit in Deutschland errichtet werden.³⁶ Während in „Preußen und den Nachbarstaaten Württembergs, Baden, Hessen und Bayern, die Katholiken im Laufe des Kulturkampfes starken Repressionen ausgesetzt“ sind, bleibt „die Diözese Rottenburg von den Wirren des Kulturkampfes weitgehend unberührt“³⁷. Das Herzogtum Württemberg war seit 1534 evangelisch-lutherisch geprägt, durch die territorialen Verschiebungen infolge der Napoleonischen Kriege und dem damit zusammenhängenden Bevölkerungszuwachs hängt jedoch ab 1803 etwa ein Drittel der Bürger dem katholischen Glauben an.³⁸ 1806 bekommen die Stuttgarter Katholiken einen eigenen Stadtpfarrer und es dürfen Gottesdienste in der Garnisonskirche gehalten werden, bis die Gemeinde schließlich zwei Jahre später mit der Eberhardskirche ein eigenes Gotteshaus erhält.³⁹ Als 1867 die katholische Bevölkerung durch die Landflucht erneut stark zunimmt, muss dringend zusätzlicher Kirchenraum geschaffen werden.⁴⁰ Nachdem der hierfür ausgeschriebene Wettbewerb keine zufriedenstellenden Entwurfsvorschläge für die neue Kirche liefert, werden drei Mitglieder des Bauvereins – die Oberbauräte Joseph Egle und Georg Morlok sowie Baurat Franz Schlierholz – mit der Aufgabe betraut, „[e]ine gewestete Kirche mit Langhaus, Querhalle, mit mindestens drei Altären, Nebenräumen und einem Turm (...) in ‚monumentaler Dauerhaftigkeit‘“⁴¹, zu entwerfen. Als Egle 1871 mit dem Bau der Kirche beauftragt wird, ist er bereits ein angesehener und über die Stadtgrenzen hinaus bekannter Architekt. Am 23. November 1818 in Dellmensingen, Württemberg geboren, studiert Joseph Egle zunächst Bauwesen an der Gewerkeschule in Stuttgart, später am Wiener Polytechnikum und der Berliner Bauakademie. Von 1848 bis 1893 leitet er die Stuttgarter Baugewerkeschule, außerdem lehrt er zwischen 1852 und 1858 am Polytechnikum – der heutigen Universität Stuttgart. 1857 wird Egle zum „Königlichen Hofbaumeister“ berufen. Er verbringt den Großteil seines Lebens in Stuttgart, wo er 1899 auch stirbt.⁴² Am 2. Juli 1871 beginnt mit der Grundsteinlegung der achtjährige Bau der Marienkirche in der damaligen Böblinger Straße Nummer 12,⁴³ der heutigen Tübinger Straße. Die Kirche lag damit

³⁶ Vgl.: Braun-Miller, Sibylle: Die Stuttgarter Marienkirche. Zur Bau- und Bedeutungsgeschichte. (= Stuttgarter Studien, Bd. 3). Tübingen 1998. S. 29.

³⁷ Ebd., S. 11.

³⁸ Vgl.: Ebd., S. 12 ff.

³⁹ Vgl.: Ebd., S. 15.

⁴⁰ Vgl.: Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 27.

⁴² Lebenslauf Joseph Egles nach Braun-Miller 1998, S. 31-44.

⁴³ Vgl.: Ebd., S. 24, S. 29.

am damaligen südlichen Stadtrand Stuttgarts. Eine Ostung wurde dadurch unmöglich, da die Hauptfassade mit dem Haupteingang vom Stadtzentrum aus zu sehen sein sollte.⁴⁴ Die Marienkirche wird als dreischiffige neugotische Hallenkirche mit einschiffigem Querhaus, einem Hauptchor mit 5/8-Schluß und zwei etwas niedrigeren Nebenchören mit 4/8-Schluß errichtet (siehe Abb. 1). Anstatt dem einen, in der Auftragsvergabe geforderten Turm, entwirft Egle eine mächtige Doppelturmfassade, die das Gebäude in seiner äußeren Erscheinung dominiert (siehe Abb. 2). Der gesamte Bau besteht aus massivem, unverputztem gelbem Sandstein und Gewölben aus ebenfalls unverputzten Ziegelsteinen – ganz der Einstellung des Architekten gemäß, der sich „konsequent für den Massivbau und für die offene Anwendung der Baumaterialien als ‚Feind jeder Scheinarchitektur‘ ein[setzt].“⁴⁵

Als Vorbilder für die Marienkirche dienen Joseph Egle die Marburger Elisabethkirche und die Liebfrauenkirche in Trier.⁴⁶ So bezieht er sich unter anderem hinsichtlich der Konzeption als Hallenkirche auf die Elisabethkirche⁴⁷ und orientiert sich beim Aufbau der Choranlage am Grundriss der Liebfrauenkirche. Nachdem Franz Merten 1840 den Ursprung der Gotik in Frankreich nachgewiesen hatte⁴⁸ und damit die weitere Propagierung der Gotik als nationalen Baustil für Deutschland unmöglich machte, wird 1847 – ebenfalls von Merten – in diesen beiden Sakralbauten, von Frankreich unabhängige Entwicklungen der Gotik entdeckt:

„[I]m Gegensatz zum Kölner Dom, der den Formen der Kathedrale von Amiens folgt, stellen diese beiden Kirchen spezifisch deutsche Modifikationen der Gotik vor. An ihnen konnte dargestellt werden, daß Gotik in Deutschland nicht nur einen Abklatsch französischer Vorbilder war, sondern eine eigene stilbildende Kraft entwickelte.“⁴⁹

Indem Egle diese beiden Kirchen zitiert, distanziert er sich von der französischen Gotik und schafft einen Sakralbau in der deutschen Formensprache der Gotik.

Die dreischiffige Gliederung des Innenraums der Stuttgarter Marienkirche wird bereits am Außenbau sichtbar, so werden die beiden Türme optisch durch Treppentürmchen von der Front des Langhauses abgesetzt, sodass alle drei Bauglieder als einzelne Elemente begriffen werden (siehe Abb. 3). In den drei Portalen, die über ein paar Stufen erreichbar sind, wird diese Einteilung konsequent weitergeführt. Während über den seitlichen Eingängen der Türme jeweils nur ein dreibahniges Maßwerkfenster eingefügt ist, wird der Mittelteil der Front demgegenüber durch ein großes, etwas höher gelegenes Rosenfenster und einen maßwerkverzierten Giebel hervorgehoben. Unter der Rose ist der Fassade weiterer Schmuck in Form einer spitzbogigen Blendarkatur angefügt. Das mittlere Portal ist durch eine hervorspringende Vorhalle als Haupt-

⁴⁴ Vgl.: Braun-Miller 1998, S. 73.

⁴⁵ Ebd., S. 32.

⁴⁶ Vgl.: Ebd., S. 82, S. 90.

⁴⁷ Bei der Marburger Elisabethkirche handelt es sich um die erste Hallenkirche in Deutschland, vgl.: Braun-Miller 1998, S. 111.

⁴⁸ Vgl.: Ebd., S. 105.

⁴⁹ Ebd., S. 111.

eingang ausgezeichnet. Als einziges verbindendes Element dient eine Balustrade oberhalb der Fensterzone, die die drei Baukörper miteinander verklammert.

Das Langhaus wird vertikal durch Strebepfeiler gegliedert (siehe Abb. 4). Eine horizontale Strukturierung erfolgt durch zwei um die Strebepfeiler verkröpfte Gesimse, die die Fassade in Sockel-, Fenster- und Giebelzone unterteilen. Während das Mittelschiff des Langhauses mit einem großen Satteldach überspannt wird, bilden die Seitenschiffsjoche jeweils eigene Satteldächer aus, wodurch sich mehrere kleine Giebel an der Längsfassade ergeben.

In den Zwickeln zwischen dem weit vorspringenden Querhaus und dem Langhaus befinden sich auf beiden Seiten Portale mit Vorhalle und jeweils einem vorgelagerten Treppenturm (siehe Abb. 1). Das Querhaus wird von einem sechsbahnigen Maßwerkfenster durchbrochen. Der Giebel ist mit Stabwerk geschmückt, welches der Fassade vorgelagert ist. Über der Vierung ist ein Dachreiter angebracht (siehe Abb. 4).

In der Südwestansicht mit den Chören ist die Kirche zur Mitte hin aufsteigend gestaffelt (siehe Abb. 5). Ganz außen liegen die Apsiden des Querhauses, die im Bereich der Sockelzone enden, daneben leiten die beiden Nebenchöre zum Chor über, dessen Dachspitze sich auf selber Höhe mit dem Dachfirst des Langhauses befindet. Die Ausgestaltung der Maßwerkfenster und Wimperge nimmt zum Hauptchor hin zu, wodurch die Staffelung zur Mitte zusätzlich betont wird. Betritt man den Kirchenraum der Marienkirche fallen einem sofort die prächtigen, leuchtenden Fenster im Hauptchor auf. Früher befanden sich hier die von Johann Klein entworfenen Glasmalereien, heute sieht man an ihrer Stelle moderne Glasmosaik-Fenster. Die Verglasungen der Nebenchöre offenbaren sich dagegen erst beim Voranschreiten Richtung Chor. Im Innenraum nimmt der Betrachter das am Außenbau so prägnante, weit auskragende Querhaus kaum wahr und auch die Dreigliedrigkeit ist hier weniger eindringlich ausgestaltet (siehe Abb. 6). Die Einteilung des Kirchenraums in die Abschnitte Schiffe, Querhaus, Vierung und Chor ist aufgeweicht, der Raum wird als Gesamtraum erfahren. So sind die Pfeiler des Mittelschiffs durch ihre schlanke Form und den relativ großen Abstand voneinander in ihrer, die Schiffe gliedernden Wirkung zurückgenommen. Das Querhaus verliert in der Wahrnehmung des Kirchenbesuchers durch eine eingezogene Empore an Tiefe und gleicht sich dadurch dem Langhaus an (siehe Abb. 1 und 6). Im östlichen Querhausarm befindet sich unter der Empore die Sakristei, im Westlichen eine Kapelle. Die schräg im Zwickel zwischen Querhaus und Chor eingefügten Nebenchöre sind auf die Mitte der Vierung ausgerichtet (siehe Abb. 1). Sie öffnen sich dadurch sowohl zum Hauptchor, als auch zum Langhaus hin und schaffen damit einen weichen Übergang zum Altarraum, was ebenfalls zu der Wirkung als Gesamtraum beiträgt.

Nach der Teil-Zerstörung der Marienkirche im Zweiten Weltkrieg, wird sie mit einigen Veränderungen wiederaufgebaut: So wird die südöstliche Querhauswand, aufgrund der starken Beschädigung der Maßwerkfenster und des Giebelschmucks in vereinfachten Formen rekonstruiert und das eingestürzte Gewölbe des Langhauses wird durch eine Holzdecke ersetzt. Die

Glasmalereien und auch ein Großteil der Innenausstattung konnten nicht mehr gerettet werden.⁵⁰ Die 1879 entstandenen Fensterentwürfe von Johann Klein für Chor, Nebenchöre und Kapelle der Stuttgarter Kirche haben sich jedoch erhalten. Sie gelangten zusammen mit dem Nachlass Joseph Egles in Privatbesitz.

Das Archiv der Marienkirche ist zusammen mit dem Pfarrgebäude im Zweiten Weltkrieg zerstört worden. Zur Kirche selbst sind im Stuttgarter Stadtarchiv noch einige Unterlagen erhalten. Eine selektive Auswertung des Quellenmaterials lieferte jedoch keine Ergebnisse zu den Fenstern Kleins und zum Auftragshergang. Fontaine berichtet, dass der Wiener Künstler sich bei Aufträgen „in der Regel in den Grenzen der Architektur-Vorgabe und des meist vom Auftraggeber gewünschten theologischen Bildprogramms“⁵¹ bewegte. Auch Ulrike Brinkmann berichtet, dass sich Johann Klein beim Entwurf der Kölner Glasmalereien an den Auflagen des Domkapitels orientierte und „auf ausdrücklichen Wunsch seiner Auftraggeber gestalterisch an die Tradition mittelalterlicher Medaillonfenster an[knüpfte].“⁵² Für die Ausführung der Kölner Entwürfe sah der Wiener – sich an die mittelalterliche Glasmalerei anlehnend – eine begrenzte Farbpalette und die ausschließliche Bemalung mit der traditionellen Malfarbe Schwarzlot und ohne Zuhilfenahme von Schmelzfarben vor.⁵³

⁵⁰ Vgl.: Braun-Miller 1998, S. 96 f.

⁵¹ Fontaine 2014, S. 28.

⁵² Brinkmann, Ulrike; Biblische Geschichten auf Glas. Die Fenster von Johannes Klein im Erdgeschoss der Turmhallen des Kölner Domes. Köln 2010. S. 4.

⁵³ Vgl.: ebd.

II. Werkbetrachtung

II.1. Die Glasmalereien der Marienkirche

Bei den 1879 entstandenen Entwürfen Johann Kleins für die Fenster der Kirche St. Maria in Stuttgart handelt es sich um neun, auf Karton aufgezeichnete, mit Aquarellfarben kolorierte Blätter (Abb. 7). Insgesamt sind drei dreibahnige Glasmalereientwürfe mit neun Zeilen (Abb. 7 (o II, I, w II)), die sich im Chor befanden und vier zweibahnige Entwürfe mit sieben Zeilen, die für die beiden Nebenchöre konzipiert waren, überliefert (siehe Abb. 7 (o V, o IV, w IV, w V)). Hinzukommen zwei weitere, zweizeilige Fenster für die Kapelle der Kirche (Abb. 15, 16). Die ursprüngliche Position der Entwürfe im Kirchenraum ist nur bedingt überliefert. Durch Fontaine ist die Zuweisung in Chor, Nebenchor und Kapelle erfolgt.⁵⁴ Die Blätter sind teilweise lithographiert, so trägt einer der Kartons einen Prägestempel: „M. Jaffe, Photo Lithograph Anstalt, VII Zieglergasse 66, Wien“ (siehe Abb. 17). Die dreibahnigen Fenster variieren in ihrer Größe zwischen 111 cm x 42,8 cm und 104 cm x 34,4 cm, die zweibahnigen jeweils zwischen 79,6 x 35,5 cm und 70,8 cm x 24,8 cm. Von den Kapellenfenstern ist eines dreibahnig mit der Höhe 35,6 cm und der Breite 25,7 cm, der andere, zweibahnige Glasmalereientwurf besitzt die Maße 35,5 cm x 22,3 cm. Zwei der Blätter für den Chor sind unten rechts signiert und mit Ort und Datum ausgezeichnet. In jeweils einem Fenster von Chor und Nebenchor ist das Signet des Künstlers in die Malereien eingefügt. Sowohl die Entwürfe für die Nebenchöre als auch die Kartons der Kapelle tragen den Vermerk „S III.“ und sind beziffert. Auf den Blättern für die Seitenchöre sind die Nummern 151-154 angegeben, die beiden kleinen Fenster tragen die Angabe „S III. 158“ und „S III. 159“. Die Kartons befinden sich in unterschiedlichen Stadien der Ausführung. Chor und Kapelle sind fertiggestellt, drei der vier zweibahnigen Fenster für die Nebenchöre sind dagegen unvollendet. So ist das Maßwerk und dessen Inhalt in einem Entwurf noch nicht koloriert, in zwei anderen sind die Maßwerkformen zwar bereits mit schwarzer Farbe angelegt, aber die Medaillons sind noch nicht ausgemalt.

Während die Blätter für die Kapelle pro Fensterbahn eine Figur zeigen, sind in den Glasmalereientwürfen von Chor und Seitenchören Szenen veranschaulicht. Diese erstrecken sich in der Regel über die ganze Fensterbreite und werden jeweils von fingierten Architekturelementen

⁵⁴ Vgl.: Fontaine 2014, S. 78. Bei den Chorfenstern spricht Fontaine fälschlicherweise von einem nördlichen und einem südlichen Fenster. Da der Chor der Kirche im Südwesten steht, handelt es sich richtigerweise um ein östliches und ein westliches Fenster.

gerahmt. Ausnahmen bilden dabei die untersten Zeilen der Entwürfe für den Hauptchor. Hier beinhaltet jede Fensterbahn eine eigene Darstellung. Bei zwei der drei Chorblätter werden die einzelnen Bilder von einem Rundbogen eingefasst, wobei die mittlere Szene einschließlich des Bogens größer angelegt ist und in die umgebenden Felder hineinragt.

Die Seitenchöre beinhalten im Bereich der Fensterbahnen drei Darstellungen, der Hauptchor insgesamt sechs. In den Entwürfen der Nebenchöre werden die beiden Felder der untersten Zeile zum Großteil von einer gotisierenden Kleinarchitektur eingenommen, die auf einem schmalen Sockel steht. In zwei der Blätter sind vor diese Architekturen leere Felder gezeichnet, die ihrer, an einer Seite spitz zulaufenden Form nach zu schließen wohl für die Darstellung weiterer Wappen vorgesehen sind (siehe Abb. o V 1 und w IV 1). Das oberste Bild wird bei allen Entwürfen des Chorbereichs von einem Gesprenge bekrönt, das bis in die Kopfscheiben ausläuft. Darüber werden verschiedene Maßwerkformen dargestellt. Im Hauptchor werden die äußeren beiden Fensterbahnen von einem Dreipass überfangen, das mittlere Maßwerk variiert jeweils in der Ausführung. Die Fenster der Nebenchöre schließen mit Vier- oder Dreipässen ab. In dem Zwickel zwischen den Bahnen befindet sich hier außerdem ein kleines Wappenfeld, das entweder nur von einer Krone geschmückt wird oder von einem Engel gehalten wird. Dieses Feld ist jedoch nur in einem der Entwürfe ausgemalt und zeigt ein Wappen mit Winkel und Zirkel.

Im Anschluss sollen zunächst die Themen aller Darstellungen benannt werden und knapp beschrieben werden. Darauf folgt eine eingehende, exemplarische Betrachtung von fünf Einzelbildern, bei der künstlerische Mittel und Komposition näher untersucht werden. Es handelt sich um die Szenen der *Kreuzigung*, der *Marienkrönung* sowie der *Ausgießung des Heiligen Geistes* aus dem Chor und um die Darstellungen der *Geburt Jesu* sowie der *Flucht nach Ägypten* aus dem Nebenchor. Es wurden bewusst Entwürfe aus beiden Chorbereichen gewählt, da sich diese bezüglich bestimmter künstlerischer Mittel und auch hinsichtlich der Komposition grundsätzlich unterscheiden. Vier dieser Einzelbilder weisen jeweils Merkmale oder Motive auf, die beispielhaft für die vorliegende Arbeit Johann Kleins sind. Das fünfte Einzelbild – die *Ausgießung des Heiligen Geistes* – zeichnet sich im Gegensatz zu den anderen durch einen für den Fensterzyklus untypischen Umgang mit Raum aus.

Bei der anschließenden Betrachtung werden das Programm und eventuelle Bezüge der Darstellungen untereinander nicht berücksichtigt. Die Zuordnung der Entwürfe, ihre programmatischen Zusammenhänge und ihre Deutung werden im Kapitel III.3. besprochen. Begonnen wird mit den Fenstern der Kapelle, darauf folgen die der Seitenchöre, abgeschlossen wird mit dem Hauptchor.

In den Glasmalereientwürfen der Kapelle ist pro Fensterbahn eine stehende Heiligenfigur veranschaulicht, die von einem fingierten Wimberg bekrönt wird. Sie lassen sich durch ihre Attribute und durch die Bildunterschriften identifizieren, die ihre Namen wiedergeben. Hinter den

Namen steht jeweils die lateinische Abkürzung ‚OPN‘, die die Aufforderung ‚ora pro nobis‘ – bitte für uns – enthält.⁵⁵ Bei dem Fensterentwurf für die Westwand handelt es sich um eine Stiftung von einem ‚Oberst von Sontag‘, wie es unter dem Wappen in einer Banderole heißt. Es ist ‚in dankbarer Erinnerung A. S. Frau Cestia‘ gewidmet und zeigt die Heiligen Conrad, Johannes und Barbara (Abb. 16). Das andere Fenster verbildlicht die Erzengel Gabriel und Michael. Im Dreipass über ihnen befindet sich Maria mit dem Jesuskind in einem Strahlenkranz (Abb. 15), eine umlaufende Inschrift weist sie als ‚Unsere liebe Frau von der immerwährenden Hülfe‘ aus.

In den Entwürfen des Nebenchors veranschaulicht die unterste Darstellung in der Abb. 7, o V die *Verkündigung* (Abb. o V 1). Hier wird mit den Worten ‚Ave Maria‘, wie in vielen Bildern mit dem gleichen Thema, der Gruß Gabriels an die Jungfrau aufgegriffen. Während dieser oft einfach zwischen Maria und dem Engel – manchmal auch auf einem Schriftband – platziert ist, fungiert bei Klein eine Art Stufe als Träger des Bibelzitats. Über dem Kopf der Gottesmutter ist die Heilig-Geist-Taube dargestellt, über Gabriel die Hand Gottes in einem Nimbus. Über der *Verkündigung* ist die *Geburt Jesu* (Abb. o V 2) verbildlicht. Ganz oben im Fenster wird die *Darbringung des Jesusknaben im Tempel* (Abb. o V 3) gezeigt. Hier sieht man Maria und Josef vor dem Priester stehen, der den Jesusknaben emporhält. Die Gottesmutter trägt in einer Schale zwei Tauben als Opfergaben.⁵⁶ In den Vierpässen des Maßwerks (siehe Abb. 7, o V) sind mit dem Ziehvater Josef (oben),⁵⁷ Agnes (links) mit dem Lamm als Attribut, „das auf ihren Namen anspielt sowie auf Christus, das Lamm Gottes, ihren Bräutigam“⁵⁸ und Barbara (rechts), deren Passion „als Parallele zur Passion Christi und als Sieg über den Unglauben“⁵⁹ erscheint, Heilige dargestellt, die auf den Gottessohn verweisen.

