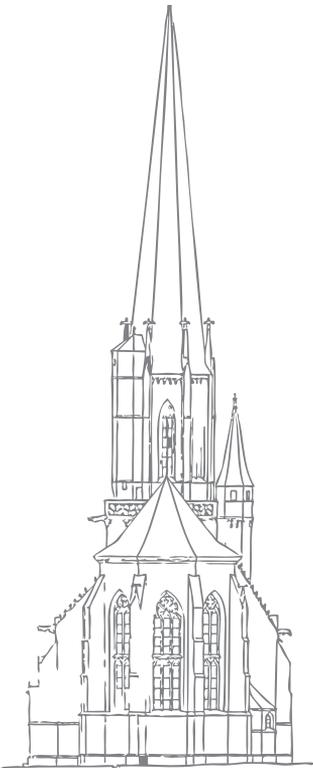




Die mittelalterliche Farbverglasung

Die Fenster in der ehemaligen Wallfahrtskirche «Zum Heiligen Blut»



Herausgeber:

Kirchenbauverein evangelische Kirche Armsheim e.V.

Texte: Wolfgang Bickel, Uwe Gast

Layout: Grafikagentur Schäfer

Mit freundlicher Unterstützung von:

Corpus Vitrearum Deutschland, Forschungszentrum für
mittelalterliche Glasmalerei, Freiburg i. Br.,

Weinbruderschaft Rheinhessen zu Sankt Katharinen e.V. und
Kultur- und Weinbotschafter Rheinhessen e.V.

Eine Welt aus Licht – die Zeichenqualität der Glasmalerei

Wolfgang Bickel

In gotischen Kirchen bilden die Maßwerkfenster farbenglühende Wände, auf denen das einfallende Licht in unzählbaren Darstellungen von Gestalten, Szenen und Symbolen die Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Weltgericht vergegenwärtigt.

Zu diesen gläsernen Wänden zählten auch die Armsheimer Chorfenster. Doch sind von der Verglasung des 15. Jahrhunderts nur wenige Scheiben erhalten. Man hatte zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt die Fenster mit Klarglas versehen. Um 1900 wurde der Chor mit einzelnen Bild- und Ornamentfenstern ausgestattet, hundert Jahre später wurden die restlichen Chorfenster farbig verglast. Die Fenster dokumentieren damit drei Epochen der Geschichte der Glasmalerei. Um die Tradition der Farbverglasungen zu verstehen, ist es notwendig, nach ihrem ursprünglichen Sinn und Zweck zu fragen. Man nähert sich der Antwort, wenn man betrachtet, was bei ihrem Vorhandensein geschieht.

Indem das weiße Tageslicht durch die bunten Scheiben in ein vielfarbiges Licht verwandelt wird, ändert sich die Atmosphäre des Kirchenraumes und das religiöse Geschehen erscheint buchstäblich in einem anderen Licht. Zugleich werden in den Fensterflächen die heiligen Gestalten und biblischen Szenen sichtbar, die der Glasmaler mit Hilfe des farbigen Glases und seiner Schwarzlotbemalung gestaltete.

Diese bildlichen Mitteilungen verbinden die Glasfenster mit den Wandmalereien – aber es war doch etwas hinzugekommen: die kalkulierte Wirkung des Lichtes. Bei Wandmalereien fällt das Licht auf die Farben, die es absorbieren oder reflektieren. Bei Glasfenstern dagegen erscheint das Licht in den farbigen Gläsern und scheint aus ihnen heraus. Das Bild wird nicht beleuchtet, es erstrahlt gleichsam von innen. Die in Fenster aufgelöste Wand wird zur leuchtenden Fläche.

Die Entwicklung dieser Fensterflächen war Teil eines Umdeutungsprozesses, in dem sich der Charakter des Kirchenbaues und seine symbolische Bedeutung grundlegend änderten: An die Stelle der geschlossen-mauerhaft-festgefügtten Himmelsburg trat eine scheinbar schwerelose, aus wenigen tragenden Elementen und maßwerkgegliederten Glasfenstern bestehende Vision der Himmelsstadt.