Das Fenster w V zeigt zuunterst die *Flucht nach Ägypten* (Abb. w V 1) und darüber den *zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel inmitten von Schriftgelehrten* (Abb. w V 2). Hier sieht man Jesus etwas erhöht auf einer Treppe stehen, auf deren Stufen ein Mann sitzt und dem lehrenden Knaben interessiert zuzuhören scheint. Der zwölfjährige Christus ist zwar bartlos und mit jugendlichen Zügen wiedergegeben, wirkt aber vor allem durch seine Körpergröße – neben ihm steht ein gleichgroßer erwachsener Mann – älter. Die rechte Fensterbahn zeigt Jesus` Eltern, die lateinische Bildunterschrift verdeutlicht ihre vorwurfsvolle Frage an den Sohn, wie sie

⁵⁵ Vgl.: Cappelli, Adriano: *Lexicon Abbriviarum*. Wörterbuch lateinischer und italienischer Abkürzungen wie sie in Urkunden und Handschriften besonders des Mittelalters gebräuchlich sind, dargestellt in über 14000 Holzschnittzeichen. Leipzig 1928. S. 252.

⁵⁶ Vgl.: Poeschel, Sabine: *Handbuch der Ikonographie*. Darmstadt 2014. S. 144.

⁵⁷ Vgl.: Keller, Hiltgart L.: *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*. Stuttgart 2005. S. 346 f.

⁵⁸ Poeschel 2014, S. 212.

⁵⁹ Ebd., S. 219 f.

in der Vulgata steht: ‚fili quid fecisti nobis‘⁶⁰ – ‚Mein Sohn, Warum hast du uns das getan?‘ Überfangen wird die Darstellung von einem großen Rundbogen, vor einer gemauerten Wand mit seitlichen Fialen. Die das Fenster abschließende Szene der *Taufe Jesu* (Abb. w V 3) zeigt den Gottessohn von einer Lichtmandorla umgeben. Er steht bis über die Waden im Wasser, während Johannes der Täufer am grasbewachsenen Ufer kniet und Wasser über sein Haupt gießt. In der linken Hand hält Johannes die Kreuzesfahne mit der Inschrift ‚Ecce, agnus Dei‘ – ‚Siehe, das ist Gottes Lamm‘.⁶¹ Über ihm ist in einem Strahlenkranz der Arm Gottes zu sehen mit der Hand vor einem Nimbus auf Christus hinweisend. Im Feld über Jesus erscheint, ebenfalls von einem Kranz aus Strahlen umgeben, der Heilige Geist. Die Dreipässe des Fensters zeigen Brustbilder der Heiligen Elisabeth, König Ludwig IX. und Franziskus (siehe Abb. 7).⁶²

Die beiden anderen Entwurfsblätter der Nebenchöre thematisieren das Wirken und die Wunder taten Jesu. Das Fenster mit Dreipass-Maßwerk (Abb. 7, o IV) veranschaulicht ganz unten die Darstellung der *Hochzeit zu Kanaan* (Abb. o IV 1) und zeigt das Wunder der Wandlung von Wasser in Wein. Hier sieht man den Gottessohn neben Maria am rechten Ende einer Tafel sitzen. Das Hochzeitspaar und ein weiterer Gast, sowie zwei Bedienstete sind ebenfalls dargestellt. Christus weist mit der linken Hand segnend auf sechs, vor dem Tisch aufgestellte Krüge, die ein Diener gerade befüllt.⁶³ Die *Bergpredigt* (Abb. o IV 2), die in der Mitte im gleichen Fenster verbildlicht ist, zeigt Jesus, begleitet von Johannes dem Evangelisten und einem anderen Jünger. Er wird von mehreren nachdenklich wirkenden Männern, einer Frau und zwei Kindern umringt. Die darüber befindliche *Auferweckung des Lazarus* (Abb. o IV 3) schildert ein weiteres Wunder Jesu. Am rechten Bildrand steht der Gottessohn mit erhobenem Arm. Lazarus‘ Schwestern Maria und Martha sind zu seinen Füßen auf den Boden gesunken. Noch halb im Grab, sitzt auf der anderen Seite der Darstellung der totenblasse Lazarus. Sein Körper ist mit Leinentüchern umwickelt, die der Jünger Johannes Evangelist im Begriff ist abzunehmen.⁶⁴

Das Fenster w IV (Abb. 7) zeigt in den beiden untersten Zeilen über der fingierten Fassadenarchitektur einen Sockel mit lateinischer Inschrift, der die darüber liegende Szene mit der *Salbung in Bethanien* (Abb. w IV 1) einleitet. Jesus sitzt mit drei anderen Männern an einer Tafel. Auf dem Boden davor kauert eine Frau mit offenen, blond gelockten Haaren, die zärtlich die Füße des Gottessohnes umfasst. Über die Identität dieser Frau werden im Neuen Testament unterschiedliche Aussagen gemacht: Während Johannes von einem Gastmahl im Hause des

⁶⁰ Vgl.: Lc 2,48

⁶¹ Vgl.: Joh. 1,29.

⁶² Vgl.: Poeschel 2014, S. 231 (Elisabeth), S. 258 (Ludwig IX), S. 233 f. (Franziskus).

⁶³ Klein stellt mit sechs Gefäßen, die im Bibeltext (Joh 2,6) angegebene Anzahl an Krügen dar.

⁶⁴ In Joh 11,44 wird berichtet wie Lazarus aus seinem Grab heraus kommt, Hände und Füße noch mit Binden umwickelt.

Lazarus berichtet, wo dessen Schwester Maria die Füße Jesu salbt, während Martha bedient,⁶⁵ erzählen Matthäus und Markus vom Besuch Christi bei dem Aussätzigen Simon und einer Frau mit Salböl, die nicht näher benannt wird.⁶⁶ Lukas dagegen schildert ein Essen bei einem Pharisäer, bei dem die Füße des Gottessohnes durch eine Sünderin gesalbt werden.⁶⁷ Über der *Salbung in Bethanien* wird die *Segnung der Kinder* (Abb. w IV 2) veranschaulicht. In der Darstellung sieht man Jesus umgeben von mehreren Kindern unterschiedlichen Alters, von denen zwei noch auf den Armen ihrer Mütter getragen werden. Christus deutet auf ein Kind, das er auf seinen Schoß genommen hat. In der rechten Fensterbahn stehen zwei Jünger, die aufgebracht mit den Händen gestikulieren.⁶⁸ Das oberste Bild des Fensterentwurfs leitet mit dem *Einzug Jesu nach Jerusalem* (Abb. w IV 3) die Passion ein. Auch hier fungiert wieder ein eingeschobener Sockel als Bildunterschrift. Darüber sieht man Jesus auf einem weißen Esel von rechts heranreiten. In der einen Hand hält er einen Palmzweig, die andere ist zum Segensgestus erhoben. Hinter ihm folgt Johannes, vor ihm geht ein weiterer Jünger, der das Tier führt. Die linke Fensterbahn zeigt einen Mann und einen Jungen, die den Gottessohn willkommen heißen. Der Knabe breitet ein grünes Stück Stoff auf dem Boden vor dem Reittier aus.⁶⁹ Am unteren linken Rand der Szene befindet sich ein Steinbrocken, der das Signet Johann Kleins trägt. Das Maßwerk ist in dem vorliegenden Blatt leer belassen. In der von Klein herausgegebenen Reihe *Kirchliche Kunst Cartons* ist jedoch eine Lithografie des Fensterentwurfs abgedruckt, in der die Vierpässe mit Brustbilder des Heiligen Bonifatius, Hieronymus und Ludgerus ausgemalt sind (siehe Abb. w IV 4).

Das östliche Chorfenster (Abb. 7, o II) zeigt im Feld 1 b die *Fußwaschung* (Abb. o II 1). Unter dem Bild befindet sich die Inschrift: ‚Qui lotus est non indiget nisi lo.‘ Umringt von fünf Jüngern, kniet Jesus in der Szene vor einer Waschschüssel. Er hat ein weißes Tuch um seinen Körper gegürtet und umfasst den Fuß eines Jüngers. Dieser hat die rechte Hand abwehrend erhoben, mit der linken zeigt er an seinen Kopf.⁷⁰ In der linken Bahn wird die *Speisung des Propheten Elias durch den Engel* (Abb. o II 1) veranschaulicht und mit der lateinischen Bildunterschrift ‚ecce angelus domini tentigit (?)‘ beschrieben. Rechts wird über der Inschrift ‚ad vero Melchise-

⁶⁵ Vgl.: Joh 12, 1-8.

⁶⁶ Vgl.: Mt 26,6-13; Mk 14,3-9.

⁶⁷ Vgl.: Lk 7,36-50.

⁶⁸ Die Darstellung der Jünger als verärgert oder auch verständnislos geht auf die Abweisung der Kinder durch die Jünger zurück, auf die Jesus entgegnet: „Laßt die Kinder in Ruhe! Hindert sie nicht, zu mir zu kommen.“ (Mt 19,13; Mk 10,13; Lk 18, 15).

⁶⁹ Klein bezieht sich hier auf das Matthäusevangelium, in dem berichtet wird, wie die Menschen bei der Ankunft Jesu in Jerusaem, ihre Kleider als Teppich auf die Straße legen (Mt 21,8).

⁷⁰ Laut Joh 13,1-11 bindet sich Jesus ein Tuch um und wäscht seinen Jüngern die Füße. Als er zu Petrus kommt, protestiert dieser zunächst. Nachdem Jesus ihn darauf hinweist, dass er keinen Anteil an ihm habe, wenn er ihm nicht die Füße wäscht, erwidert dieser: „Wenn es so ist, dann wasche mir nicht nur die Füße, sondern auch die Hände und den Kopf!“ Bei dem Jünger handelt es sich offensichtlich um Petrus. Mit der abwehrenden rechten Hand ist die anfängliche Zurückweisung der Fußwaschung verdeutlicht, die linke Hand verbildlicht die anschließende Aufforderung auch den Kopf zu waschen.

deh rex' das *Opfer Melchisedechs* (Abb. o II 1) dargestellt. Die zweite und dritte Zeile verbildlichen das *letzte Abendmahl* (Abb. o II 2). Das Feld im Zentrum (3 b) wird allein von der frontal zum Betrachter gerichteten Figur des Gottessohnes eingenommen. Er steht hinter einer Tafel und hält Brot und Weinkelch empor. Die Jünger, von denen alle zwölf wiedergegeben sind, drängen sich – jeweils sechs pro Seite – in den äußeren Bahnen. Vorne rechts sitzt Judas, die einzige Gestalt, die ohne Nimbus dargestellt ist. Er trägt das Geldsäckchen bei sich, das die dreißig Silberlinge enthält, die er als Belohnung für den Verrat an seinem Herrn bekommen hatte.⁷¹

Das Bild über dem *Abendmahl* veranschaulicht *Jesus am Ölberg* (Abb. o II 3). Christus – auch hier in der mittleren Fensterbahn dargestellt – wird im Zwiegespräch mit Gottvater, dessen Halbfigur zusammen mit der Heilig-Geist-Taube in einem Nimbus über ihm erscheint, gezeigt. In den Feldern 5/6 c sieht man drei schlafende Jünger: den an seiner jugendlichen Erscheinung erkennbaren Johannes Evangelist, Paulus mit dem Schwert und ein weiterer Jünger ohne Attribut.⁷² Von Links nähert sich Judas mit dem Geldsäckchen in der Hand. Die Szene wird von einem großen Rundbogen überfangen, dem seitlich zwei wimpergbekrönte Türmchen mit jeweils zwei Figurennischen vorgelagert sind. Darin befinden sich vier Prophetengestalten mit Spruchbändern. Die Darstellung darüber verbildlicht in den Zeilen 6-7 die *Kreuzigung* (Abb. o II 4). Im Maßwerk werden neben Gottvater, der kreisförmig von sechs Cherubim umgeben wird, die *Opferung Isaaks* und das *Aufrichten der ehernen Schlange* veranschaulicht (Abb. o II 5).

Das westliche Chorfenster (Abb. 7, w II) verbildlicht ganz unten, in der mittleren Bahn das Thema *Christus befreit die Vorväter aus der Vorhölle* (Abb. w II 1). Jesus steht etwas erhöht auf einer Art Grabplatte unter der, in einem länglichen Feld eine hingestreckte Teufelsgestalt inmitten einer Feuersbrunst dargestellt ist. Der Gottessohn hält einen Mann und eine Frau mit Nimbus – Adam und Eva – an den Handgelenken fest und scheint sie aus dem Untergrund hervorzuholen. Die äußeren Felder der untersten Zeile zeigen links *Davids Sieg über den Löwen* (Abb. w II 1) und rechts *Davids Sieg über Goliath* (Abb. w II 1). Alle drei Darstellungen sind mit lateinischen Bildunterschriften versehen, diese sind jedoch nur schlecht lesbar, weil sie nicht mit schwarz, sondern in grau laviert sind. Die zweite und dritte Zeile veranschaulicht die *Grablegung Christi* (Abb. w II 2). Der zur Mitte in der Höhe gestaffelte Aufbau der darunter befindlichen Darstellungen wird hier zu einer Treppe umgebildet, auf der rechts zwei der Marien und links Johannes der Evangelist und ein nimbierter Mann

⁷¹ Vgl.: Mt 26,15.

⁷² Mk 14,33 zufolge, handelt es sich dabei um Jakobus.

platziert sind. Das Feld 3 b zeigt den schlaffen Körper Christi, der von dem Mann auf der Treppe und einem weiteren mit verhüllten Händen in einen Sarkophag gehoben wird. Maria steht dabei und liebkost die Hand ihres Sohnes. Das Bild darüber thematisiert die *Verleihung des Hirtenamtes* an Petrus in Verbindung mit der *Schlüsselübergabe* (Abb. w II 3). Es trägt die Bildunterschrift ‚Christus tradit Petro claves regni coelorum‘ – Christus übergibt Petrus die Schlüssel des Himmelsreichs. In der Mitte sieht man Jesus, der einen großen, goldenen Schlüssel an den vor ihm knienden Petrus übergibt. In seinem Arm lehnt der Hirtenstab, nach dem der Jünger bereits gegriffen hat. Mit der rechten Hand weist der Gottessohn auf zwei Schafe, die sich auf seine Aufforderung ‚Hüte meine Schafe!‘⁷³ beziehen. Hinter ihnen kniet Johannes der Evangelist. Rechts befindet sich ein dritter Jünger – ebenfalls kniend und zu Jesus aufschauend. Die Darstellung wird wie das Bild *Jesus am Ölberg* (Abb. o II 3) von vier Figurentabernakeln gesäumt, die auch hier Spruchbänder präsentierende Propheten beinhalten. Die Zeilen 6/7 geben die *Ausgießung des Heiligen Geistes* (Abb. w II 4) wider. Im Maßwerk wird in der Mitte die Heilig-Geist-Taube auf dem Buch der Offenbarung verbildlicht, die über den äußeren Fensterbahnen gelegenen Dreipässe zeigen die *Übergabe der Gesetzestafeln an Moses* und das *Opfer des Propheten Elias auf Carmel* (Abb. w II 5).

Das Scheitelfenster des Chors zeigt ganz unten über der jeweiligen Bildunterschrift drei von Medaillons eingefasste Tierdarstellungen aus dem *Physiologus*: Löwe, Pelikan und Adler (Abb. I 1). Darüber wird die *Auferstehung Christi* veranschaulicht (Abb. I 2). Links von zwei Marien mit Salbgefäßen und rechts von zwei überraschten Wachsoldaten flankiert, steigt der Gottessohn die Wundmale vorzeigend mit der Siegesfahne in der Hand aus seinem Grab. Seine Gestalt wird von einer Lichtmandorla hinter fangen, die das Wunder der Auferstehung verdeutlicht. Auf dem Boden vor dem Grab ist Maria Magdalena in zusammengesunkener Haltung dargestellt. Die Szene wird mit den Worten, ‚Quem saxus textit ingens tumulum Jesus exit‘, beschrieben. In der vierten und fünften Zeile wird die *Himmelfahrt Jesu* (Abb. I 3) dargestellt, auch hier erscheint der Gottessohn in einer Lichtmandorla im Zentrum. Er schwebt über einer grasbewachsenen Kuppe, umgeben von Maria und den gestikulierenden Jüngern, von denen neun verbildlicht sind. Die Szene wird von einem Dreipassbogen überfangen über dem sich in den Bildecken noch leere Felder befinden, die von Medaillons eingefasst werden. Die Darstellung über der *Himmelfahrt* veranschaulicht die *Krönung Mariens* (Abb. I 4). Das Maßwerk zeigt das Lamm Gottes, umgeben von den Evangelistensymbolen und den neun Chören der Engel (Abb. I 5). Die seitlichen Dreipässe

⁷³ Vgl.: Joh 21,15-19.

sind hier nicht figürlich, sondern ausschließlich floral gestaltet und sind unter anderem mit Eicheln und Eichenblättern verziert.

Die Übersicht der Fensterfolge ist damit abgeschlossen, es folgt die ausführliche Betrachtung der fünf Einzelbilder. Begonnen wird mit der *Geburt Jesu* und der *Flucht nach Ägypten* im östlichen Nebenchor, darauf folgen die *Kreuzigung* und die *Ausgießung des Heiligen Geistes* im Hauptchor. Abgeschlossen wird mit der *Marienkrönung* im Scheitelfenster des Chores.

Die Abb. 7 zeigt im Fenster o V in den Zeilen 3/4 die *Geburt Christi* (Abb. o V 2). Links unten sieht man das Jesuskind mit weit ausgebreiteten Armen, von einem leuchtenden rot-gelben Strahlenkranz umgeben (3 a). Den Unterkörper in ein Tuch gewickelt, sitzt es auf einem Bett aus Stroh, das auf einem, an einen Altar erinnernden Steinblock, der mit einfachen Kreisornamenten verziert ist, ausgebreitet ist. Neben ihm stehen rechts ein Esel und links ein Ochse, die sich beide dem Kind zuwenden. Im Feld über der Krippe schweben zwei Engel mit langen Gewändern, die sich an den Säumen leicht bauschen. In den Händen halten sie eine schmale Tafel mit der Aufschrift: ‚Gloria in excelsis deo‘ – ‚Ehre sei Gott in der Höhe‘ –, ein Bibelzitat aus dem Lukasevangelium.⁷⁴

Die rechte Fensterbahn (3/4 b) zeigt Maria auf den Knien, das Kind anbetend. Sie hat die Hände gefaltet und blickt andächtig auf den Gottessohn herunter. Sie trägt ein rosarotes Kleid und einen blauen Umhang mit grünem Innenfutter, ein weißes Kopftuch verdeckt ihre Haare. Hinter ihr steht Josef in violetter Gewand und einem um die Schultern gelegten goldgelben Mantel, den er mit der linken Hand eng um sich schlingt. Mit der anderen Hand hält er eine Laterne in die Höhe. Er scheint mehr zu beobachten, als in irgendeiner Weise in das Geschehen involviert zu sein. Mit hellbraunen, etwas längeren Haaren und Bart ist Josef hier nicht, wie so oft als betagter Mann, sondern in mittlerem Alter dargestellt. Im Gegensatz zu Maria die einen weiß-goldenen Nimbus trägt, ist seiner in Grün und Gold gehalten. Die Figuren stehen vor einem Hintergrund aus zwei Mustern, die mit Hilfe einer schmalen Bordüre voneinander abgetrennt werden. Der untere Teil wird von azurblauen „Kacheln“ eingenommen, der obere von einem Dekor aus violetten Eichenblättern auf schwarzem Grund. Darüber befinden sich vier gleich große Wimperge, die von Fialen rhythmisiert werden.

Die Größenverhältnisse der menschlichen Figuren sind naturnah wiedergegeben, so ist auch das Jesuskind einem Neugeborenen entsprechend groß dargestellt. Die beiden Tiere, die es umgeben sind im Vergleich dazu viel zu klein, bezüglich ihrer Gestalt an sich sind sie jedoch naturalistisch ausgeführt. Obwohl im Bild gleich zwei Lichtquellen – der Strahlenkranz um Christus und die Laterne – vorhanden sind, zeigen diese keinen Effekt bezüglich der

⁷⁴ Vgl.: Lk 2,14.

Lichtwirkung. So gibt es keinerlei Schattenwurf und es kommt zu keiner Entwicklung von Hell-Dunkel-Kontrasten.

Die Szene zeichnet sich durch eine starke Farbigkeit aus, die durch die großflächige Aufbringung des Blautons im Hintergrund verstärkt wird. Auch die Gewänder Josefs und Marias sind mit kräftigen Farben versehen, sie werden zur Modellierung der Körper jedoch partienweise aufgehellt, wobei manche Stellen sogar papiersichtig belassen sind. Das Gelb im Mantel Josefs, das sich auch in den Nimbussen und den Goldverzierungen der Architektur wiederfindet, wird durch das direkt daneben stehende Blau besonders in seiner Leuchtkraft gesteigert. Die beiden Engelsfiguren sind dagegen in der Farbgestaltung zurückgenommen, Flügel und Kleidung sind in zarten Pastelltönen gehalten, die mit dem Rosarot der Säulchen und des Untergewands Mariens, sowie dem Braun des Ochsen und des „Altars“ die Farben ihrer Umgebung aufgreifen.