Auf der Suche nach den Beweggründen für diese Umdeutung können zwei Beobachtungen weiterhelfen: Die eine betrifft die mit dem Herstellungsverfahren verbundene Wirkung, die andere die kulturgeschichtliche Verbreitung.

Es gibt mehrere Verfahren der farbigen Behandlung von Glas. Völlig verschieden von der Glasmalerei der Kirchenfenster ist die Behandlung des Glases als Malgrund, so wie Wandputz als Malgrund dient. Hierbei trifft das Licht auf die Farbschicht, die Teile des Spektrums reflektiert, so dass wir die Darstellung, die in allen Einzelheiten mit Pinsel und Farbe gemalt ist, erkennen.



Anders verfährt die Glasmalerei, die im 12. und 13. Jahrhundert in Europa den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichte; bei ihr wird mit in der Masse gefärbtem Glas gearbeitet.

Ihre besondere Wirkung beruht darauf, dass sich die Farbe nicht auf dem Glas, sondern in der Glasmasse befindet, dass demzufolge das farbige Glas als Lichtquelle erscheint, wenn das Sonnenlicht die Gläser durchdringt und aufleuchten lässt.

Obwohl in vielen Kulturen die Glasherstellung bekannt war und eingefärbte Gläser geschätzt wurden, entwickelte sich die Gestaltung monumentaler Bildfenster nur im abendländischen Kulturkreis, und zwar in demselben Maße, in dem die Kirchenbaukunst dem Glasmaler zunehmend größere Fensterflächen zur Verfügung stellte. Er antwortete auf eine Herausforderung. Das aber war kein bloß bautechnischer Vorgang, vielmehr ein Zusammenspiel zweier Disziplinen, deren Entwicklungen die entscheidenden Impulse aus derselben Quelle erhielten und die beide ihr Ziel in einer Entmaterialisierung der Stofflichkeit und einer Sichtbarmachung der Qualitäten des Lichts sahen.

Beides war Ausdruck einer Deutung der Welt als Schöpfung Gottes, die letztlich einerseits Maß, Zahl, Gewicht, andererseits Licht war. Der Gedanke war nicht neu – aber das Maß, in dem er die Vorstellungen beherrschte, war neu.

Dass Gottes Schöpfung auf Maß, Zahl und Gewicht beruht, brachte vornehmlich die Architektur in ihren Konstruktionen zum Ausdruck, die sich auf die Darstellung von geometrischen Strukturen hin entwickelte. Dass sie letztlich Licht sei, verkündigten die Glasfensterflächen mit ihrer durchstrahlten Glasmaterie. So diente der gesamte Kirchenbau der Vergegenwärtigung der Qualitäten von geometrischer Struktur und Licht.

Im Mittelpunkt dieses Konzeptes steht das Licht. Seiner Entfaltung in das Farbspektrum dient das transparente Glas. Man kann zusehen, wie sich durch das um den Kirchenbau mit seinen Fenstern wandernde Sonnenlicht die Bildprogramme entfalten.

Licht und Transparenz der Materie sind demnach die leitenden Gesichtspunkte dieser Glasmalerei. Die darin enthaltene Verkündigung kann man nur verstehen, wenn man einen Blick auf die spätantike Philosophie und Theologie wirft. So, wie die neue Einschätzung der Geometrie Augustins Theologie voraussetzt, so die des Lichts jene des Dionysius Areopagita.

Drei Grundgedanken seiner Lehre sind in unserem Zusammenhang entscheidend: Der erste Gedanke besagt, dass Gott nicht erkennbar ist, weil das Endliche das Unendliche nicht fassen kann. Und da Gott alles in allem ist, können keine Aussagen über seine Qualitäten gemacht werden, denn diese würden andere Aussagen ausschließen und wären Einschränkungen. Man kann nur sagen, was er nicht ist. Daraus folgt der zweite: Wir können von ihm nur in Analogien, Bildern, Gleichnissen, Entsprechungen, Beispielen reden, also: „so wie dies ist – entsprechend verhält sich das“.