Die Darstellung der *Flucht nach Ägypten* (Abb. w V 1) umfasst insgesamt vier Felder (1-2 a/b). Die unterste Zeile wird von fingierten, spitzbogigen Fensterchen eingenommen, über denen eine Art Leiste angebracht ist, in der die Wut des Herodes über den entflohenen Christusknaben kommentiert wird – ‚Herodin diram XP⁷⁵ puer aufugit iram‘. Gleichzeitig fungiert die Leiste als Abschluss zur Architektur und als „Boden“ für die Figuren der Darstellung darüber. Hier sieht man in Feld 2 a Josef barfüßig mit Wanderstab hinter dem Esel, der Maria und das Kind trägt, herlaufen. Der Ziehvater Jesu ist auch hier mit dem violetten Gewand und dem gelben Mantel bekleidet dargestellt. Er geht gerade an einem Götzenbild vorbei, das im Hintergrund in sich zerfällt. Das Feld 2 b zeigt Maria im Damensitz auf einem Esel reitend. Den blauen Umhang hat sie eng um sich und das Kind geschlungen, das in ihren Armen schläft. Ihr Kopf ist zu ihm herunter geneigt. Die Szene spielt sich unter freiem Himmel ab, so ist der Boden mit Gras bewachsen, auf dem ein zartes Pflänzchen sprießt und im Hintergrund steht pro Feld ein Baum mit langem schlankem Stamm. Die übrige Fläche wird von einem teppichartigen Muster aus grün-rot umrahmten Rhomben gefüllt.

Der Hintergrund wirkt durch die Wiederholung der Vertikalen in Säulen, Bäumen und Götzenbild statisch. Er steht in Kontrast zu der betonten Horizontalen im langgestreckten Körper des Esels und der Bewegung der Gestalten im Vordergrund. Ein weiterer Gegensatz ergibt sich in der Ausgestaltung: Die Körper der Figuren sind etwas gelängt, ansonsten aber anatomisch korrekt und der Natur nach ausgeführt. Die Vegetation des Hintergrundes erscheint dagegen schematisch vereinfacht. Die Größenverhältnisse der menschlichen Figuren untereinander sind zumindest annähernd der naturalistischen Darstellungsweise entsprechend korrekt wiedergegeben. So wäre Maria, würde sie stehen, im Vergleich mit Josef etwas zu groß. Das Jesuskind

⁷⁵ Abkürzung für „Christus“, Vgl.: Cappelli 1928, S. 402.

ist dagegen in seiner Erscheinung einem Kleinkind entsprechend korrekt ausgeführt. Der Esel ist in der direkten Gegenüberstellung zu den menschlichen Gestalten jedoch etwas zu klein dargestellt.

Die Figuren von Josef und Maria sind sehr kräftig in ihrer Farbigkeit, vor allem das Blau und das Gelb der Umhänge stechen auch hier hervor. Der Hintergrund tritt dagegen durch das großflächige Dunkelblau optisch zurück. Insgesamt ist die Farbpalette auf eine geringe Anzahl an Farbtönen reduziert, die in sich wenige oder gar keine Abstufungen aufweisen. So taucht beispielsweise das Rot vom Gewand Mariens ebenso in ihrem und Christi Nimbus sowie in der Satteldecke, den Rhomben des Hintergrundes und mit weiß abgetönt im Gewand des Götzen und den Säulchen auf. Das Gelb von Josefs Mantel wiederholt sich in den „Vergoldungen“ der Architektur und der Leiste.

Die oberste Bildszene des Entwurfes für das östliche Chorfenster veranschaulicht die *Kreuzigung* (Abb. o II 4). Um das im Zentrum der mittleren Bahn platzierte Kreuz stehen auf der linken Seite zwei Frauen – zwei der drei Marien (6/7 a) –, rechts befinden sich der Evangelist Johannes und Maria Magdalena (6/7 c). Christus ist mit geschlossenen Augen und leicht zur Seite geneigtem Kopf als bereits tot wiedergegeben. Sein Körper ist ausgemergelt und dünn, um die Hüften trägt er ein weißes Tuch. Sein Gesicht zeigt Erschöpfung und Erlösung zugleich. Auf dem etwa schulterlangen, hellbraunen Haar sitzt die Dornenkrone, die sich von dem rotgelben Kreuznimbus deutlich abhebt. Jesus ist an Händen und Füßen mit drei Nägeln an ein Holzkreuz mit dünn gezeichneter, aber sichtbarer Maserung geheftet. Über seinem Kopf ist das Schild mit der Bezeichnung „INRI“ befestigt. Aus den durch die Nägel verursachten Wunden an Handflächen und Füßen sowie der Seitenwunde fließt das Blut des Gottessohnes. Mehrere Engelsingestalten sammeln es in goldenen Kelchen. Mit wehenden langen Gewändern umgeben sie den Gekreuzigten, wobei jeweils einer pro Handfläche und an der Seitenwunde damit beschäftigt ist das, in einem Schwall ausströmende Blut aufzufangen. Auch am Boden knien zwei Engel, um die rote Flüssigkeit zu sammeln, die aus den Verletzungen an den Füßen austritt. Der dafür vorgesehene Kelch steht direkt im Zentrum vor dem Stamm des Kreuzifixes und bildet gleichzeitig eine Art Kreuzblume im Scheitel des Rundbogens, der die darunter befindliche Szene überfängt und etwas in die Kreuzigungsdarstellung hineinragt.

Zur Rechten Jesu steht seine Mutter in rotem Gewand und blauem Umhang mit gelbem Futter. Ihre Haare sind von einem weißen Tuch bedeckt, das auch um Hals und Schultern geschlungen ist. Die Finger ineinander verschränkt, ringt sie verzweifelt mit den Händen. Die Frau, die hinter ihr steht, berührt tröstend den Arm der Gottesmutter. Die andere Hand hat sie, ergriffen von dem Anblick der sich ihr bietet, an die eigene Brust gelegt. Auch sie trägt ein weißes Kopftuch und ein rotes Gewand, unter dem die nackten Füße hervorschauen. Um ihre Schultern liegt ein waldgrüner Umhang.

Auf der anderen Seite des Kreuzes befindet sich Maria Magdalena – erkennbar an den langen, offen über die Schultern fallenden Haaren. Sie ist auf die Knie gesunken, den Blick nach oben zu Christus gerichtet. Die rechte Hand hat sie an ihr Herz gelegt, mit der Linken greift sie die Enden ihres goldgelben Umhangs und rafft sie zu einem Knäuel vor ihrem Körper zusammen. Hinter Maria Magdalena steht Johannes der Evangelist mit dem Buch seines Evangeliums im Arm, den roten Umhang um das waldgrüne Gewand drapiert.

Der Hintergrund des Bildes wird von einem gleichmäßigen „Teppich“ aus kleinen roten Quadraten, die von blauen Rahmen eingefasst werden und deren Knotenpunkte mit einem grünen Kreis hervorgehoben sind, ausgefüllt. Jede der menschlichen Figuren wird von einem reich ausgestalteten Baldachin überfangen, sodass sich für die äußeren Felder (a/c) jeweils zwei Baldachine ergeben, im mittleren über Jesus dagegen ein einzelner großer, der das obere Ende des Kreuzstammes samt dem Schild in einem Vielpassbogen einfasst. Über dieser Architekturbekrönung erhebt sich ein gotisierendes Gesprenge mit goldenen Verzierungen, deren Pracht durch das leuchtende Königsblau der Hintergrundmusterung zusätzlich betont wird (siehe Abb. 7, o II).

Die Darstellung wirkt, trotz der vielen Figuren, die sich auf dem engen Raum fast schon drängen, in ihrer Ausgestaltung sehr reduziert; So ist keinerlei illustrierendes Beiwerk vorhanden und auch der Ort an dem sich die Szene abspielt – ob im Innenraum oder unter freiem Himmel – ist nicht definiert. Die Körper der Assistenzfiguren in den äußeren Feldern sind naturalistisch ausgeführt und sind unter den faltenreichen Gewändern gut vorstellbar. Vor allem die Figur der Maria entwickelt, trotz der wenig ausgreifenden, leichten S-förmigen Bewegung, ein großes Körpervolumen. Christus wirkt im Gegensatz dazu vereinfacht und steif. Seine Extremitäten sind übermäßig dünn und gelängt dargestellt, sein Körper ist kerzengerade, als wäre er unter Spannung und auch seine Glieder sind gestrafft, anstatt wie bei einem Toten schlaff herabzuhängen.

Jesu Leib bildet exakt in der Mitte der Szene eine Senkrechte, die die Darstellung in zwei Hälften teilt und an deren Achse sich die Engelsfiguren, die um das Kreuz gruppiert sind, in ihrer Erscheinung spiegeln. Der Engel, der das Blut der Seitenwunde auffängt, findet als Einziger keine direkte Entsprechung in einer anderen Engelsgestalt, jedoch wird seine Pose in dem wehenden Zipfel vom Lendentuch Christi in gespiegelter Form aufgenommen. Auch die Assistenzfiguren sind von dem Kreuz als Achse ausgehend angelegt, durch die kniende Haltung Maria Magdalenas wird die an der Mitte orientierte Anordnung jedoch aufgebrochen und eine strenge Symmetrie vermieden.

Bezüglich der, in der Kleidung der menschlichen Gestalten verwendeten Farben fällt auf, dass diese sich mit dem Kreuz als Achse umgekehrt spiegeln. So hat Johannes einen roten Mantel und ein grünes Gewand angelegt, die am Bildrand stehende Maria dagegen ein rotes Gewand und einen Umhang im gleichen Waldgrün wie das Kleid des Evangelisten. Die auf der rechten

Seite kniende Maria Magdalena trägt das Pendant zum Umhang der ihr gegenüberstehenden Gottesmutter: Die gelbe Farbe des Innenfutters schmückt bei dem Mantel der bekehrten Sünderin die Außenseite, das Futter dagegen ist wie die Außenseite des Umhangs von Maria blau gefärbt.

Die Farbtöne, die für die Gewänder verwendet werden, bilden neben Weiß, Inkarnatfarbe und Brauntönen des Kruzifixes die Farbpalette der gesamten Kreuzigungsszene. Die Darstellung kommt also mit einem Blautönen aus, der sowohl in der Bekleidung, als auch im Muster des Hintergrundes verwendet wird. Das genannte Waldgrün wiederholt sich ebenfalls im Hintergrunddekor sowie in den Engelsflügeln. Rottöne sind insgesamt zwei vorhanden. Das Tomatenrot, das in dem Umhang des Johannes enthalten ist, findet in Details wie dem Kreuznimbus Christi und den Flügeln, der am Boden knienden Engel weitere Verwendung. Der zweite Rotton ist mit Weiß gemischt und besitzt weniger Leuchtkraft. Er ziert das Kleid der Gottesmutter und wiederholt sich unter anderem im Blut Christi und in den Rauten des Hintergrundes.

Die *Ausgießung des Heiligen Geistes* wird im Entwurf des westlichen Chorfensters (6-8 a-c) veranschaulicht (Abb. w II 4). Das Bildzentrum zeigt Maria, leicht erhöht auf einem Stuhl platziert, dem Betrachter frontal zugewendet. In den äußeren beiden Fensterbahnen sind die zwölf Apostel dargestellt. Sie sitzen in der Höhe gestaffelt, hintereinander aufgereiht und wenden sich der Gottesmutter zu. Bis auf Johannes den Evangelisten, der an seinem jugendlichen, bartlosen Gesicht und seinem Evangelium, das er in den Händen hält, erkennbar ist, wird keiner der Jünger durch ein Attribut näher definiert. Auf den Häuptern der Figuren sind kleine rot-gelbe Flammenzungen zu sehen. Maria hat ihre Arme ausgebreitet und blickt mit leicht zur Seite geneigtem Kopf nach oben. Unter dem weißen Kopftuch sieht man die blonden Haare hervorschauen. Sie ist auch hier mit dem rosaroten Gewand bekleidet, über dem sie den blauen Umhang mit grünem Futter trägt, der von einer goldenen Brosche über ihrer Brust zusammengehalten wird. Der Mantel bedeckt Marias Beine und bildet auf dem Boden einen Bausch aus leicht geknitterten Falten. Ihr Stuhl, dessen Armlehnen aus kleinen Löwenköpfen bestehen, scheint auf einer Art Podest zu stehen, wobei nicht ganz klar wird wo der Stuhl beginnt und das Podest endet, da der darauf liegende gemusterte Teppich bündig in den Überwurf des Sitzes überzugehen scheint.

Während die äußeren Fensterbahnen mit den Jüngern wie die anderen Darstellungen flach und ohne Tiefenwirkung anmuten, öffnet die mittlere Bahn hinter Maria den Blick in einen halbkreisförmigen Raum: Im Hintergrund stehen auf halber Höhe der Darstellung zwei rote Säulen mit goldenem Blattkapitell, die einen großen Wimperg tragen. Dahinter befindet sich eine halbkreisförmige Nische, die in der unteren Hälfte mit einem rot-gelb-grün gemusterten Wandbehang ausgekleidet ist, der in schmalen Röhrenfalten zum Boden fällt. Der obere Teil besteht aus einem blauen Blattornament, das sich in Rot gefasst in den Bahnen a und c im Hintergrund

wiederholt. Die Architektur, die die Szene überfängt, entspricht im Aufbau der des östlichen Chorfensters (siehe Abb. 7, o II und w II).

Zwischen der *Kreuzigung* und der *Ausgießung des Heiligen Geistes* wird im Scheitelfenster des Chores die *Krönung Mariens* gezeigt (Abb. I 4). Sie erstreckt sich in drei Bahnen über die Zeilen 6-8, wobei das fingierte Gesprenge, das auch hier die Architekturbekrönung fortsetzt, bis in die Kopfzeile (9 a-c) hineinragt. Die Darstellung zeigt drei Figuren auf Thronstühlen, die von einer Schar Engel begleitet werden. In der Mitte sitzt Maria und wendet sich mit fürbittender Geste ihrem Sohn zu, der zu ihrer Rechten sitzt. Auf dem Haupt trägt sie eine Krone, die in dem gleichen Goldton gehalten ist wie ihre Haare, die unter dem Kopftuch hervorschauen. Im Unterschied zu Vater und Sohn, die mit Kreuznimbus dargestellt sind, trägt die Gottesmutter eine vereinfachte Form der Heiligenglorie. Unter ihrem blauen Mantel ist sie, wie die beiden anderen Hauptfiguren des Bildes in ein rosarotes Gewand gehüllt. Direkt über Maria ist die Heilig-Geist-Taube in einem Strahlennimbus dargestellt. Jesus hat sich zu seiner Mutter gedreht und die rechte Hand zum Segensgestus erhoben. In der Linken hält er ein Zepter. Im rechten Feld ist der Gottvater mit weißen Haaren und langem weißem Bart dargestellt, wie sein Sohn und die Gottesmutter trägt er eine Krone. Das Zepter in der Hand und die Weltkugel auf dem Schoß haltend, blickt er zu Maria.

Über die drei Thronstühle, von denen sich der Jesu' und Gottvaters gleichen, sind reich verzierte Teppiche drapiert. Auf dem Thron Mariens ist ein, mit Quasten versehenes rotes Kissen gelegt. Die Arm- und Rückenlehnen sind mit kleinen Löwenköpfen mit aufgerissenen Mäulern verziert. Den Hintergrund schmückt ebenfalls ein Teppich, der mit seinen langen blauen Fransen bündig mit dem Boden abschließt. Sein rautenförmiges Muster ist, wie die Überwürfe der Stühle in den Farben Rot, Grün und Gold gehalten.

Über den Bekrönten stehen wie als Zeugen des Geschehens mehrere Engel in Halbfigur auf drei kleinen, mit Säulen eingefassten Emporen. Während in den äußeren Fensterbahnen je drei Engelchen dargestellt sind, befinden sich in der Mitte nur zwei. Diese werden jedoch von zwei Cherubim mit roten Flügeln begleitet, die im Feld über ihnen (8 b) schweben. Die Emporen setzen sich durch die eigenständige Hintergrundgestaltung deutlich vom Hauptgeschehen ab. So sind die beiden äußeren Galerien in Dunkelrot gehalten und werden von je zwei, mit einem kleinen Rosenfenster verzierten, Wimpergen überfangen. Die mittlere Empore wird durch ihren leuchtend blauen Hintergrund und einen großen Kielbogen, der von zwei Vielpassbögen geteilt wird, hervorgehoben. Hinter den Bögen verläuft eine Balustrade, die mit Maßwerk in Form von Nonnenköpfen und Vierpässen in blau und rot geschmückt ist. In den Bahnen a und c erhebt sich darüber jeweils ein gotisierender Turmhelm (siehe Abb. 7, I). Die mittlere Bahn besitzt einen gesprenge-artigen Aufbau, der mit blauen Ornamentkreisen auf dunkelrotem Grund gefüllt ist. Das Muster des Hintergrunds besteht aus einem an Kacheln erinnernden Dekor in Blau, Grün und Rot. Damit wird hier nicht nur die Farbigkeit aufgenommen die, zusammen mit

Gold die Gesamtszene beherrscht, sondern auch genau die drei Farben, die die Umhänge der drei Hauptfiguren bestimmen.

Die *Krönung* ist wie die *Kreuzigung* und die *Pfingstdarstellung* zur Mitte hin konzipiert. Vater und Sohn wenden sich beide in einer Körperdrehung der, im Zentrum thronenden Maria zu. Auch stimmen die äußeren Fensterbahnen in ihrem Aufbau überein: Die Felder acht und neun sind gleich gestaltet und auch die Emporen sind mit jeweils drei Engeln, die sich zwar farblich unterscheiden, aber jeweils spiegelverkehrt dieselben Gesten vollführen, fast identisch ausgeführt. Im mittleren Feld ist ebenfalls eine Betonung der Mittelachse durch die symmetrisch zueinander angeordneten Engelsingestalten und Cherubim spürbar.

Während die Figuren naturalistisch wiedergegeben sind, wirkt der Raum in dem sie sich befinden flach. Auch die Thronstühle erhalten ihre Tiefenwirkung nur durch die auf ihnen platzierten Personen, die durch die Helldunkel Modellierung und den reichen Faltenwurf erkennbar im Raum verankert sind. Zur Entstehung von Räumlichkeit tragen vor allem die äußeren Emporen mit ihrem dunklen Hintergrund bei, da dieser optisch zurücktritt und damit die Tiefenwirkung verstärkt.

Allen Darstellungen gemeinsam ist ihre Rahmung durch eine fingierte Architektur: Jedes Einzelbild wird seitlich von schmalen Säulen eingefasst und von, in der Ausführung unterschiedlichen, gotisierenden Giebeln, Bogenformen oder Ähnlichem überfangen und so von der darüber liegenden Szene abgegrenzt, wobei die oberste Darstellung mit einem Gesprenge abschließt. Aus diesem Aufbau resultiert, dass sowohl die einzelnen Blätter für den Chorbereich, als auch die für die Nebenchöre jeweils für sich abgeschlossene „Architekturen“ bilden. So wirkt jeder Fensterentwurf in der Gesamtansicht wie ein Schnitt durch ein Gebäude, der Einblick in die verschiedenen Stockwerke gibt (siehe Abb. 7). Durch die allseitige Einfassung vermitteln die Darstellungen zudem einen bühnenartigen Eindruck, der in manchen Einzelbildern dadurch verstärkt wird, dass die Gewandsäume über die Bildgrenze hinausragen, wie zum Beispiel bei der *Geburt Christi* (Abb. o V 2). Hier fällt der Umhang Mariens über den „Rand“ herunter.

Das Architekturgerüst ist nicht für jedes Blatt individuell gestaltet, sondern wiederholt sich in Fenstern mit dem gleichen Aufbau und ist symmetrisch angelegt. So ist die Rahmung der beiden Entwürfe mit Vierpass-Maßwerk im Nebenchor gleich ausgeführt und auch die Architekturformen der beiden mit Dreipass abschließenden Blätter entsprechen sich bis auf die des mittleren Einzelbildes. Im Hauptchor stimmen die beiden äußeren Fenster sowohl in der Art des Maßwerks, als auch hinsichtlich der Rahmung miteinander überein. Zum Mittelfenster gibt es im Gegensatz zu allen anderen kein Gegenstück (siehe Abb. 7).

Während das architektonische Gerüst innerhalb der einzelnen Blätter in sich gespiegelt angelegt ist, herrscht in den Fenstern des Hauptchores zudem eine übergeordnete Symmetrie um dessen Mittelachse im Scheitelfenster. Darüber hinaus sind im Hauptchor die Darstellungen in gewissem Maße symmetrisch zur Mittelachse des jeweiligen Fensters komponiert. So entspre-

chen sich die Darstellungen in den äußeren Bahnen mehr oder weniger in der Anzahl der verbildlichten Figuren, ihrer Haltungen oder auch nur ganz abstrakt in ihrer Verteilung und dem Platz den sie im Feld einnehmen. Im Zentrum befindet sich immer die wichtigste Person, beziehungsweise die, für die Erzählung wichtigste Handlung vollzieht sich jeweils in der mittleren Fensterbahn. Meistens handelt es sich dabei um die Christusfigur, wie zum Beispiel in der *Kreuzigung* (Abb. o II 4) oder auch dem *letzten Abendmahl* (Abb. o II 2). Die Szene der *Schlüsselübergabe* (Abb. w II 3) zeigt in der Mitte Christus und den vor ihm knienden Petrus, wie er die Schlüssel und den Hirtenstab entgegen nimmt.

Eine weitere Gemeinsamkeit der Darstellungen ist ihre flache Erscheinung. Die Pfingstdarstellung stellt mit der räumlichen Ausprägung der Nische in der mittleren Bahn (6-8 b) eine Ausnahme dar. Das Mittel der perspektivischen Verzerrung, das im Vorhang hinter Maria zur Erzeugung von Tiefenwirkung verwendet wird, kommt in keinem der anderen Einzelbilder zum Einsatz. Räumlichkeit wird in der Regel nur mit Hilfe von Überschneidungen und Größenverhältnissen gebildet, ansonsten werden alle Perspektive erzeugenden Mittel vermieden. Dabei wirken manche Darstellungen tiefer als andere: Während die meisten Szenen nur aus Vorder- und Hintergrund aufgebaut sind, besitzen die *Krönung Mariens* (Abb. I 4) mit den Engeln in den Emporen und die *Flucht nach Ägypten* (Abb. w V 1) mit den beiden Bäumen auch einen Mittelgrund der den Eindruck von Räumlichkeit verstärkt. In der *Flucht nach Ägypten* sind die Figuren zudem vor einen schmalen grasbewachsenen Untergrund gestellt, der dem Raum etwas Tiefe verleiht. In der *Kreuzigung* (Abb. o II 4) sind die Figuren dagegen direkt auf dem „Boden“ platziert, sie scheinen sogar unmittelbar auf der schmalen Kante der Architektur des unteren Feldes zu stehen. Der Eindruck von Räumlichkeit wird hier nur durch die Überschneidungen der, in den äußeren Bahnen platzierten Figuren geschaffen. Betrachtet man die mittlere Bahn gesondert von den anderen, erscheinen Christus und die Engel, die nur an sehr wenigen, unauffälligen Stellen leichte Überlappungen bilden, wie flach dem Hintergrund vorgeblendet. Der ornamental gestaltete „Teppichhintergrund“ begünstigt diesen Eindruck: Er selbst besitzt keine Tiefenwirkung, wodurch die Darstellungen ohne zusätzliche raumbildende Mittel absolut plan erscheinen. Außerdem wirken selbst im Raum verankerte Elemente wie die Thronstühle in der *Marienkrönung* (Abb. I 4) oder die Krippe des Jesuskindes durch die fehlende Modellierung und die frontale Ansicht eindimensional. Auch die rahmende Architektur ist nur teilweise und sehr zurückhaltend plastisch modelliert – wie etwa die Säulchen an den Bildrändern. Im Gegensatz dazu entwickeln die Figuren ein sichtbares Volumen. Ihre raumeinnehmende Wirkung wird jedoch dadurch vermindert, dass sie meistens frontal oder im Dreiviertelprofil dargestellt sind.

Hinsichtlich der verwendeten Mittel zur Erzeugung von Plastizität unterscheiden sich die Entwürfe von Chor und Nebenchor. In den Seitenchören wird diese hauptsächlich mit Hilfe der Binnenzeichnung mit schwarzer, beziehungsweise dunkelbrauner Farbe hervorgebracht. So wird zum Beispiel der Faltenwurf im Gewand Josefs in der *Flucht nach Ägypten* (Abb. w V 1)

nur durch in der Strichstärke variierende, dunkle Linien ausgebildet. Eine Modellierung durch Farbabstufung erfolgt eher vereinzelt und wird nur mit wenigen Nuancen umgesetzt. In den Entwürfen für die Chorverglasung wird Plastizität dagegen vorrangig durch Helldunkel-Modellierung erzeugt und die Binnenzeichnung wird in ihrer Ausprägung zurückgenommen. Die Entwürfe für die Nebenchöre fallen somit durch eine mehr zeichnerische Herangehensweise auf, die des Hauptchores durch eine mehr malerische Lösung. Während die Körper plastisch modelliert sind, sind die Gesichter, wie zum Beispiel bei der *Flucht nach Ägypten* gar nicht modelliert oder aber nur grobflächig angelegt. Die Figuren sind häufig gelängt, davon abgesehen aber anatomisch korrekt wiedergegeben. Bis auf die Tiergestalten, die im Vergleich zu den Menschen zu klein dargestellt sind – besonders deutlich wird das bei der *Geburt Christi* (Abb. o V 2) – sind auch die Größenverhältnisse der Figuren in den einzelnen Bildern untereinander stimmig.

Insgesamt werden in den Glasmalereientwürfen für die Marienkirche hauptsächlich warme Farben verwendet. Die Blätter des Chors sind bunter und kräftiger in ihrem Kolorit und besitzen eine größere Leuchtkraft. Die der Nebenchöre weisen dagegen eine vergleichsweise gedecktere Farbigkeit auf und zeichnen sich durch eine hellere Farbpalette und mehr weiße Partien aus. Das Spektrum der Farben ist reduziert, wodurch sich die verschiedenen Töne in den Darstellungen wiederholen. Die einzelnen Formen sind unabhängig davon schwarz konturiert. In dem Entwurf des westlichen Chorfensters (Abb. 7, w II) fehlt diese betonte Konturierung. Da die Linien aber bereits in einem Grauton angelegt sind und nur ein einziges Blatt dieser Art vorhanden ist, lässt auf einen unfertigen Status des Entwurfes schließen.

III. Werkanalyse

III.1. Die Technik der Glasmalerei

Im 19. Jahrhundert werden Glasmalereien auf zwei Arten gefertigt, dabei wird jedoch nicht unbedingt strikt getrennt – häufig wird auch miteinander kombiniert. Die schon im Mittelalter verwendete musivische Technik arbeitet mit farbigem Glas, das aus verschiedenen farbigen kleinen Teilen zusammengesetzt ein Bild ergibt. Gemalt wird ausschließlich mit Schwarzlot, das mit seiner bräunlich bis schwarzen Farbigkeit für die Zeichnung von Umrissen, Binnenzeichnung und zur Schattierung verwendet wird. Eine andere Möglichkeit besteht darin mit den, erst im 16. Jahrhundert genutzten,⁷⁶ sogenannten Schmelzfarben (Emailfarben) auf ungefärbte Glasscheiben zu malen. Wie auf opaken Malträgern – beispielsweise einer Leinwand – wird das Bild aus verschiedenen Schichten aufgebaut.⁷⁷ Die so ausgeführten Malereien wirken dementsprechend wie Ölgemälde auf Glas. Die Farben erscheinen durch die verringerte Lichtdurchlässigkeit aufgrund der Malschicht gegenüber den in musivischer Technik ausgeführten Glasmalereien stumpf und weniger leuchtend.⁷⁸

Laut Fontaine handelt es sich bei den nach Kleins Entwürfen ausgeführten Glasmalereien um musivische Fenster, die wie im Mittelalter aus vielen kleinen Glasstücken bestehen und mittels Bleiruten miteinander verbunden werden.⁷⁹ Dabei werden zumindest manche Arbeiten Kleins auch mit Hilfe von Schmelzfarben (Emailfarben) ausgeführt.⁸⁰ Mit welchen Mitteln seine Entwürfe im Detail realisiert wurden, hing sicherlich auch vom Auftraggeber und der zur Umsetzung herangezogenen Werkstatt ab. So wurden die Fenster des Kölner Doms auf Wunsch des Auftraggebers mit einer bezüglich der Gläser begrenzten Farbpalette und ausschließlich unter der Verwendung von Schwarzlot gefertigt.⁸¹

Hinsichtlich der technischen Ausführung einer Glasmalerei hat sich seit dem hohen Mittelalter wenig verändert:⁸² Zuerst wird das Bleinetz des Entwurfs, das später die einzelnen Glasteile umgeben soll, auf dem originalgroßen Karton zeichnerisch festgelegt. Anschließend werden die nach ihrer Farbe ausgewählten Glasstücke auf den Karton gelegt und die durchscheinenden

⁷⁶ Vgl.: Oidtmann, Stefan: Die Schutzverglasung. Eine wirksame Schutzmaßnahme gegen die Korrosion an wertvollen Glasmalereien. Aachen 1994. S. 18.

⁷⁷ Vgl.: Nagel, Anne; von Roda, Hortensia: Die Glasmalereiausstattung des 19. Jahrhunderts. Basel 2000. S. 5.

⁷⁸ Vgl.: Oidtmann 1994, S. 19.

⁷⁹ Vgl.: Fontaine 2014, S. 32.

⁸⁰ Vgl.: Ebd.

⁸¹ Vgl.: Brinkmann 2010, S. 4.

⁸² In den folgenden Abschnitten, die sich mit der technischen Ausführung von Glasmalerei beschäftigen, beziehe ich mich auf: Frodl-Kraft, Eva: Die Glasmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien, München 1970. S. 29-56.

Umrisse mit Kreide auf das Glas übertragen, um sie zuschneiden zu können. Früher riss man die Glasstücke zunächst mit einem glühenden Eisen an und sprengte sie dann mit der Zange ab. Heute benutzt man für diese Arbeit einen Diamanten.

Als nächstes werden die einzelnen Gläser mit Schwarzlot bemalt. Bei der Verwendung farbiger Gläser unterscheidet sich die Malerei auf Glas bezüglich der Technik gegenüber der Malerei auf opaken Trägern: Die farbigen, unbemalten Gläser sind am licht- und farbtintensivsten, denn „wo der Tafelmaler Farbe aufträgt oder Lichter setzt, kann der Glasmaler nur Farbe und Licht verhüllen.“⁸³ Farbabstufungen zur Modellierung und Schattierung werden durch verlaufende Lasuren von Schwarzlot erzeugt. Lichter werden durch Auswischen oder Auskratzen von Farbe gesetzt. Während in der Regel auf der Innenseite des Glases gemalt wird, stellt die Bemalung auf der Außenseite ein Mittel dar, um einzelne Partien wie zum Beispiel Gesichter, Schattentiefen oder bestimmte Stofflichkeiten weicher erscheinen zu lassen, da die Bemalung durch die Glasschicht verschwommen erscheint. Wenn das Bemalen abgeschlossen ist, wird die Farbe bei mindestens 600° C aufgeschmolzen.

Im nächsten Schritt erfolgt die Verbleiung der einzelnen Teile. Dazu werden die gebrannten Glasstücke in ihrer Anordnung im Gesamtbild entsprechend auf einen Holztisch gelegt. Die Bleiruten sind flexibel und lassen sich um die Gläser legen. An ihren Schnittpunkten werden die einzelnen Ruten mit Zinn verlötet. Das Bleinetz bildet eine elastische Struktur, die dem Winddruck nachgibt und so das Brechen oder Springen der Scheiben verhindert. Gleichzeitig sind die schwarzen Bleiliniien künstlerisches Mittel und bestimmen, in der „Strichstärke“ variierend, die Zeichnung und die Gesamtwirkung des Bildes. In Felder unterteilt, wird das flexible Blei-Glas-Gebilde durch Eisenstangen, sogenannte Windeisen, versteift, die seitlich in der Mauer verankert sind.

Neben Schwarzlot bieten Silbergelb, Überfanggläser und Schmelzfarben weitere Möglichkeiten bei der farblichen Gestaltung. Bei Silbergelb, das seit der Zeit um 1300 verwendet wird, handelt es sich nicht um eine Malfarbe, die wie Schwarzlot oder die Emailfarben auf den Glasgrund aufgetragen wird. Es verbindet sich beim Brennen unmittelbar mit dem Glas und erlaubt so eine Färbung, ohne dass dem Glas nennenswerte Substanz hinzugefügt wird, wodurch dessen Transparenz bewahrt wird. Auf einem einzigen Glasstück wird so die gleichzeitige Darstellung mehrerer Farben möglich. Durch die Kombination von farbigem Glas mit Silbergelb lassen sich weitere Farbtöne erzielen. So ergibt blaues Glas zusammen mit Silbergelb Grün. Grüne Details auf blauem Grund sind damit realisierbar ohne dass zwei Einzelteile mittels Bleisteg miteinander verbunden werden müssen. Mit Hilfe von Überfanggläsern und dem Ausschleifen dersel-

⁸³ Frodl-Kraft 1970, S. 39.

ben, so dass das Glas darunter sichtbar wird, können innerhalb eines Glasstücks bis zu vier Farben kombiniert werden.

In der Glasmalerei sind grundsätzlich nicht alle Farben möglich. So erscheint Schwarz in der Vollfarbe als Loch, da es kein Licht durchlässt. Auch Grautöne werden in der mittelalterlichen Glasmalerei nur zur Bemalung genutzt. Der Grund dürfte in der Wahrnehmung des Wesens der leuchtenden Scheiben liegen: „Dem mittelalterlichen Glasmaler erschienen diese stumpfen Töne mit dem Edelsteincharakter seines Materials der als „Idee“ über der ganzen Gattung stand, unvereinbar.“⁸⁴ Bezüglich der Wahl und Intensität der Farben müssen die Lichtverhältnisse im Kirchenraum berücksichtigt werden, die abhängig von Größe und Verteilung der Fensterflächen variieren. Ebenso muss die Verteilung des Lichts – oder auch der Lichtdurchlässigkeit – innerhalb der Bildkomposition stimmig sein, um ein Überstrahlen von Farben zu verhindern. Vor der Auswahl der Gläser spricht der entwerfende Künstler deswegen mit dem Zeichner über seine Vorstellungen bezüglich der Farbwirkung der Arbeit und über den Gesamteindruck, den das ausgeführte Fenster vermitteln soll.⁸⁵

⁸⁴ Frodl-Kraft 1970, S. 82.

⁸⁵ Vgl.: Oidtmann, Ludovikus: Die Technik der Glasmalerei in Vergangenheit und Gegenwart, in: Werkstätten Dr H. Oidtmann, Linnich, hg. v. Landesbildstelle Rheinland, (= 100 Jahre Rheinische Glasmalerei, Bd. 10, Teil 1). Neuss 1959. S. 24.

III.2. Der „archaische Stil“ Johann Kleins und seine Ursprünge in der gotischen Buch- und Glasmalerei

Johann Klein orientiert sich mit seinen Fensterentwürfen für die Marienkirche in Stuttgart an mehreren Vorbildern. Dabei handelt es sich jedoch nicht um konkrete Werke, die er kopiert oder in seinen Bildern verarbeitet, vielmehr kombiniert er bestimmte Grundprinzipien sowohl verschiedener Epochen, als auch unterschiedlicher Gattungen. Die Figuren sind in ihrer Auffassung durch die Renaissance geprägt, die Komposition, einzelne Motive und Elemente sind dagegen der gotischen Kunst entlehnt. Im Zuge seiner Studienreisen und seiner dokumentarischen Tätigkeit für die *K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* lernt Klein viele mittelalterliche Kunstwerke kennen,⁸⁶ die er in seine eigenen Arbeiten einfließen lassen kann.

Grundgerüst der Darstellungen Kleins bildet die fingierte Architektur, die jedes Einzelbild allseitig begrenzt. Es handelt sich dabei um ein Zitat aus der gotischen Buch- beziehungsweise Glasmalerei, wo die Rahmenarchitektur wie auch in den Fenstern der Marienkirche dazu dient, die Fläche zu gliedern und die einzelnen Szenen voneinander abzugrenzen. Während die Architekturelemente in der mittelalterlichen Buch- und Glasmalerei anfangs den Bildern flach vorgeblendet erscheinen, werden sie ab der Mitte des 14. Jahrhunderts zunehmend räumlicher aufgefasst und nehmen zum Beispiel in Form von perspektivischen Baldachinen Bezug auf die Figuren im Bildraum. In den Stuttgarter Blättern erscheint die Architektur jedoch durch die fehlende Modellierung und perspektivische Projektion flach. Klein hat sich hier demnach auf Vorbilder des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts berufen. Als Anschauungsbeispiele für die Darstellung der Architektur könnten ihm unter anderem die Glasmalereien des Freiburger Münsters oder auch des Kölner Domes gedient haben (siehe Abb. 8, Abb. 9). Die Scheiben mit der *Anbetung der Heiligen drei Könige* (Abb. 10) weisen zudem große Ähnlichkeiten im architektonischen Aufbau auf: Die Sockelzone wird wie in den Stuttgarter Fenstern der Seitenchöre von einer Kleinarchitektur eingenommen. Das Architekturgerüst der Hauptszene findet sich in der *Kreuzigungsdarstellung* (Abb. o II 4) der Marienkirche wieder; Ein großer Wimperg, welcher einen prächtigen Fünfpass beinhaltet, wird von mehreren kleinen Wimpergen flankiert. Neben dem Aufbau der Architektur findet man auch in der Detailausführung Vorbilder. So greift der Wiener Künstler das Motiv der Mauer, das in der gotischen Glasmalerei häufiger verwendet wird (siehe zum Beispiel Abb. 11), im untersten Bildfeld der Fenster w II (Abb. w II 1) und o II (Abb. o II 1) auf.

⁸⁶ Vgl.: Fontaine 2014, S. 13.

Auch in der Buchmalerei ist die vorgeblendete Architekturrahmung häufig verwendet worden – Abb. 12 und Abb. 13 sind typische Beispiele dafür (siehe außerdem Abb.14). Teilweise lassen sich sogar in den Details Übereinstimmungen feststellen: Die „Maßwerk-Füllungen“ der Wimperge der oberen Figurennischen (siehe Abb. 21) der Fenster w II und o II besitzen dieselben Formen wie die der Abb. 13, die Wimperg-Krabben in der Darstellung der *Bergpredigt* (Abb. 22) ähneln denen der Abb. 14 und Abb. 23 und 24 zeigen blattförmige Krabben auf den Wimpergen wie in der *Kreuzigung* (Abb. 25) der Marienkirche. Die Wiedergabe des historischen Formenschatzes zeigt, dass Johann Klein diesen offensichtlich eingehend studiert hat. Er wollte nicht mit erfundenen Details eine gotisierende Anmutung der Arbeiten erzeugen, sondern die stilgetreue Formensprache verwenden.

Die teppichartigen Hintergründe sind Darstellungselemente, die von derselben Zeit wie die vorgeblendete Architekturrahmung inspiriert sind. Sie wurden gleichermaßen in Buch- und Glasmalerei verwendet (siehe unter anderem Abb.8-11, Abb. 12). Häufig stehen hier Komplementärfarben, wie Blau und Rot nebeneinander, die das edelsteinartige Leuchten der „Glasteppiche“ hervorrufen. Manche der Dekors, die der Wiener Künstler in seine Kompositionen aufnimmt, stellen dabei mehr oder weniger direkte Übernahmen gotischer Hintergrundmuster dar. So lassen sich die blauen Kacheln in der *Flucht nach Ägypten* (Abb. 27) auch in der Konstanzer *Kreuzigung* (Abb. 26) und in Königsfelden (Abb. 24) wiederfinden. Das Straßburger Ornamentfenster (Abb. 28) besitzt durch die zusätzliche Rahmung des Kreuzblütenkaros eine noch größere Ähnlichkeit zur *Flucht nach Ägypten*. Neben der mittleren Fensterbahn der Freiburger Scheiben (Abb. 8, Detail) weisen die Abb. 29 und 30. außerdem eine gewisse Nähe zu dem Teppichmuster der Stuttgarter *Kreuzigung* (siehe Abb. 25) auf. Das Blatt- und Rankenwerk der Abb. 31 erinnert mit seinen Verschlingungen unter anderem an den Hintergrund des *Verkündigungsbildes* (Abb. o V 1) oder die *Geburt Christi* (Abb. o V 2).

Bei der *Ausgießung des Heiligen Geistes* (Abb. w II 4) handelt es sich um das einzige Bild der Stuttgarter Entwürfe, bei dem mit Hilfe der Perspektive Räumlichkeit erzeugt wird.⁸⁷ Die anderen Darstellungen sind in der Regel aus voreinander geschichteten Ebenen aufgebaut und arbeiten ausschließlich mit Überschneidungen und gegeben falls mit Größenunterschieden. Diese Art des Bildaufbaus, bei dem die Figuren direkt am Bildrand stehen, verweist wie die Rahmenarchitektur und die Teppichhintergründe, die Klein aufgreift, auf das 13. bis Mitte des 14. Jahrhundert. So stehen die Figuren wie in den Fenstern in Freiburg (Abb. 8) oder Köln (Abb. 9) dem Teppichmuster des Hintergrunds vorgeblendet, im beziehungsweise auf dem Architek-

⁸⁷ Die Darstellung der *Abendmahlsszene* erreicht durch den Wandbehang und die Aufsicht auf den Tisch einen höheren Grad an Raumwirkung als die anderen Darstellungen, die Tiefe des Raumes wird jedoch auch hier nur durch die Hintereinander-Staffelung der Figuren bzw. Objekte erreicht.

turrahmen, ohne dass der Grund auf dem sie stehen in die Tiefe verläuft. (siehe auch u. a. Abb. 11-12, 24, 26).

In Bildern der Spätgotik werden neben ornamentalen Mustern häufig textile Wandbehänge zur Hintergrundgestaltung verwendet, wie zum Beispiel in den Arbeiten von Konrad Witz (siehe Abb. 32), in dem Turin-Mailänder Stundenbuch (Abb. 33) oder auch in einem Fensterentwurf aus der Werkstatt Holbein d. Ä. (siehe Abb. 34). Klein greift diese in seinen Entwürfen auf. Während die Behänge in den Vergleichsbeispielen jedoch räumlich aufgefasst sind, sind sie hier teilweise zu rein dekorativen Elementen umgebildet. So erscheint der, aus zwei Mustern bestehende, Hintergrund in der *Darbringung des Jesusknaben im Tempel* (Abb. o V 3) durchgehend flach und bei dem unteren Dekor bleibt unklar, ob es Bestandteil der Wand selbst ist oder sich wie eine Art Paravent davor befindet. In der *Verkündigung* (Abb. o V 1) der Marienkirche wird das untere, rote Hintergrundmuster zwar ebenso flächig dargestellt wie das darüber befindliche, grüne Rankendekor, es wird jedoch eine räumliche Schichtung der beiden spürbar. Die oben dargestellte dunkelgrüne Tapete weicht optisch zurück, während das rote Rautenmuster nach vorne tritt. In der *Marienkronung* (Abb. I 4) wird das zweigeteilte Dekor durch die Engelsgestalten, die zwischen dem grün-rot gemusterten Paravent und dem roten beziehungsweise blauen Hintergrund stehen, als aus zwei sich hintereinander befindenden Ebenen bestehend, augenscheinlich. Im *Pfingstbild* (Abb. w II 4) und auch im *Abendmahl* (Abb. o II 2) in o II, wird der Wandbehang durch die Darstellung des Faltenwurfs wie in den gotischen Vergleichsbeispielen in seiner textilen Materialität veranschaulicht und ist dadurch in seiner räumlichen Ausprägung leichter zu deuten.

Weiteres Merkmal der Klein'schen Entwurfsblätter – insbesondere der Nebenchöre – ist, dass die Darstellungen in der Regel kaum ausgeschmückt sind und nur die zum Verständnis notwendigen Details veranschaulicht sind. Das lässt sich auch unter anderen in den Freiburger Fenstern (Abb. 8) beobachten: der *Verkündigung* ist als einziges „Beiwerk“ ein Spruchband eingefügt, die *Flucht nach Ägypten* zeigt Josef, den Esel mit Maria und Kind führend, – hier wird nicht einmal das Götzenbild veranschaulicht – und die *Kreuzigung* ist wie auch in Konstanz (Abb. 26) auf drei Figuren reduziert und weist keine, die Szene erweiternden, ikonographischen Elemente auf. Die Örtlichkeit an der sich das Geschehen vollzieht wird in den Darstellungen in der Regel nicht näher bestimmt. So zeigt beispielsweise das *Geburtsbild* (Abb. o V 2) der Marienkirche das Christuskind zwar auf einem Strohbett und von Esel und Ochse flankiert, die konkrete Veranschaulichung der Umgebung bleibt jedoch wie in der Elisabethkirche (Abb. 35) oder in St. Kunibert in Köln (Abb. 36) aus. Im Gegensatz dazu sind etwas später entstandene Fenster wie die *Anbetung der Heiligen drei Könige* aus Gratwein in Österreich (Abb. 37) ausführlicher gestaltet. Hier wird das aufgestelzte Dach des Stalls veranschaulicht. In der Ulmer *Geburt Christi* (Abb. 38), die zehn bis fünfzehn Jahre später wie die Gratweiner Scheibe ausgeführt wurde, wird der Stall in der Außenansicht vor einer Stadtsilhouette veranschaulicht. Auch

in der Abb. 39 – ein weiteres Ulmer Beispiel – wird der Ort, an dem das Ereignis – die *Verkündigung* – stattfindet, dargestellt.

Wenn Klein, wie in der *Flucht nach Ägypten*, die Umgebung darstellt, dann nur versatzstückhaft. Anregungen zu dieser Art der Gestaltung könnten ihm Malereien wie *Somme le Roi* (Abb. 12) oder *Jesu Einzug nach Jerusalem* in Konstanz (Abb. 40) gegeben haben. Bei beiden wird nur durch die stilisierten Bäumchen deutlich, dass die Szene im Freien stattfindet. Bei der Buchmalerei *Le Remède de Fortune* (Abb. 41), die etwas später, um 1350-1355 entstand, wird die Wiedergabe von Natur zwar mit der Veranschaulichung einer blumenbewachsenen Wiese etwas ausführlicher geschildert, dennoch handelt es sich auch hier um schematische Formeln zur Verbildlichung von „Landschaft“ beziehungsweise Natur. Hier erinnern vor allem die Bäume mit den dünnen Stämmen, bei denen nur die Baumkronen belaubt sind in ihrer Art der Darstellung an die der *Flucht nach Ägypten*. Auch bei der Ausgestaltung beziehungsweise Nicht-Ausgestaltung seiner Szenen hat sich der Wiener Künstler offensichtlich an Konventionen und Darstellungsweisen der Gotik bis etwa zur Mitte des 14. Jahrhunderts orientiert.

Bezüglich der Komposition lassen sich ebenfalls Vorbilder finden, an denen sich Klein orientiert haben könnte. So zeigt die *Pfingstdarstellung* (Abb. 42) aus der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden im Aufbau deutliche Ähnlichkeit mit der in der Stuttgarter Kirche (Abb. w II 4). Maria thront in beiden Bildern, abgesondert von den anderen Figuren, in der mittleren Bahn, während in den äußeren Bahnen alle zwölf Jünger hintereinander gestaffelt veranschaulicht sind. Die Wimpfener *Pfingstdarstellung* (Abb. 43) ist im Unterschied dazu nicht symmetrisch komponiert. Sie veranschaulicht das gleiche Bildpersonal, zeigt dabei aber nur fünf Jünger. Die Gottesmutter ist wie bei der Stuttgarter und der Königsfeldener Darstellung in der Bildmitte zu sehen, allerdings ist sie hier nicht frontal dem Betrachter zugewendet, sondern dreht sich nach links. Weiterhin wird sie nicht herausgehoben, sondern sitzt unmittelbar zwischen den Jüngern. Auch die Königsfeldener *Himmelfahrt* (Abb. 44) weist in Komposition und Motivik bestimmte Parallelen mit der der Marienkirche auf (Abb. I 3). Die mittlere Bahn zeigt Jesus ebenfalls in Ganzkörperfigur von einer Lichtmandorla umgeben. Die Jünger stehen und knien wie in Stuttgart in den äußeren Fensterbahnen. In der *Himmelfahrt* (Abb. 45) der Esslinger Franziskanerkirche sieht man im Gegensatz dazu, eingerahmt von einem Dreipassbogen, nur noch die Füße des auffahrenden Christus.

Ein weiteres Vorbild für die Entwürfe Kleins könnte die *Kreuzigung* im Eichstätter Dom (Abb. 46) gewesen sein. Hier besitzt die Christusfigur eine große Ähnlichkeit mit der der Stuttgarter *Kreuzigung* (Abb. o II 4). Mit den dünnen, gelängten Gliedern – vor allem die Beine – und dem ausgemergelten Oberkörper, bei dem die Rippen und die Bauchmuskulatur zum Vorschein kommen, weisen die Figuren vergleichbare Physiognomien auf. In beiden Bildern ist Jesus mit leicht gestutztem Bart dargestellt, auch sind beide Köpfe länglich geformt und laufen zum Kinn

hin spitz zu. Das Haupt ist zur Seite geneigt und die Haare der Christusfiguren haben in etwa die gleiche Länge und fallen leicht gelockt über die Schultern.

Das Motiv der Treppe im untersten Bildfeld der Fenster w II und o II im Hauptchor könnte von Darstellungen wie dem Jakobusfenster (Abb. 47) inspiriert worden sein. Die Abbildung zeigt in den untersten Zeilen eine Treppe, die wie die in den Entwürfen der Marienkirche mit mehreren Bögen geschmückt ist. Dabei zeigen sich sogar in den Details gewisse Ähnlichkeiten: Die Treppenstufen im Fenster w II (Abb. w II 1) sind wie im Jakobusfenster mit Vierpässen verziert und das Grab Jesu, das auf dem Treppenabsatz steht, erinnert mit den gotisierenden Fensterdetails an die Architekturformen, die sich an gleicher Stelle in der Abb. 47 befinden. Auch das Treppenmotiv im Fenster o II (Abb. o II 1) zeigt mit der, mit Spitzbögen geschmückten Balustrade ein Detail, das an gleicher Stelle auch im Jakobusfenster erscheint.

Während sich die Entwürfe des Wiener Künstlers in ihrem Grundprinzip, bestimmter Motive und Darstellungsweise an der gotischen Glas- und Buchmalerei orientieren, sind die Figuren von einem neuzeitlichen Verständnis von Körper geprägt. Obwohl die Gestalten vor allem in den Darstellungen der Nebenchöre deutlich gelängt sind und damit ein Figurenprinzip der Gotik übernehmen, treten an ihnen dennoch die anatomischen Kenntnisse des Künstlers aus dem 19. Jahrhundert zutage. So sind die Körper unter den Gewändern gut vorstellbar und Verkürzungen wie zum Beispiel bei den sitzenden Figuren in der *Marienkrönung* oder der auf dem Esel reitenden Maria in der *Flucht nach Ägypten* sind korrekt wiedergegeben. Dabei sind die Figuren des Chores insgesamt körperhafter und voluminöser dargestellt und verweisen stärker als die der Seitenchöre, die mit ihren zum Großteil eng am Körper herabhängenden Gewändern (siehe dazu zum Beispiel die Engel in der *Geburt Christi*, Abb. o V 2) Darstellungsweisen des 13. beziehungsweise 14. Jahrhunderts übernehmen, bereits auf das 15. Jahrhundert und später.

Bezüglich bestimmter Details zeugen aber auch sowohl die Figuren der Nebenchöre als auch die des Hauptchors von einer Beschäftigung Johann Kleins mit der gotischen Kunst. So ist zum Beispiel die Darstellung der Füße der Maria in der *Kreuzigung* (Abb. o II 4), die unter dem langen Gewand hervorschauen und leicht nach außen gedreht sind, sowohl für die Malerei, als auch für die Skulptur der Gotik bezeichnend. Die angedeutete S-Form des Körpers der Gottesmutter ist durch die Neigung des Kopfes nach links zwar nicht ganz konsequent umgesetzt, dennoch erinnert sie an die charakteristisch bewegten gotischen Figuren. Ein weiteres Motiv, das Klein in den Entwürfen für die Marienkirche häufig verwendet, bildet das einhändige Zusammenraffen des Gewandes zu einem Stoffbausch. Man sieht es zum Beispiel bei der Gestalt Josefs in der *Geburt Christi* (Abb. o V 2) und in der *Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel* (Abb. w V 2) bei den Figuren des Gottessohns und seinen Eltern sowie in der *Kreuzigung* (Abb. o II 4) bei Maria Magdalena und der Frau am linken Bildrand. In der gotischen Malerei begegnet man diesem Motiv unter anderem in der Figur des Johannes in einem aus Heilig Kreuz stammenden Missale (Abb. 48), in der Glasmalerei einer klugen und einer törichten

Jungfrau in Esslingen (siehe Abb. 49 und 50) und in der Scheibe einer Heiligen Agnes aus Heiligkreuztal (Abb. 51).

Die Gesichter und Köpfe in den Entwürfen des Wiener Künstlers sind zum Teil formelhaft und wiederholen sich in der Darstellung verschiedener Personen, wie man es auch aus der mittelalterlichen Kunst kennt. Zum Beispiel trägt die Maria der *Verkündigung* (Abb. 52) dieselben Züge wie die Maria Magdalena der *Kreuzigung* (Abb. 53) und auch der Haaransatz und die Lockenbildung sind sehr ähnlich gestaltet. In der *Krönung Mariens* (Abb. I 4) gleichen sich Vater und Sohn vor allem bezüglich Nase und Mund, aber auch die Augenpartie weist eine gewisse Ähnlichkeit auf. Ob Klein seine Figuren durch die Typisierung tatsächlich mittelalterlich wirken lassen wollte oder ob es sich dabei nur um eine ökonomische Maßnahme – vielleicht sogar unter Verwendung von Schablonen oder Musterbüchern – handelt, lässt sich nicht sicher feststellen. Die lateinischen Bildunterschriften, die bei Darstellungen wie beispielsweise der *Flucht nach Ägypten* (Abb. w V 1) das Geschehen erläutern, sind dagegen sicherlich ein bewusst eingesetztes Mittel zur Historisierung der Glasmalereien. Zum einen, weil sie in Latein abgefasst sind, zum anderen aufgrund ihres Erscheinungsbildes, das mittelalterliche Schrifttypen nachahmt. Für die Inschriften wurden in der mittelalterlichen Glasmalerei die jeweiligen Textstellen aus der Vulgata verwendet oder es wurde „ein zu der Darstellung gut passender lakonischer Spruch neu formuliert“⁸⁸. Klein verwendet ebenfalls unter anderem Zitate aus der Vulgata. Auch, dass der Wiener Künstler nur eine begrenzte Anzahl an Farben verwendet, obwohl Schmelzfarben ein weitaus größeres Farbspektrum bieten, verdeutlicht die Orientierung der Entwürfe an der gotischen Glasmalerei. Die kräftige Farbigkeit der Blätter für die Stuttgarter Kirche soll möglicherweise den, Glasmalereien zugeschriebenen Charakter des „edelsteinartigen Leuchtens“ simulieren.

Johann Klein wird in seiner Studienzeit an der Wiener Akademie stark von seinem Lehrer Josef Führich beeinflusst. Im Vergleich mit Glasmalereien nazarenischer Prägung wird jedoch schnell deutlich wie stark er sich mit seiner Arbeit für die Marienkirche an der Gotik orientiert und wie sehr sich die Entwürfe von den Ansätzen der Nazarener zur Glasmalerei unterscheiden. Führich hat sich selbst nie mit Glasmalerei beschäftigt, deswegen werden anstatt dessen zwei Fensterentwürfe⁸⁹ der Mariahilfkirche in München in der Au (1836-1846) von dem nazarenischen Künstler Josef Anton Fischer vergleichend herangezogen (siehe Abb. 54 und 55). Bei beiden Vergleichsbeispielen handelt es sich um monumentale Einzelbilder, die mehrere Zeilen

⁸⁸ Wentzel, Hans: Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350, hg. v. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Bd. 1). Berlin 1958. S. 66.

⁸⁹ Die Fenster sind heute nicht mehr erhalten, Die gesamte Folge der Glasmalereien ist jedoch in kolorierten Lithographien von Franz Eggert überliefert, die zwischen 1842 und 1885 in verschiedenen Ausgaben veröffentlicht wurden. Vgl.: Vaassen, Elgin: Die kgl. Glasmalereianstalt in München 1827-1874. Geschichte – Werke – Künstler. Berlin 2013. S. 98.

und die ganze Bahnbreite des Fensters einnehmen. Sie werden wie die Bilder Kleins von einer architektonischen Rahmung umgeben. In der Auer Kirche ist diese jedoch sehr viel diffiziler gestaltet und außerdem plastisch modelliert.

Die *Verkündigung* (Abb. 54) zeigt einen illusionistischen Innenraum, der mit vielen Details unterschiedlicher Stofflichkeiten ausgestattet ist. Die *Flucht nach Ägypten* (Abb. 55) wird in einer naturalistischen, in der Ferne verblauenden Landschaft veranschaulicht. Die Figuren sind in den Darstellungen nicht wie in Stuttgart an der Bildkante nebeneinander aufgereiht, sondern sind im Raum platziert. Während Klein Licht und Schatten negiert, sind in der Mariahilfkirche Lichtquelle und Lichtführung deutlich nachvollziehbar. Die Entwürfe lassen außerdem eine größere Farbpalette erkennen und weisen innerhalb der Farbe feinere Abstufungen auf. Auch sind die Figuren in ihrer Oberflächenbehandlung stärker ausgearbeitet: Die Gesichter sind deutlich durch Licht und Schatten modelliert, Lippen und Wangen sind, im Unterschied zu den Blättern der Marienkirche, wo Mimik und Gesichtszüge allein mit dunklen Strichen angedeutet sind, rot koloriert. Die in den Stuttgarter Entwürfen jede Form umschließende Kontur, welche eine Ausführung in musivischer Technik mit sich bringt, wird in den Glasmalereien der Auer Kirche ausschließlich verwendet, um Formen oder Farben an bestimmten Stellen deutlich voneinander abzugrenzen. In der Arbeit des Wiener Künstlers ist sie im Gegensatz dazu ästhetisches Ausdrucksmittel.

Während die Glasmalereientwürfe für die Mariahilfkirche wie Tafelmalereien wirken und auch auf die gleiche Weise umgesetzt wurden,⁹⁰ lehnen sich die Entwürfe Kleins in Ausführung und Wirkung an der mittelalterlichen Glasmalerei an. Von seinen Zeitgenossen wurde aufgrund dessen oft von einem „archaischen Stil“ Johann Kleins gesprochen.⁹¹

⁹⁰ Vgl.: Nagel; von Roda 2000, S. 5.

⁹¹ Vgl.: Fontaine 2014, S. 28.

III.3. Zum Programm der Glasmalereien und dessen Bedeutung

Wer das Programm für die Glasmalereien der Marienkirche konzipiert hat, ist heute nicht mehr nachvollziehbar.⁹² In der Regel wurde es jedoch vom Priester beziehungsweise einem für die Kirche zuständigen Gremium von Geistlichen entworfen. Um das übergreifende Programm der Darstellungen bewerten und deuten zu können, werden zunächst die ursprünglichen Positionen der Glasmalereientwürfe Johann Kleins – soweit diese rekonstruierbar sind – bestimmt. Dabei hat sich als hilfreich erwiesen, dass das Kirchengebäude heute noch besteht und die Fensterformen und das jeweilige Maßwerk im Bereich der Chöre und der Kapelle erhalten sind.⁹³

Der Hauptchor besitzt insgesamt fünf Fenster mit jeweils neun Zeilen (siehe Abb. 1). Die mittleren drei sind dreibahnig gestaltet, die beiden äußeren zweibahnig. Bei den Fenstern I, o II und w II handelt es sich um, von Johann Klein entworfene Glasmalereien, wie eine zeitgenössische Fotografie, die den Zustand vor der Zerstörung des zweiten Weltkriegs zeigt, belegt (Abb. 6). Die beiden äußeren Fenster des Hauptchores (o III und w III) sind auf der Fotografie nicht festgehalten, denn sie sind erst bei näherem Herantreten einsehbar. Wie sie gestaltet waren ist nicht bekannt, es ist jedoch gut möglich, dass sie rein ornamental gehalten waren, da die Erzählung der Klein'schen Entwürfe ein vollständiges, in sich geschlossenes Programm bildet. Eine figürliche Hinzufügung durch einen anderen Künstler würde eine Unterbrechung der Konzeption darstellen und ist somit eher unwahrscheinlich. Gegen eine figürliche Gestaltung spricht zudem, dass die Fenster vom Langhaus nur aus bestimmten Winkeln einsehbar sind (siehe Abb. 1). Auch die heutige, moderne Verglasung zeigt in den dreibahnigen Fenstern figürliche Darstellungen, während die äußeren zweibahnigen in musivischer Technik ausgeführt sind. Die Position der Entwürfe für die Nebenchöre ist nicht überliefert, lediglich ein Blatt lässt sich mit Hilfe einer historischen Fotografie eindeutig den Glasmalereien an der Stelle o V zuordnen (siehe Abb. 56).⁹⁴ So stimmt zum Beispiel der Verkündigungengel im Feld 2 b mit demjenigen des Entwurfes in Abb. o V 1 überein. Insgesamt besitzen die beiden Seitenchöre sechs zweibahnige Fenster, von Johann Klein sind jedoch nur vier entsprechende Entwürfe überliefert. Wieso, beziehungsweise ob der Wiener Künstler nur für vier von sechs Fenstern beauftragt wurde ist ungeklärt. Wie die übrigen beiden, nicht von ihm gestalteten Verglasungen aussahen und an welcher Position sie sich befanden, kann zumindest zu einem gewissen Grad rekonstruiert werden. So ist auf derselben Fotografie, die auch das Verkündigungsbild zeigt, ein schmaler

⁹² Zur Akten- beziehungsweise Quellenlage siehe Kapitel I.2.

⁹³ Zum Ausmaß der Zerstörung der Kirche im Zweiten Weltkrieg siehe Kapitel I.2.

⁹⁴ Das Fenster o IV wird durch den Vierungspfeiler verdeckt.

Streifen des äußeren linken Fensters (o VI) erkennbar (siehe Abb. 56 (Detail)). In einer weiteren Aufnahme, die in etwa im gleichen Winkel den Blick von der gegenüberliegenden Seite des Mittelschiffs zum Chor hin zeigt, sieht man an der Position ganz außen rechts (w VI) einen Teil einer gleichgestalteten Verglasung (siehe Abb. 57, Abb. 57 (Detail)). Auf beiden Fotografien ist nur eine Bahn zu erkennen, doch diese scheint jeweils rein ornamental gehalten zu sein, so dass ausgeschlossen werden kann, dass es sich dabei um die vorliegenden Arbeiten Kleins handelt. Für die übrigen drei Entwürfe kommen somit nur noch o IV, w IV und w V als mögliche Positionen in Frage.

Eine weitere Eingrenzung ermöglicht das erhaltene Maßwerk, das zwischen Drei- und Vierpässen alterniert. Im östlichen Nebenchor schließt die im Scheitel befindliche Verglasung (o V) mit Vierpässen ab, die Fenster o IV und o VI mit Dreipässen. Der Seitenchor im Westen folgt demselben Prinzip, nur umgekehrt: Hier besteht das Maßwerk des mittleren Fensters (w V) aus Dreipässen, das der äußeren (w IV/ VI) dagegen aus Vierpässen. Von den vier für den Nebenchor bestimmten Entwürfen des Wiener Künstlers sind zwei mit Vierpässen verziert, die anderen beiden mit Dreipässen. Das Verkündigungsblatt (Abb. 7, o V), das sich mit der Position o V belegen lässt, schließt mit Vierpässen ab. Der zweite Entwurf mit Vierpass-Maßwerk (Abb. 7, w IV) muss sich demnach an der übrigen, einzig möglichen Stelle befunden haben, nämlich im Fenster w IV. Somit bleibt nur die Zuweisung der zwei Glasmalereientwürfe mit Dreipass-Abschluss offen. Für beide kommt aufgrund ihrer Maßwerkformen eine Belegung mit den Positionen o IV und w V infrage. Allein durch die äußere Form der Fenster lässt sich hier nicht eindeutig bestimmen, welches sich an welcher Stelle befunden hat.

Im westlichen Nebenchor befand sich, wie in der Abb. 57 zu sehen ist, das Taufbecken der Kirche.⁹⁵ In einem der Fenster mit Dreipass-Maßwerk wird die Taufe Christi verbildlicht. Es ist anzunehmen, dass sich dieses in unmittelbarer Nähe des Taufbeckens befunden haben muss. Der Entwurf der Abb. 7, w V lässt sich damit dem Fenster w V zuordnen.

Die beiden kleinen, jeweils zweizeiligen Kartons, sind aufgrund ihres Formats eindeutig der Kapelle der Kirche zuordenbar: Den heutigen Fenstern nach zu schließen befand sich der zweibahnige Entwurf mit den beiden Erzengeln über dem Altar und der dreibahnige mit den Heiligenfiguren in der Westwand der Kapelle (siehe Abb. 58).

Thematisch befassen sich die Glasmalereientwürfe vor allem mit dem Leben Jesu in Verbindung mit Maria. Obwohl es sich um eine der Gottesmutter geweihte Kirche handelt, wird ihre Geschichte vor der Mutterschaft nicht veranschaulicht. So wird in den Nebenchören Jesu Kindheit, sein Wirken und seine Wundertaten, sowie die Anfänge der Passion Christi geschildert. Der Chor führt die Passion bis zur Kreuzigung weiter und schildert unter anderem die

⁹⁵ Auch heute befindet es sich noch an dieser Stelle.

anschließende Auferstehung Christi und die Erhöhung Mariens zur Himmelskönigin. In der untersten Zeile und im Maßwerk werden außerdem mit Szenen aus dem Alten Testament beziehungsweise dem Physiologus typologische Bezüge hergestellt.

Die Leserichtung der Nebenchöre ergibt sich aus der historischen Lebensgeschichte Jesu. Die Erzählung beginnt mit der *Verkündigung* im Fenster o V (Ab. 7, o V) und verläuft jeweils innerhalb der Fenster von unten nach oben. Folgt man der zeitlichen Abfolge der Ereignisse wird die Geschichte in dem Fenster w V, ganz unten mit der *Flucht nach Ägypten*, dem *zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel inmitten von Schriftgelehrten* in der Mitte und der *Taufe Christi* ganz oben, weitergeführt (siehe Ab. 7). Die beiden übrigen Entwurfsblätter der Seitenchöre sind bezüglich der Leserichtung weniger stringent, sie thematisieren mit verschiedenen Beispielen das Wirken und die Wundertaten Jesu im Allgemeinen und folgen dabei keiner bestimmten Chronologie (siehe Ab. 7, o IV und Abb. 7, w IV).⁹⁶ Allein das, die Erzählung der Nebenchöre abschließende Bild ist mit dem *Einzug Jesu in Jerusalem* im Fenster w IV festgelegt und bildet die Überleitung zu den Darstellungen im Chor. Die durch die zeitliche Abfolge definierte Leserichtung innerhalb der Fenster wird hier in der Verglasung o II (siehe Abb. 7) wieder aufgenommen. Begonnen wird ganz unten in der mittleren Bahn mit der *Fußwaschung* der Jünger durch Christus, darauf folgen die Darstellungen des *Abendmahls* bis hin zur *Kreuzigung*. Daran angeknüpft wird mit dem Abstieg Christi in die Unterwelt und der Darstellung der *Befreiung der Vorfäter aus der Vorhölle* in der untersten Zeile der mittleren Fensterbahn von w II. Der Chronologie folgend befindet sich im gleichen Blatt darüber die *Grablegung Christi*. Anschließend springt die Erzählung willkürlich zwischen dem westlichen Chorfenster und dem Scheitelfenster. So kommt nach der *Grablegung Christi* die *Auferstehung Jesu* in der 2/3. Zeile des Chormittelfensters. Danach wechselt sie zurück ins Fenster w II, zur *Schlüsselübergabe* beziehungsweise *Verleihung des Hirtenamts* an Petrus, um mit der *Himmelfahrt Jesu* im Scheitelfenster fortzuführen. Darauf folgt – wieder in der Verglasung w II – die *Ausgießung des Heiligen Geists*. Den Höhepunkt der Fensterfolge und den Abschluss der Erzählung bildet die *Marienkrönung*, die sich im Mittelfenster befindet.

Die biblische Erzählung wird im Hauptchor durch typologische Darstellungen ergänzt. Im Gegensatz zum Nebenchor, wo im Maßwerk von der Bilderzählung unabhängige Heiligenfiguren veranschaulicht sind, zeigen hier die Dreipässe der seitlichen Fenster Szenen aus dem Alten Testament, die der neutestamentarischen Thematik in den Fensterlanzetten eine weitere Bedeutungsebene hinzufügen. In o II sieht man im linken Dreipass die *Opferung Isaaks* und im rechten die *eherne Schlange* (siehe Abb. 7 und o II 5). Bei beiden Bildsujets handelt es sich um Vorprägungen der *Kreuzigung* Jesu, die sich im Fenster direkt darunter befindet. Isaak lässt

⁹⁶ Vgl.: Keller 2005, S. 96 (Bonifatius) und S. 401 (Ludgerus).

sich dabei in seiner Rolle des unschuldigen Opfers, das auf Verlangen Gottes sterben soll, als Präfiguration Christi verstehen und symbolisiert zugleich nach seinem Freispruch vom Opfertod die erlöste Menschheit.⁹⁷ Die Schlange steht in diesem Zusammenhang wie Christus am Kreuz für die Errettung und das Heil.⁹⁸ Die *Opferung Isaaks* ist als Gegenstück ante legem, die *eherne Schlange* als Gegenstück sub legem zu verstehen.⁹⁹ Die *Kreuzigung* selbst verheißt die Zeit sub gratia.

Das Maßwerk des Fensters w II zeigt mit der *Übergabe der Gesetzestafeln an Moses* und dem *Brandopfer des Elias am Berge Karmel* die Gegentypen zu der darunter befindlichen *Pfingst-darstellung* (siehe Abb. 7 und w II 5). So ist die *Übergabe der Gebote* als Vorprägung von *Pfingsten* als dem Fest der Gründung der Kirche zu verstehen. Das *Brandopfer*, durch welches das im Glauben schwankende Volk wieder bekehrt wird,¹⁰⁰ entspricht laut Hans Wentzel, insbesondere in der schwäbischen Glasmalerei, einem eher selten dargestellten Gegentypus.¹⁰¹

Neben dem Maßwerk zeigen außerdem die jeweils äußeren Bahnen der untersten Zeile Szenen aus dem Alten Testament. So wird das *Abendmahl* in o II durch die *Speisung des Propheten Elias* (1 a) und das *Opfer Melchisedechs* (1 c) vorgebildet (Abb. 7 und o II 1).¹⁰² Die Bildthemen vom *Sieg Davids über den Löwen* (1 a) und *über Goliath* (1 c) im Fenster w II (Abb. 7 und w II 1) zählen zu den typologischen Gegenstücken der *Befreiung der Vorväter aus der Vorhölle* und entsprechen damit Christi Sieg über den Teufel und den Tod.¹⁰³ In der Darstellung aus dem Neuen Testament wird dieser durch die Siegesfahne und die Stellung Jesu über der gefesselten, hingestreckten Teufelsgestalt ausgedrückt.

Die untere Zeile im Scheitelfenster des Chors wird im Gegensatz zu den anderen von Tierdarstellungen eingenommen (siehe Abb. I 1), die auf dem Physiologus basieren: Die *Löwin*, die ihr Junges tot gebärt und ihm ins Antlitz bläst, um es zum Leben zu erwecken und der *Pelikan*, der seine Jungtiere mit seinem Blut nährt, verweisen auf den Opfertod und die *Auferstehung* Jesu.¹⁰⁴ Der auffliegende *Adler* steht neben dem Triumph Christi über den Tod, außerdem für dessen *Himmelfahrt*,¹⁰⁵ die im Chormittelfenster über der *Auferstehung* im dritten Bildfeld dargestellt ist.

⁹⁷ Vgl.: Poeschel 2014, S. 49.

⁹⁸ Vgl.: Schiller, Gertrud: Die Passion Jesu Christi, (= Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2). Gütersloh 1968. S. 137.

⁹⁹ Vgl.: Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland Bd. 1, 1958 (Hans Wentzel), S. 144.

¹⁰⁰ Vgl.: 1. Kön 18, 38 f.

¹⁰¹ Vgl.: Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland Bd. 1, 1958 (Hans Wentzel), S. 145.

¹⁰² Vgl.: Poeschel 2014, S. 89; S. 45.

¹⁰³ Vgl.: Ebd., S. 79.

¹⁰⁴ Vgl.: Becksmann, Rüdiger: Die ältere Chorverglasung, ihr Bildprogramm und ihre Meister, in: Von der Ordnung der Welt. Mittelalterliche Glasmalereien aus Esslinger Kirchen, Ausst. Kat. Evangelische Gesamtkirchengemeinde Esslingen, hg. v. Becksmann, Rüdiger. Esslingen 1997. S. 50.; Schiller, Gertrud: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, (= Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3). Gütersloh 1971. S. 127.

¹⁰⁵ Vgl.: Ebd., S. 128.

Nicht nur innerhalb des Hauptchors, auch zwischen den Seitenchören und dem Hauptchor ergeben sich inhaltliche Querbezüge, die die beiden Raumbereiche sinnstiftend miteinander verknüpfen. So verweisen bereits im Nebenchor dargestellte Bildthematiken auf die im Hauptchor veranschaulichten Ereignisse. Zum Beispiel kann die *Hochzeit zu Kanaan* als Hinweis auf das Abendmahl gelesen werden.¹⁰⁶ Und die *Auferweckung des Lazarus* bildet mit der Vorführung der Macht Jesu über den Tod seine eigene Auferstehung vor.¹⁰⁷ Überdies gilt die biblische Erzählung von dem Wunder als „Zeichen für das ewige Leben nach der Erlösung durch Christus.“¹⁰⁸

Nehmen die Dreipässe im Hauptchor mit typologischen Szenen direkten Bezug auf die in den Lanzetten dargestellten Ereignisse, stehen die Heiligenfiguren im Maßwerk der Nebenchöre dagegen in keiner unmittelbaren Relation zu den Thematiken der Fenster. Während das Fenster o V, das die Kindheitsgeschichte Jesu veranschaulicht, mit Agnes, Barbara und Josef Heilige zeigt, die zumindest in gewisser Weise auf Christus verweisen,¹⁰⁹ scheint die Wahl zur Verbildlichung des Heiligen Franz von Assisi, Ludwig IX., der die Passionsreliquien aus Konstantinopel nach Paris brachte und mit dem Franziskanerheiligen Ludwig von Toulouse verwandt ist,¹¹⁰ sowie Elisabeth von Thüringen die „[i]n ihrer Ausübung der Werke der Barmherzigkeit die Ideale des Franziskanerordens [verkörpert]“¹¹¹ nicht programmatisch motiviert zu sein. Auch steht die Stuttgarter Marienkirche in keinem Zusammenhang mit einem Franziskanerorden, durch den die Darstellung dieser drei Heiligen begründet sein könnte. Möglicherweise drückt sich in dieser Wahl ein persönlicher Bezug des Programm-entwerfers zu den Idealen des Franziskus aus. Dasselbe gilt für die Verbildlichung der Heiligen Bonifatius und Ludgerus – beides Träger des Bischofsamts –¹¹² sowie Hieronymus, bei dem es sich um einen häufig dargestellten Kirchenvater handelt.¹¹³ Auch bei den Kapellenfenstern lässt sich kein direkter Bezug zum Chorprogramm der Kirche feststellen. Da es sich bei der Verglasung der Westwand um eine Stiftung von einer Privatperson handelt, wurde es wahrscheinlich unabhängig von den anderen Fenstern konzipiert und entsprechend den Wünschen des Stifters gestaltet. Während die Glasmalereien der Nebenchöre mehr illustrativ-narrative Funktion haben, werden im Hauptchor die für das theologische Programm wichtigsten Themen dargestellt. Als Altarraum bildet er den wichtigsten und

¹⁰⁶ Vgl.: Schiller, Gertrud: *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, (= *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1). Gütersloh 1971. S. 172.

¹⁰⁷ Vgl.: Ebd., S. 189 f.

¹⁰⁸ Poeschel 2014. S. 161.

¹⁰⁹ Siehe dazu Kap. II.1. S.

¹¹⁰ Vgl.: Poeschel 2014, S. 258.

¹¹¹ Ebd., S. 231.

¹¹² Vgl.: Keller 2005, S. 96 (Bonifatius), S. 401 (Ludgerus).

¹¹³ Vgl.: Poeschel 2014, S. 242.

heiligsten Bereich der Kirche, weshalb hier in den Glasmalereien die Schwerpunkte des Programms veranschaulicht werden. Das Scheitelfenster nimmt mit seiner zentrierten Position im Chor die prominenteste Stelle ein. Zusätzlich wird es durch seine „äußere“ Gestaltung hervorgehoben, da sie sich von der der beiden seitlichen Verglasungen, bei denen Maßwerk und Architekturräumung im Aufbau einheitlich ausgeführt sind, unterscheidet. Die im Scheitelfenster (Abb. 7, I) behandelten Bildthemen – *Auferstehung*, *Himmelfahrt Christi* und *Marienkrönung* – werden so gegenüber den Darstellungen der anderen Verglasungen in ihrer Bedeutung herausgestellt. In dieser hierarchischen Ordnung der Fenster liegt auch das zunächst willkürlich erscheinende hin und her Springen zwischen I und w II begründet: Die für die Scheitelverglasung ausgewählten Schwerpunktthemen folgen in der Chronologie der dargestellten Szenen nicht direkt aufeinander, wodurch die innerhalb des Fensters verlaufende Leserichtung nicht mehr eingehalten werden kann.

Mit der *Auferstehung* und der *Himmelfahrt Christi* werden für die Stuttgarter Marienkirche Themen als programmatische Schwerpunkte gewählt, die in der christlichen Heilslehre eine zentrale Bedeutung einnehmen. Beide verweisen auf die Überwindung des Todes und beziehen sich auf den Glauben an das ewige Leben. Die Schlüsselübergabe an Petrus in w II steht damit in engem Zusammenhang. Einerseits werden mit der Thematik das Papsttum und die Stellung der Kirche hervorgehoben, andererseits wird mit ihr der Glaube an die Auferstehung verknüpft, „denn die Schlüssel sind diejenigen zum Himmelreich.“¹¹⁴ Die Entscheidung die *Schlüsselübergabe* im Hauptchor zu veranschaulichen, könnte als Reaktion auf die Situation der katholischen Kirche und die Repression der Katholiken in Süddeutschland zu dieser Zeit gedeutet werden.¹¹⁵ Dadurch, dass sich die Darstellung jedoch in unmittelbarer Nähe zu *Auferstehung* und *Himmelfahrt* befindet, wird auch dem Erlösungsgedanken Nachdruck verliehen.

Neben den Einzelbildern des Chormittelfensters werden insbesondere die der *Kreuzigung*, der *Marienkrönung* und der *Ausgießung des Heiligen Geistes* durch ihre Positionierung ganz oben im jeweiligen Fenster hervorgehoben (siehe Abb. 7). Da es sich hier um ein Bildprogramm einer der Heiligen Maria geweihten Kirche handelt, wird ihre *Krönung* zur Himmelskönigin an prominenter Stelle im obersten Bildfeld des mittleren Prachtfensters vom Chor platziert. Auch *Pfingsten* in w II kommt als Gründungsfest eine wichtige Position innerhalb der christlichen Religion zu. Durch die Ausgießung des Heiligen Geists werden

¹¹⁴ Poeschel 2014, S. 156.

¹¹⁵ Siehe dazu Kapitel I.2.

die Jünger befähigt in allen Sprachen der Welt zu sprechen,¹¹⁶ um die Lehre Christi zu verbreiten. Die Thematik steht in engem Zusammenhang mit der *Übertragung des Hirtenamts an die Jünger* und mit der *Auferstehung beziehungsweise Himmelfahrt* Jesu.¹¹⁷ Mit ihr „enthüllt sich das Heilswerk der Trinität auf Erden.“¹¹⁸ Die Taube des Heiligen Geists ist in der Marienkirche im Bild selbst nicht veranschaulicht, wird aber darüber im Sechspass des Maßwerks dargestellt. Der große Vierpass des Chormittelfensters zeigt das Lamm Gottes – den Sohn – der Sechspass in o II verbildlicht den Gottvater. Mit den Darstellungen in dem die Fenster übergreifenden Maßwerk wird eine weitere Bedeutungsebene hinzugefügt: Die Trinität als Überbau des Glaubens.

Die *Kreuzigung* gilt durch die Opfertypologie und dem damit verbundenen Erlösungswerk als eine der wichtigsten Bestandteile der christlichen Heilslehre des Neuen Testaments. In dem Entwurf Johann Kleins wird dabei mit der Darstellung der Blutstrahlen das Opfer Christi besonders betont. Der Kelch mit dem die Engel das Blut auffangen bezieht sich auf das Abendmahl – mit ihm wird „im Kreuzigungsbild die sakramentale Bedeutung des Todes Christi zum Ausdruck gebracht.“¹¹⁹ Dem Opfertod geht bereits ein Akt der Selbstlosigkeit und Nächstenliebe voraus. So gilt die Fußwaschung, die im selben Fenster verbildlicht ist, als Dienst am Nächsten und als Zeichen der Selbsthingabe.¹²⁰ Die Verglasungen im Chorbereich der Marienkirche betonen die menschliche Seite Jesu, der sich selbstlos zur Erlösung der Menschheit opfert. In der *Kreuzigungsdarstellung* wird mit dem toten Christus, der leidende Menschensohn und nicht der göttliche, triumphierende Christus gezeigt. In dem für die *Auferstehungsdarstellung* gewählten Typus wird dies ebenfalls ausgedrückt: Der aus dem Grab steigende Jesus veranschaulicht den „leiblich Auferstandenen“ und dessen „kraftvolle Überwindung des Todes“, im Gegensatz zu dem über dem Grab schwebenden, „vergöttlichten Christus“.¹²¹

Neben den vorliegenden Entwürfen ist eine teilweise abweichende Version aus den von Klein veröffentlichten *Kirchliche Kunst Cartons* bekannt.¹²² Abgebildet sind Lithografien der drei Fenster des Hauptchors, wobei nur die des Scheitelfensters Modifikationen aufweist (siehe Abb. 59). Das unterste Bildfeld ist hier ähnlich aufgebaut wie das der Fenster w II und o II: Die

¹¹⁶ Vgl.: „Alle wurden vom Geist Gottes erfüllt und begannen in verschiedenen Sprachen zu reden, jeder wie es ihm der Geist Gottes eingab.“ (Apg 2, 4).

¹¹⁷ Vgl.: „Wie der Vater mich gesandt hat, so sende ich nun euch.“ Dann hauchte er sie an und sagte: „Empfangt Gottes heiligen Geist!“ (Joh 20, 21-22); „Er wurde zu dem Ehrenplatz an Gottes rechter Seite erhoben und erhielt von seinem Vater die versprochene Gabe, den heiligen Geist, damit er ihn an uns weitergibt. ...“ (Apg 2,33).

¹¹⁸ Schiller, Gertrud: Die Kirche, (= Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,1). Gütersloh 1976. S. 11.

¹¹⁹ Schiller, Gertrud: Die Passion Jesu Christi, (= Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2). Gütersloh 1968. S. 108.

¹²⁰ Vgl.: Poeschel 2014, S. 167.

¹²¹ Poeschel 2014, S. 189.

¹²² Für die Nebenchöre und die Kapellenfenster sind keine abweichenden Entwürfe bekannt.

mittlere Darstellung ist etwas größer angelegt als die beiden äußeren und ragt in die zweite Zeile hinein. Anstatt der Tierdarstellungen ist in der Mitte *Jesus erscheint Maria Magdalena als Gärtner* veranschaulicht. Daneben werden die Gegentypen der *Auferstehung* verbildlicht: *Samson mit den Toren von Gaza*¹²³ und *Jona* (1 c), „der drei Tage im Bauch des Walfisches verbringt, so wie Christus drei Tage im Grab.“¹²⁴ Eine weitere Abweichung betrifft die *Himmelfahrt Jesu* in der 4./5. Zeile: Sie unterscheidet sich sowohl in der Darstellung, als auch bezüglich der rahmenden Architektur von den kolorierten Entwürfe. Die Architektur besitzt mit einem großen Rundbogen und vier Prophetenfiguren in seitlichen Nischen ebenfalls den gleichen Aufbau wie die Fenster w II und o II an dieser Stelle. Die Marienkrönung und das Maßwerk sind dagegen gleich gestaltet. Umgesetzt wurde dieser Alternativentwurf für das Mittelfenster nicht, wie die zeitgenössische Fotografie beweist (siehe Abb. 56). Wieso für die Veröffentlichung die unverwirklichte Version gewählt wurde ist nicht klar. In dem zu den Abbildungen verfassten Textabschnitt wird nicht erwähnt, dass es sich um einen vom ausgeführten Objekt abweichenden Entwurf handelt, obwohl zum Zeitpunkt der Herausgabe die Glasmalereien bereits lange angefertigt und eingesetzt waren.

Johann Klein orientiert sich mit seinen Entwürfen für die Marienkirche zum Teil an den gotischen Formen des 13. und 14. Jahrhunderts. Mit der Übernahme bestimmter Merkmale wird auch deren spezifischer Bedeutungsgehalt mit in die Arbeiten einbezogen. Bei Kleins Figuren handelt es sich um Typen: Wie bei den mittelalterlichen Figurentypen, die „ihre Existenz im Himmel [haben], weil sie hier die „Figur“ – das heißt das geistige Wesen und Essenz – des gesamten Heils- und Weltgeschehens der Zeitlichkeit entzogen darstellen, es unvergänglich – „typice et figuraliter“ – „figurieren“,“¹²⁵ drückt sich in ihnen die Überzeitlichkeit des Heilsgeschehens aus. Der Teppichhintergrund, der die Begebenheiten jeder Zuweisung einer Örtlichkeit entzieht, verstärkt den Charakter der von Zeit und Ort unabhängigen Gültigkeit.

Die Glasmalerei besitzt eine, ihr immanente Eigenschaft, die sie für transzendente, das Göttliche transportierende Inhalte prädestiniert. Im Gegensatz zu Malereien auf opaken Trägern, wie zum Beispiel der Tafelmalerei, die vom auffallenden Licht leben, erwacht die Glasmalerei durch das durchscheinende Licht zum Leben. Im Mittelalter wird sie „[a]ufgrund dieser Eigenschaft (...) mit dem Wort Gottes gleichgesetzt, das wie die Bilder auf ihrem gläsernen Träger die Gläubigen erleuchtet und sie vor dem Schlechten schützt.“¹²⁶ Das Licht wird in der Glasmalerei

¹²³ Vgl.: Sachs; Badstübner; Neumann 2005, S. 324.

¹²⁴ Poeschel 2014, S. 189.

¹²⁵ Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale. Zürich 1950. S. 149.

¹²⁶ Brigitte Kurmann-Schwarz: „Fenestre vitree [...] significant Sacram Scripturam“. Zur Medialität mittelalterlicher Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Becksmann, Rüdiger (Hrsg.): Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum. Nürnberg 2005. S. 62.

zum unmittelbaren Ausdrucksmittel, dem mittelalterlichen Menschen galt es als Manifestation Gottes.

Während Klein sich bezüglich der Darstellungsweise an die Gotik anlehnt, werden in das Programm teilweise Bildthemen aufgenommen, die bevorzugt im 19. Jahrhundert zur Darstellung kamen. So waren unter anderem die *Segnung der Kinder* und die *Schlüsselübergabe an Petrus* beliebte Themen im 19. Jahrhundert.¹²⁷ Bei *Jesus als Kinderfreund* handelt es sich zudem um eine Neuschöpfung der Reformation – die Gotik kannte dieses Bildmotiv noch nicht.¹²⁸

¹²⁷ Vgl.: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993. S. 28.

¹²⁸ Vgl.: Poeschel 2014, S. 158.

IV. Hintergrund

IV.1. Die „Wiederentdeckung“ der (monumentalen) Glasmalerei

Nachdem die Gotik lange negativ behaftet und mit „barbarisch“ und „geschmacklos“ assoziiert wurde,¹²⁹ erfährt sie im 18. Jahrhundert im Zuge der Romantik neue Wertschätzung. Während der Kölner Dom 1738 noch von dem englischen Schriftsteller John Wesley als „ein Ruinenhaufen, ein riesiges missgestaltetes Ding ohne Symmetrie und Anmut“¹³⁰ bezeichnet wird, preist Goethe 1771 die gotischen Formen des Straßburger Münsters als deutsche Baukunst,¹³¹ und Wilhelm Heinrich Wackenroder schreibt in seinen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797):

„nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen – auch unter Spitzgewölben, krausverzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor.“¹³²

Die Gotik gewinnt jedoch nicht nur im Hinblick auf ihre ästhetisch-künstlerischen Qualitäten an Bedeutung. Nach der Befreiung von der napoleonischen Vorherrschaft wird sie zum Identitätsstiftenden Element für das deutsche Volk: Sie wird zum „germanischen Stil“¹³³ erklärt und im Rahmen des Nationalismus zur „Ausbildung einer nationalen Identität“¹³⁴ als grundständig deutsche Kunst propagiert. Denn im Mittelalter meinte man „Hoffnungen, die man für die Gegenwart hegte, Hoffnungen für ein einiges deutsches Volk und Reich (...) vorgebildet zu finden.“¹³⁵ In diesem Zusammenhang wird der Kölner Dom zum Nationaldenkmal bestimmt, nachdem im November 1814 „der große Publizist der Freiheitskriege“¹³⁶, Joseph Görres, dessen Vollendung zum Projekt eines neuen Deutschland und als Erinnerung an die Befreiung von der Fremdherrschaft ausgerufen hatte.¹³⁷

¹²⁹ Vgl.: Fraquelli, Sybille: Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln 1815-1914, (= Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge, Bd. 5). Köln – Weimar - Wien 2008. S. 28.

¹³⁰ Baur, Christian: Neugotik, (= Heyne Stilkunde, Bd. 26). München 1981. S. 56.

¹³¹ Jantzen, Hans: Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs. Chartres, Reims, Amiens. Hamburg 1957. S. 158.

¹³² Jantzen 1957, S. 158.

¹³³ Vgl.: Smitmans, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870-1914, (= Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Bd. 2) Sankt Augustin 1980. S. 47 f.

¹³⁴ Schumacher, Claudia: Die Wiederentdeckung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 52.

¹³⁵ Schäfer, Werner: Jeder Stein erzählt von Geschichte. Der Kölner Dom als Zeuge und Erzeugnis der Geschichte, in: Wolff, Arnold (Hrsg.): Der gotische Dom in Köln. Köln 1986. S. 104.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Die Hoffnung auf ein neues, „geeintes“ deutsches Volk wird auch in der Rede König Wilhelms IV. zur Grundsteinlegung des Domes deutlich: „Hier, wo der Grundstein liegt, dort mit jenen Türmen zugleich, sollen sich die schönsten Tore der ganzen Welt erheben. Deutschland baut sie –, so mögen sie für Deutschland, durch Gottes Gnade, Tore einer neuen, großen, guten Zeit werden! ...“, in: Baur 1981, S. 60.

Ab den 1830er Jahren wird die Gotik als ausgesprochen christlicher Stil vereinnahmt und wird als mustergültiger Baustil für Kirchengebäude durchgesetzt.¹³⁸ Damit wird auch insbesondere der Kunst der Glasmalerei, die ab dem 16. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung verloren hatte, erneute Aufmerksamkeit geschenkt. Die Techniken zur Fertigung waren jedoch in Vergessenheit geraten, deshalb orientierte man sich zunächst an den Verfahren und Abläufen der Porzellanmalerei, die denen der Glasmalerei ähneln.¹³⁹ Die zu Anfang romantisch verklärte Sicht auf das Mittelalter hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem mehr forschungsorientierten Umgang mit der Gotik gewandelt, die neben architekturtheoretischen Veröffentlichungen auch Abbildungswerke und praxisorientierte Handbücher hervorbrachte. Diese befassten sich unter anderem mit Fragen der Herstellung und Ausführung von Glasmalereien und gaben Anleitungen und Rezepte für Farben. Zu den bekanntesten Publikationen gehören dabei, laut Elgin Vaassen, *Die Kunst auf Glas zu malen und die hiezu nöthigen Pigmente und Flussmittel zu bereiten; nebst einer Anweisung zur Konstruktion des Ofens und Leitung des Schmelzbrandes; Für Künstler und Dilettanten* (1842) von M. A. Gessert und die *Geheimnisse der Alten bei der durchsichtigen Glasmalerei, nebst der Kunst, die dazu nöthigen Farben zu bereiten und einzubrennen* (1839) von C. Siegmund. Außerdem die Handbücher der Glasmalerei von E. O. Fromberg (1844) und C. J. Wetzel (1850), sowie – laut Vaassen – das „Standardwerk“ von A. Brongniart (*Traité des Arts Céramiques*, ab 1846).¹⁴⁰ Arnold Wolff nennt außerdem zwei ältere gebräuchliche Werke: das Buch *Arte vetraria* (1612) von Antonio Neri, das unter anderem ins Deutsche, Englische und Französische übersetzt wurde und *Art de la Peinture sur Verre et de la Vitrierie* (1774) von Pierre Le Vieil, ohne das „[k]ein ernst zu nehmendes Buch des 19. Jahrhunderts zum Thema Glasmalerei“¹⁴¹ auskam.

Die frühesten Quellen über Glasmalerei stellen zwei Handschriften aus dem Mittelalter dar: Die Bücher *de coloribus et artibus Romanorum* von dem sogenannten Heraclius bestehen laut Josef Ludwig Fischer aus einer Sammlung von Anleitungen und Rezepten, die aus verschiedenen Zeiten und verschiedenen Ländern stammen.¹⁴² Die zweite Handschrift *schedula diversarium artium* ist das Werk des Mönches Theophilus Presbyter, der auch oft mit der Person des, um 1125 verstorbenen, Goldschmiedemönchs Roger von Helmarshausen gleichgesetzt wird.¹⁴³

¹³⁸ Vgl.: Schickel 1987, S. 169.

¹³⁹ Vgl.: Anwander-Heisse, Eva: Glasmalereien in München im 19. Jahrhundert, (= Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Bd. 161; Diss., Zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte). München 1992. S. 64 ff.

¹⁴⁰ Vgl.: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993. S. 14.

¹⁴¹ Wolff, Arnold: Die Glasmalereien des Kölner Domes in der Zeit der Hochgotik, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 14.

¹⁴² Vgl.: Fischer, Josef Ludwig: Handbuch der Glasmalerei, (= Hirsemanns Handbücher, Bd. 8). Leipzig 1937. S. 197.

¹⁴³ Vgl.: Oidtmann 1959, S. 9.

Wurden im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts Glasmalereien zunächst als gotische Ausstattungsgegenstände zur Raumdekoration gesammelt, setzte mit dem zunehmenden Interesse an der eigenen Geschichte bald der Wunsch ein, die mittelalterlichen Bauten – und damit Inbegriffen die Glasfenster – der Vorväter zu erhalten.¹⁴⁴ Mit dem Wandel in der Rezeption der Gotik, dem zunehmenden Wissen und den Fortschritten bezüglich der Materialien veränderte sich dabei die Auffassung von einer sachgemäßen Restaurierung. So wurden anfangs Fehlstellen durch weißes Glas oder übrig gebliebene, bemalte Scherben geschlossen, wodurch die Kompositionen teilweise bis zur Unleserlichkeit verändert wurden.¹⁴⁵ Etwas später legte man Wert auf eine stilgerechte Instandsetzung und füllte Löcher mit eigenen Nachbildungen, um eine dem Mittelalter vermeintlich möglichst getreue Wirkung zu erzielen.¹⁴⁶ In den 1860er Jahren waren sich die Zuständigen dem eigenen Können und dem technischen Fortschritt¹⁴⁷ bereits so sicher, dass man „in vielen Fällen alte, bloß reparaturbedürftige Teile gegen neue auswechselte, denn man hielt sich ja für geschickter und besser als ‚die Alten‘.“¹⁴⁸

Neben der Restaurierung mittelalterlicher Scheiben, werden mehr und mehr Aufträge für Neuglasungen vergeben. In der Anfangszeit um 1800 werden noch hauptsächlich Kopien, zum Beispiel nach Stichvorlagen Albrecht Dürers, Lucas van Leydens und Hendrick Goltzius sowie italienischer Meister wie Raffael angefertigt.¹⁴⁹ Bald werden jedoch auch Neubauten, wie die Stuttgarter Marienkirche mit künstlerischen Neuschöpfungen monumentaler Glasmalereien ausgestattet. Und auch im 19. Jahrhundert vollendete oder regotisierte Gebäude, wie beispielsweise der Kölner Dom, die Marienburg oder der Regensburger Dom, denen als Nationaldenkmale eine besondere Wichtigkeit zukam, erhielten umfangreiche Fensterfolgen.

Anregungen zu den „modernen“ Kompositionen geben neben der Glasgemäldesammlung der Brüder Boisserée,¹⁵⁰ die durch Lithografiefolgen eine größere Verbreitung fanden, diverse Vorlagenbücher: Im europäischen Ausland erlangten dabei vor allem die Publikationen des französischen Architekten und Kunsthistorikers Eugène Viollet-le-Duc und des britischen Architekten und Architekturtheoretikers August Welby Northmore Pugin große Bedeutsamkeit.¹⁵¹

¹⁴⁴ Vgl.: Schumacher: Claudia: Die Wiederentdeckung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 46.

¹⁴⁵ Vgl.: Ebd., S. 54.

¹⁴⁶ Vgl.: Ebd.

¹⁴⁷ Hier ist der Fortschritt in der Herstellung des Glases gemeint, das sich je nach Dicke und Beschaffenheit den mittelalterlichen Scheiben und damit auch der Wirkung der mittelalterlichen Glasmalereien annähert. Alter wurde zudem durch eine künstliche Patina mit Hilfe von beispielsweise Kreideüberzug vorgetäuscht. Siehe dazu: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993. S. 23.

¹⁴⁸ Ebd., S. 25.

¹⁴⁹ Vgl.: Ebd., S. 16.

¹⁵⁰ Vgl.: Nagel; von Roda 2000, S. 3.

¹⁵¹ Wie zum Beispiel das zehnbändige *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* von Viollet-le-Duc und *Examples of Gothic Architecture* von Pugin. Vgl.: Fraquelli 2008, S. 52.

In Deutschland zählt nach Sibylle Fraquelli *Die Ornamentik des Mittelalters*, die in 24 Heften zwischen 1838 und 1852 von Carl Alexander Heideloff und Carl Görgel herausgegeben wurde, zu den bekanntesten Vorlagenwerken des 19. Jahrhunderts. Das Buch enthält Zeichnungen mit Beispielen aus verschiedenen Gattungen, darunter Skulptur, Buchmalerei, Schmiedekunst und Textilkunst, sowie Muster diverser Zierdetails für Architektur aus dem 10. bis 16. Jahrhundert (siehe Abb. 60). Als weitere Abbildungswerke nennt Fraquelli unter anderem das 1840 erschienene *Gothisches A.B.C.-Buch* von Friedrich Hoffstadt (siehe Abb. 61-62). Es besteht aus einem Textteil mit Anweisungen zur Konstruktion der gotischen Bauweise und einem Bildteil, in dem neben Glasmalereien, vor allem Architekturdetails und –schmuck wie Maßwerk, Baldachine oder Ornamentbänder veranschaulicht wurden. Außerdem das zweibändige *Gothisches Musterbuch* (1856; 1861) von Georg Gottlob Ungewitter und Vincenz Statz, in dem als vorbildlich angesehene Beispiele verschiedener Gattungen – unter anderem auch der Glasmalerei – aus der Zeit der Romanik bis zur Spätgotik abgedruckt wurden. Es wurde mit einem Vorwort von August Reichensperger eingeleitet und bildete unter anderem Grund- und Aufrisse von Kirchen und Klosteranlagen, Ausstattungsgegenstände wie Chorgestühle und Taufbecken und ein Alphabet in gotischer Majuskel ab (siehe Abb. 63-64).¹⁵²

Die wachsende Nachfrage nach Glasarbeiten bringt die Gründung mehrere Firmen mit sich. Als einer der größten Unterstützer der monumentalen Glasmalerei gilt dabei König Ludwig I. von Bayern. 1827 gründete er in München die Königliche Glasmalereianstalt, „die – in Konkurrenz zu Köln – [zum] Ausgangspunkt der Wiederbelebung der monumentalen Glasmalerei und darin das leistungsfähigste Institut in ganz Europa wurde.“¹⁵³ Die Glasmalereianstalt beschäftigte viele nazarenische Künstler, unter anderem Heinrich Maria von Heß, den Ludwig von Rom nach München berufen hatte. Die Gruppe der Nazarener um Friedrich Overbeck – zu denen auch Johann Kleins Lehrer Joseph Führich gehörte – hatte sich von den veralteten Lehrmethoden der Wiener Akademie distanziert und zum Lukasbund zusammengeschlossen. Als Gemeinschaft lebten sie ab 1810 in einem leerstehenden Franziskanerkloster in Rom, mit der Absicht „durch bewusste Abkehr von Klassizismus und Barock eine ‚neudeutsche, religiös-patriotische Kunst‘ zu schaffen.“¹⁵⁴ Als eine wichtige geistige Quelle ihrer Kunstanschauung gilt die bereits genannte Aufsatzsammlung von Wackenroder, in der

„die Kunst durch ihre Wirkung auf das Gefühl zur menscheitsbildenden Kraft erhoben [wird]. [Dies] eröffnete ihr den Weg aus der intellektuellen Sphäre der Kenner und Eingeweihten heraus ‚ins Volk‘, auf das sie einwirken sollte.“¹⁵⁵

¹⁵² Vgl.: Fraquelli 2008, S. 54 f.

¹⁵³ Schickel 1987, S. 143.

¹⁵⁴ Bachleitner, Rudolf: Die Nazarener, (= Heyne Stilkunde, Bd. 2). München 1976. S. 7.

¹⁵⁵ Schickel 1987, S. 139.

Die Kunst sollte wieder in den Dienst der Religion gestellt werden und bei der Erziehung zum christlichen Glauben mitwirken. So sollten, nach Overbeck „[d]ie biblischen Themen, besonders aus dem Neuen Testament, nicht einfach schön sein als Malerei, sondern für den Betrachter zugleich moralische Belehrung, überzeugende Predigt und geistlichen Beistand bedeuten.“¹⁵⁶ Auch die, vor allem zwischen 1840-60 in Frankreich, England und der Rheinprovinz wortführenden, Neugotiker hatten sich die Erneuerung des christlichen Glaubens zum Ziel gesetzt.¹⁵⁷ Bezüglich deren Umsetzung in der Kunst teilten sich jedoch die Meinungen.

Die Nazarener nahmen sich altdeutsche Meister wie Dürer – in ihnen sahen sie das Ideal der Frömmigkeit verkörpert –¹⁵⁸ und Renaissancekünstler wie Raffael – deren Beherrschung der Naturnachahmung für sie einen Fortschritt gegenüber der mittelalterlichen Kunst darstellte – zum Vorbild. Die Verbindung von Mittelalter und Neuzeit wurde mit „der größere[n] Naturtreue späterer Stile und [den] technischen Möglichkeiten, die im Mittelalter nicht vorhanden waren und sich deshalb als Mangel der künstlerischen Vollendung bemerkbar gemacht haben sollen“¹⁵⁹ begründet. Die doktrinären Neugotiker forderten im Gegensatz dazu die ausschließliche Orientierung an Früh- und Hochgotik.¹⁶⁰

Die monumentalen Glasmalereien nazarenischer Prägung entsprachen mit ihren großformatigen Scheiben und der Verwendung einer breiten Palette an Schmelzfarben eher Ölgemälden. Sie standen im krassen Gegensatz zu den kleinteiligen, aus gefärbtem Glas bestehenden mittelalterlichen Scheiben, weshalb sie von den Neugotikern als unpassend für gotische Sakralbauten kritisiert wurden.¹⁶¹ Die Wahrung des Stils innerhalb eines Bauwerks, im Sinne eines Gesamtkunstwerks, bildete einen wichtigen Aspekt in der Anschauung der Neugotiker.¹⁶² In ihren Schriften – wie beispielsweise dem *Organ für christliche Kunst* – propagierten sie die „christlich-germanische Kunst“ als einzig angemessenen Stil im Rahmen von Kirchenbauten, alles andere wurde als „verfehlt[e] Mißbildungen einer über die Tragweite ihrer Kraft getäuschten, in unabhängigem Schöpfungsdrange arbeitenden Kunstrichtung“¹⁶³ bezeichnet.

¹⁵⁶ Zit. nach Bachleitner 1976, S. 39.

¹⁵⁷ Vgl.: Schumacher: Claudia: Die Wiederentdeckung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 55.

¹⁵⁸ Vgl.: Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg 1982. S. 15.

¹⁵⁹ Schickel 1987, S. 149.

¹⁶⁰ Vgl.: Schumacher: Claudia: Die Wiederentdeckung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 55.

¹⁶¹ Vgl.: Paul von Naredi-Rainer: „Kunstvolles im Dienste des Höchsten“. Zur Ausstattung des Kölner Domes seit der Barockzeit, in: Wolff, Arnold (Hrsg.): Der gotische Dom in Köln. Köln 1986. S. 84.

¹⁶² Vgl.: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993. S. 16.

¹⁶³ Smitmans 1980, S. 47.

Bezüglich der Einbettung und Gliederung der Darstellungen in der Glasmalerei pflegten die Neugotiker zwei Idealvorstellungen.¹⁶⁴ Erstens das durch Architektur gegliederte Fenster, wobei die Architektur in keinerlei Bezug zu den Darstellungen steht, sondern diesen ausschließlich als Rahmen vorgeblendet wird. Johann Klein verwendet dieses Prinzip in den Entwürfen für die Marienkirche. Eine zweite Möglichkeit der Flächenunterteilung bietet das Medaillonfenster, bei dem die figürlichen Darstellungen in Medaillons eingefasst werden, die auf einem Teppichgrund angeordnet sind. Diese Art der Gliederung hat wie das Architekturfenster ihren Ursprung in der Gotik, ihre Erzählstruktur wird in ihrer Anwendung in der Neugotik jedoch zugunsten besserer Lesbarkeit vereinfacht: „Statt der typischen Verschränkung des bildübergreifenden Erzählens in sehr komplexen Strukturen in den frühen Fenstern stehen fast immer einzelne Medaillons untereinander auf einem Teppichgrund von farbigen oder Grisaille-Scheiben.“¹⁶⁵

Neben der Darstellungsweise, wurde auch bezüglich der technischen Mittel eine Ausrichtung am Mittelalter gefordert. Zum Beispiel wurde die Verwendung von anderen Malfarben, neben dem traditionellen Schwarzlot und Silbergelb, offiziell abgelehnt. In der Praxis wurden jedoch oft Ausnahmen gemacht und die selbstauferlegte, strikte Orientierung an der gotischen Kunst gelockert. So wurden „mittelalterliche Architekturbaldachine ‚verbessert‘; ebenso korrigierte man die Figuren, indem man sie zwar altertümlich, aber mit ‚richtigen‘ Proportionen wiedergab.“¹⁶⁶ Der Umstand, dass seit etwa 1870 verbreitet nur noch mit Schwarzlot und Silbergelb gearbeitet wurde, lag vor allem in dem höheren Aufwand mehrerer Brände begründet, der mit der Verwendung mehrerer Farben verbunden war. Wenn der Auftraggeber es jedoch wünschte, benutzte man mit entsprechenden Mehrkosten die breite Palette an zur Verfügung stehenden Malfarben.¹⁶⁷

Wurde einerseits angestrebt, im 19. Jahrhundert gefertigte Glasmalereien möglichst mittelalterlich aussehen zu lassen – sogar Patina wurde mit verschiedensten Mitteln versucht nachzuahmen – so wurde andererseits die sklavische Nachahmung kritisiert. Einem Artikel im *Organ für christliche Kunst* aus dem Jahr 1872 zufolge, war weder moderne „Staffelei-Malerei“ erwünscht, noch durfte „das Unvollendete der Gotik in der Linienführung und anatomischen Behandlung, von Männern, die um Jahrzehnte zu spät auf die Welt gekommen, nachgeahmt werden.“¹⁶⁸

¹⁶⁴ Vgl.: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993. S. 29.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd., S. 20.

¹⁶⁷ Ebd., S. 30.

¹⁶⁸ Smitmans 1980, S. 48.

C. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es die Entwürfe zu den Glasmalereien der Stuttgarter Marienkirche von Johann Klein zu analysieren und kunsthistorisch einzuordnen. Zu diesem Zweck wurden insbesondere fünf Einzelbilder exemplarisch für die Fensterfolge näher betrachtet und deren Merkmale sowie Besonderheiten herausgearbeitet. Die vorgeblendeten Architekturrahmen, die fehlende Räumlichkeit in den Darstellungen und die unbestimmte Örtlichkeit stellen nur einen Teil der beobachteten Charakteristika dar. Die Entwürfe sind, wie die Kirche für die sie bestimmt waren, in neugotischem Stil ausgeführt. Um zu überprüfen, an welchem Zeitraum der Gotik sich der Künstler orientierte und ob er dabei direkte Vorbilder hatte oder nur die Formensprache dieser Epoche übernahm, um eigene Motive gotisierend umzuformen, wurden mittelalterliche Glasmalereien vergleichend herangezogen. Daraus ergab sich, dass Klein Grundprinzipien der Glasmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts auf seine Entwürfe anwendete, die Figuren dagegen an der Renaissance orientiert sind.

Dabei konnte auch gezeigt werden, dass einzelne Motive, wie beispielsweise die Treppe im Hauptchor oder die Komposition der *Pfingstdarstellung* starke Übereinstimmungen mit bestimmten gotischen Glasmalereien zeigen, die dem Wiener Künstler also möglicherweise als direkte Vorbilder gedient haben könnten. Diese könnte er auf einer seiner vielen Studienreisen oder seiner Reisen im Auftrag der *K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* im Original gesehen haben. Anregungen könnte Klein außerdem in den Lithografie-Folgen der Brüder Boiserée gefunden haben. Die im Kapitel IV.1. genannten Vorlagenwerke zeigen dagegen nur wenige Glasmalereien – sie eignen sich mit einer Vielzahl von Zeichnungen gotischer Zierelemente jedoch für die Konzeption von Details. Johann Klein könnten sie beim Entwurf der unterschiedlichen Krabben, Kreuzblumen oder auch der Teppichhintergründe als Muster gedient haben.

Bei einem Vergleich mit den Glasmalereien der Mariahilfkirche wurde deutlich, dass sich Kleins Arbeiten grundsätzlich von denen der Nazarener unterscheiden. Durch deren Nähe zur altdeutschen Tafelmalerei und italienischen Renaissance werden ihre Arbeiten von ganz anderen Ansätzen bestimmt. Um das Oeuvre Johann Kleins differenzierter, vor allem von dem Schaffen seines Lehrers Führich abzugrenzen, müsste jedoch eine tiefergehende Untersuchung mit direkten Werkvergleichen erfolgen.

Im 19. Jahrhundert stellte die Gotik die höchste Stilstufe im Bereich der kirchlichen Kunst dar. Wie konsequent diese umgesetzt wurde, variierte jedoch stark – sowohl in Bezug auf die technische Ausführung, als auch beim Entwurf der Glasbilder. Häufig wurde zwar die Formensprache der Gotik übernommen, diese allerdings in idealisierter Weise umgesetzt.

Kleins Werke spiegeln die historistische Herangehensweise des 19. Jahrhunderts wider. Seine Arbeiten zeichnen sich durch einen kombinatorischen Stil aus. Um seine Entwürfe historisierend erscheinen zu lassen, wendet er bestimmte Grundprinzipien der Gotik des 13. beziehungsweise 14. Jahrhunderts an und greift Motive aus der gotischen Malerei auf. Auch die Figuren sind teilweise gotisierend dargestellt, verleugnen jedoch nicht das anatomische Verständnis des Künstlers aus dem 19. Jahrhundert. Auch inhaltlich spiegelt sich, durch die Einbindung von Typologie und Symbolik, Kleins Beschäftigung mit dem Mittelalter und dessen komplexen Bildprogrammen wider. Die Entwürfe des Wieners zeugen von einer genauen Auseinandersetzung mit den zugehörigen Bibeltexten¹⁶⁹ und folgen in vielen Szenen den Darstellungstraditionen der gotischen Kirchenkunst. Eine Ausschmückung der Bilder durch illustratives Beiwerk oder auch die übermäßige Veranschaulichung von Mimik und Gestik zur Erläuterung des Geschehens wurde dadurch obsolet. Johann Klein war offensichtlich der Ansicht, dass das übliche Bildpersonal und das auf ein Minimum reduzierte ikonographische Beiwerk nicht nur im 13./14. Jahrhundert, sondern auch im 19. Jahrhundert ausreichen, um das Dargestellte zu verstehen. In Österreich wurden die Arbeiten des Wieners aus diesem Grund oft kritisch beurteilt. Während sich Glasgemälde nach den Entwürfen Kleins in fast allen Ländern Europas, in den USA und in Vorderasien finden lassen, erhielt er in seinem Heimatland verhältnismäßig wenige Aufträge.¹⁷⁰ In den *Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* wird dazu Stellung bezogen. Dabei werden seine Fähigkeiten einerseits lobend hervorgehoben: „Es dürfte wenige deutsche Künstler geben, welche auf dem Gebiete der christlichen Symbolik und Mythe so gründlich bewandert waren wie Klein.“ Andererseits scheinen sich gerade diese Fertigkeiten auch als Problem herauszustellen:

„Manche seiner Schöpfungen sind nur Jenem verständlich, welcher sich mit kirchlicher Kunst ernsthafter beschäftigt hat. Wären seine Gestalten weniger archaisch und dem katholischen Laien zugänglicher, so würde er vielleicht in Österreich einen größeren Wirkungskreis gefunden haben, als es der Fall war.“

Während Klein sich zumindest in seinen Entwürfen für die Marienkirche konsequenter an der Gotik orientiert zu haben scheint, als viele andere Künstler, ist dies für deren Umsetzung als Glasmalereien heute leider nicht mehr nachweisbar. Die reduzierte Farbpalette und die auffällige Konturierung machen eine rein musivische Technik, entweder ohne oder mit sehr sparsamer Verwendung von Schmelzfarben jedoch wahrscheinlich.

Johann Kleins kombinatorische Vorgehensweise spiegelt sich auch in seinen anderen Arbeiten wider, dabei variiert die genaue Zeitspanne innerhalb der Gotik, an der er sich orientiert. So sind manche seiner Bilder räumlicher angelegt und zeugen von späteren Vorbildern, wie zum Beispiel bei den Architekturbaldachinen und dem Gesprenge in Bocholt zu sehen ist (Abb. 65).

¹⁶⁹ Vgl.: Kapitel II.1.

¹⁷⁰ Vgl.: Fontaine 2014, S. 28.

Zudem wird anstatt des Teppichhintergrunds, der in den Entwürfen der Marienkirche zur Anwendung kommt, in der *Taufe Jesu* in Bocholt, der Himmel veranschaulicht und die Darstellung in eine landschaftsartige Umgebung eingebettet (Abb. 66). Neben den von Architektur gerahmten Glasfenstern hat Klein außerdem Medaillonfenster entworfen, wie beispielsweise für den Kölner Dom (Abb. 67). Auch Werke wie die naturalistisch ausgeführte Chromolithografie einer Bildfolge des Kreuzwegs (Abb. 68) oder Illustrationen wie sie die Abb. 69 zeigt, gehören zum Oeuvre des Wiener Künstlers.

E. Literaturverzeichnis

Monografien

Anwander-Heisse, Eva: Glasmalereien in München im 19. Jahrhundert, (= Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Bd. 161; Diss., Zur Bayerischen Landes- und Münchner Stadtgeschichte). München 1992.

Bachleitner, Rudolf: Die Nazarener, (= Heyne Stilkunde, Bd. 2). München 1976.

Baur, Christian: Neugotik, (= Heyne Stilkunde, Bd. 26). München 1981.

Braun-Miller, Sibylle: Die Stuttgarter Marienkirche. Zur Bau- und Bedeutungsgeschichte, (= Stuttgarter Studien, Bd. 3). Tübingen 1998.

Brinkmann, Ulrike: Biblische Geschichten auf Glas. Die Fenster von Johannes Klein im Erdgeschoss der Turmhallen des Kölner Domes. Köln 2010.

Fontaine, Arthur: Johannes Evangelist Klein: 1823-1883. Ein Prediger mit dem Zeichenstift. Merzig 2014.

Fraquelli, Sybille: Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln 1815-1914, (= Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge, Bd. 5). Köln – Weimar - Wien 2008.

Jantzen, Hans: Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs. Chartres, Reims, Amiens. Hamburg 1957.

Nagel, Anne; von Roda, Hortensia: Die Glasmalereiausstattung des 19. Jahrhunderts. Basel 2000.

Oidtmann, Stefan: Die Schutzverglasung. Eine wirksame Schutzmaßnahme gegen die Korrosion an wertvollen Glasmalereien. Aachen 1994.

Schickel, Gabriele: Neugotischer Kirchenbau in München. Vergleichende Studien zu Architektur und Ausstattung der Kirchen Maria-Hilf in der Au und Heilig-Kreuz in Giesing, (=Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 18). München 1987.

Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert. Regensburg 1982.

Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale. Zürich 1950.

Smitmans, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodica für christliche Kunst 1870-1914, (= Kölner Forschungen zu Kunst und Altertum, Bd. 2) Sankt Augustin 1980.

Vaassen, Elgin: Die kgl. Glasmalereianstalt in München 1827-1874. Geschichte – Werke – Künstler. Berlin 2013.

Sammelwerkbeitrag

Kurmann-Schwarz, Brigitte: „Fenestre vitree [...] significant Sacram Scripturam“. Zur Medialität mittelalterlicher Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Becksmann, Rüdiger (Hrsg.): Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum. Nürnberg 2005, S. 61-74.

Oidtmann, Ludovikus: Die Technik der Glasmalerei in Vergangenheit und Gegenwart, in: Werkstätten Dr. H. Oidtmann, Linnich, hg. v. Landesbildstelle Rheinland, (=100 Jahre Rheinische Glasmalerei, Bd. 10, Teil 1). Neuss 1959. S. 9-42.

Schäfer, Werner: Jeder Stein erzählt von Geschichte. Der Kölner Dom als Zeuge und Erzeugnis der Geschichte, in: Wolff, Arnold (Hrsg.): Der gotische Dom in Köln. Köln 1986. S. 93-107.

von Naredi-Rainer, Paul: „Kunstvolles im Dienste des Höchsten“. Zur Ausstattung des Kölner Domes seit der Barockzeit, in: Wolff, Arnold (Hrsg.): Der gotische Dom in Köln. Köln 1986. S. 75-92.

Zeitschriftenaufsätze und Zeitungsartikel

R. v. E. : Nachruf Johann Klein, in: Mittheilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 18. Jg. Nr. 213 (01.06.1883). S. 435-436.

Verfasser unbekannt: Nachruf Johann Klein, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. 18. Jg. Nr. 33 (31.05.1883). S. 562-563.

Schumacher: Claudia: Die Wiederentdeckung der Glasmalerei im 19. Jahrhundert, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 46-56.

Wolff, Arnold: Die Glasmalereien des Kölner Domes in der Zeit der Hochgotik, in: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr 14, (1998). S. 6-13.

Ausstellungskataloge

Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, Ausst. Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, hg. v. Gallwitz, Klaus. München 1981.

Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst. Kat. Angermuseum Erfurt. Leipzig 1993.

Becksmann, Rüdiger: Die ältere Chorverglasung, ihr Bildprogramm und ihre Meister, in: Von der Ordnung der Welt. Mittelalterliche Glasmalereien aus Esslinger Kirchen, Ausst. Kat. Evangelische Gesamtkirchengemeinde Esslingen, hg. v. Becksmann, Rüdiger. Esslingen 1997. S. 47-72.

Nachschlagewerke

Cappelli, Adriano: Lexicon Abbreviatarum. Wörterbuch lateinischer und italienischer Abkürzungen wie sie in Urkunden und Handschriften besonders des Mittelalters gebräuchlich sind, dargestellt in über 14000 Holzschnittzeichen. Leipzig 1928.

Fischer, Josef Ludwig: Handbuch der Glasmalerei, (= Hirsemanns Handbücher, Bd. 8). Leipzig 1937.

Keller, Hiltgart L.: Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart 2005.

Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Darmstadt 2014.

Schiller, Gertrud: Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi, (= Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1). Gütersloh 1971.

Schiller, Gertrud: Die Passion Jesu Christi, (= Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2). Gütersloh 1968.

Schiller, Gertrud: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, (= Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3). Gütersloh 1971.

Schiller, Gertrud: Die Kirche, (= Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,1). Gütersloh 1976.

Sachs, Hannelore; Badstübner, Ernst; Neumann, Helga: Wörterbuch der christlichen Ikonographie. Regensburg 2005.

Sonstige Literatur

Die Bibel in heutigem Deutsch. Die Gute Nachricht des Alten und Neuen Testaments. Einheitsübersetzung, hg. v. Deutsche Bibelgesellschaft. Stuttgart 1982.

Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem, ed. v. Weber, Robert. Deutsche Bibelgesellschaft. Stuttgart 1994.

Wentzel, Hans: Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350, (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. 1). Berlin 1958.

F. Abbildungsverzeichnis

Bei den Abbildungen der Entwürfe der Marienkirche von Johann Klein (Abb. 7; 15-17; o V 1-3; o IV 1-3; w IV 1-3; w V 1-3; o II 1-5; I 1-5; w II 1-5) handelt es sich um eigene Aufnahmen der Autorin aus dem Jahr 2014.

Abb. 1: Braun-Miller, Sibylle: Die Stuttgarter Marienkirche, Zur Bau- und Bedeutungsgeschichte, (= Stuttgarter Studien, Bd. 3). Tübingen 1998. S. 59.

Abb. 2: Ebd., S. 8.

Abb. 3: Ebd., S. 46.

Abb. 4: Ebd., S. 52.

Abb. 5: Ebd., S. 53.

Abb. w IV 4: Klein, Johann: Kirchliche Kunst. Cartons für Glasmosaik und Tafelmalerei. 1. Folge. Wien 1884, Tafel VII und VIII c).

Abb. 8: Becksmann, Rüdiger: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau (=Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Bd. II, Teil 2), Berlin 2010, Taf. 256.

Abb. 9: Becksmann, Rüdiger: Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Voraussetzungen. Entwicklungen. Zusammenhänge, Berlin 1995. S. 126, Abb. 24.

Abb. 10: Vernissage – Die Zeitschrift zur Ausstellung, 6. Jg. Nr. 14, (1998), S. 27.

Abb. 11: Hess, Daniel: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet (=Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Bd. 3, Teil 2), Berlin 1999, Abb. 218.

Abb. 12: Wentzel, Hans: Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350 (=Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. I), Berlin 1958, Tafel 31.

Abb. 13: Martin, Henry: La Miniature Francaise du XIII au XV siècle, Paris – Brüssel 1924, Figure LXI.

Abb. 14: Warner, George: Queen Mary's Psalter. Miniatures and drawings by an english artist of the 14th century reproduced from royal MS. 2B. VII in the British Museum. London 1912, Fig. 147.

Abb. 23: Grodecki, Louis; Brisac, Catherine: Gothic Stained Glass 1200-1300, London 1985, Abb. 167.

Abb. 24: Ebd., Abb. 200.

Abb. 26: Becksmann, Rüdiger: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz (=Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland Bd. II, Teil 1), Berlin 1979, Farbtafel 3.

Abb. 28: Ebd., Tafel 1, Abb. 3.

Abb. 29: Ebd., Tafel 56, Abb. 174.

Abb. 30: Ebd., Tafel 53, Abb. 163.

Abb. 31: Bacher, Ernst: Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Steiermark (=Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich Bd. III, Teil 1), Wien – Köln – Graz 1979, Abb. 305.

Abb. 32: Althaus, Karin: Konrad Witz. Ein Pionier der Malerei im 15. Jahrhundert, Königstein 2011, S. 24.

Abb. 33: Konrad Witz, Ausst. Kat., hg. v. Kunstmuseum Basel. Ostfildern 2011, Abb. 55.

Abb. 34: Scholz, Hartmut: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg (=Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland Bd. X, Teil 1), Berlin 2002, Fig. 38.

Abb. 35: Eberhard Leppin: Die Elisabethkirche in Marburg an der Lahn (Die Blauen Bücher), Königstein im Taunus 1999, S. 69.

Abb. 36: Witzleben, Elisabeth von: Farbwunder deutscher Glasmalerei aus dem Mittelalter, Augsburg 1965, Tafel IX.

Abb. 37: Bacher, Ernst: Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Steiermark (=Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich Bd. III, Teil 1), Wien – Köln – Graz 1979, Abb. 147.

Abb. 38 und 39: Altet Barral I, Xavier :Heiliges Licht. Mittelalterliche Glasfenster in Europa, Köln 2003, S. 120.

Abb. 40: Becksmann, Rüdiger: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz (= Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Bd. II, Teil 1), Berlin 1979, Tafel 52, 161.

Abb. 41: Avril, Francois: Buchmalerei am Hofe Frankreichs 1310-1380, München 1978, Tafel 24.

Abb. 42: Kurmann-Schwarz; Brigitte: Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden (=Corpus Vitrearum Medii Aevi. Schweiz 2), Bern 2008, Abb. 18.

Abb. 43: Wentzel, Hans: Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350 (=Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. I), Berlin 1958, Tafel 584.

Abb. 44: Kurmann-Schwarz; Brigitte: Die mittelalterlichen Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden (=Corpus Vitrearum Medii Aevi. Schweiz 2), Bern 2008, Abb. 17.

Abb. 45: Wentzel, Hans: Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350 (=Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. I), Berlin 1958, Tafel 269.

Abb. 46: Konrad Witz, Ausst. Kat. hg. v. Kunstmuseum Basel. Ostfildern 2011, Fig. 43.

Abb. 47: Rode, Herbert: Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes (=Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland Bd. IV, Teil 1), Berlin 1974, Tafel 25, Abb. 63.

Abb. 48: Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters, Ausst. Kat. Bayerische Staatsbibliothek München, Museen der Stadt Regensburg, München 1987. Abb. 1.

Abb. 49: Wentzel, Hans: Die Glasmalereien in Schwaben von 1200-1350 (=Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. I), Berlin 1958, Tafel 103.

Abb. 50: Ebd., Tafel 108.

Abb. 51: Ebd., Tafel 435.

Abb. 54 und 55: Eggert Franz (Hrsg.): Die 19 Glasgemälde. Darstellungen aus dem Leben Maria in der Maria-Hilf-Kirche der Münchener Vorstadt Au; großmütiges Geschenk S.M. des Königs Ludwig I von Bayern; ausgeführt in der K. Glasmalerei-Anstalt zu München; komponiert von Fischer, Schraudolph, Köckel u. Ruben; Architektur von Ainmüller. München ca. 1865.
Signatur: A22g/155

(Fotografien der Autorin (2015), mit freundlicher Genehmigung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.)

Abb. 6, 56 und 57: Fotografien aus Privatbesitz

Abb. 58: Eigene Aufnahme der Autorin (2014)

Abb. 59: Klein, Johann: Kirchliche Kunst. Cartons für Glasmosaik und Tafelmalerei. 2. Folge, Wien 1884, Tafel I und II b).

Abb. 60: Heideloff, Carl: Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur. Bd. I, Heft I-VI, Nürnberg, Berlin 1844, Pl. 4.
Signatur: 1Ka 1465(2)-1

Abb. 61: Hoffstadt, Friedrich: Gothisches A. B. C. Buch, Frankfurt a. M. 1840, Titelblatt.
Signatur: 1Kb 1231-TAF

Abb. 62: Ungewitter, Georg Gottlob; Statz, Vincenz: Gothisches Musterbuch, Bd. 2, Leipzig 1861, Taf. 128.
Signatur: 1Kb 1341-2

Abb. 63 und 64: Ungewitter, Georg Gottlob; Statz, Vincenz: Gothisches Musterbuch, Bd. 1, Leipzig 1856, Tafel 1 und Tafel 23.
Signatur: 1Kb 1341-1

Abb. 65-69: Fontaine, Arthur: Johannes Evangelist Klein: 1823-1883. Ein Prediger mit dem Zeichenstift. Merzig 2014. Abbildungen der im Buch beiliegenden CD.