Abb. 1
Blick in den
Chor der
evangelischen
Kirche Arms-
heim

Der dritte Grundgedanke betrifft die besondere Qualität des Lichtes. Und dies aus folgenden Gründen: das Licht ist das erste Ausstrahlen der Gottheit, das zeitlich und qualitativ erste Geschaffene also; und so, wie die Sonnenkraft nicht gemindert wird durch die Ausstrahlung (wie man annahm), so werde auch Gottes unendliche Fülle nicht durch die Schöpfung verringert. Der letzte Grund ist ein psychologischer: Alle Wesen, schreibt Dionysius, streben zur Sonne hin, begehren in irgendeiner Weise nach ihrem Licht – sei es zur eigenen Erleuchtung oder Bewegung oder nur aus Sehnsucht, sehen zu können, sei es zur eigenen Erwärmung oder überhaupt zur Erhaltung der eigenen Gegenwart. Ich will dies, sagt er, aber nicht etwa nach der Lehre der Alten verstanden wissen, so als ob die Sonne selbst Gott oder Schöpfer dieses Weltalls sei und den sichtbaren Umkreis der Dinge regiere. Solchem Streben zur Sonne entspricht eines zur Gottheit, weil deren unsichtbare und unsagbare Mysterien von der Erschaffung der Welt an von seinen Geschöpfen erahnt worden seien.

Dieses Streben hat die menschliche Seele mit allem Geschaffenen gemeinsam – aber ihr ist es bewusst, und so kann der menschliche Verstand Mittel und Wege finden, sich dem Göttlichen zu nähern, wozu die bewusste Wahrnehmung des Lichts und das Nachdenken über seine Wirkung gehören. Dies nicht zuletzt deshalb, weil die Seele Licht vom Lichte ist.

Für diese ahnende Wahrnehmungsfähigkeit kann die ganze Wirklichkeit der Welt eine einzige Analogie zu Gottes Wirklichkeit werden; die Welt wird transparent. Alles kann sich als Zeichen, Symbol, Allegorie erweisen. Gilt dies ganz allgemein, um wie viel mehr vom Bildfenster, in dem durch das Licht die Gestalten der Schöpfung und der Heilsgeschichte präsent werden.

Die Vorstellung, die Welt sei prinzipiell deutungstransparent, wurde von dem einflussreichsten Kunsttheoretiker jener Zeit, in der die Glasmalerei ihren Höhepunkt erreichte, systematisiert. Es war der Stiftsherr Hugo von St. Viktor. Er schreibt: „Diese ganze (...) wahrnehmbare Welt ist wie ein Buch, das von Gottes Hand geschrieben wurde (...), und die einzelnen Geschöpfe sind den Figuren zu vergleichen. Sie sind jedoch nicht nach menschlichem Ermessen, sondern nach göttlichem Willen eingefügt, um die unsichtbare Weisheit Gottes kundzutun.“ Das aber betrifft nicht nur das Gegebene, das im Buch Geschriebene, es betrifft vor allem den Prozess des Schreibens, also das Wirken des Lichts im Glas. Wir nehmen wahr, wie es aufstrahlt, wenn der Sonnenstrahl es trifft, wie der Farbklang sich mit dem Einfallswinkel wandelt. Am Morgen nehmen wir anderes wahr als am Abend. Demnach ist, was angesichts der farbigen Glasflächen geschieht, nicht nur ein Lesen im bereits vorliegenden Buch Gottes, sondern ein Beobachten seines fortwirkenden Schreibens, eine fortgesetzte Belehrung über den Heilsweg zwischen Schöpfung und Erlösung.

Diese Vorstellung, die Glasmalerei vergegenwärtige das göttliche Wirken auf besondere, hervorragende Weise, war die Voraussetzung für den hohen Rang unter den Künsten, den man ihr zusprach. Man war so weit gegangen, in dem Transparentwerden der eingefärbten und bemalten Glasmaterie die Vorwegnahme einer Transformation der Schöpfung am Jüngsten Tage zu sehen.

In einer Schrift des 13. Jahrhunderts lesen wir: So wie alle materiellen – also hölzernen, steinernen – Heiligenfiguren in den Kirchen die leibliche Existenz der biblischen Figuren und Heiligen abbilden und so, wie das steinerne, materielle Kirchengebäude die sichtbare irdische Kirche Christi symbolisiert, so bilden die lichtdurchfluteten Gestalten der Glasfenster und der ins farbige Licht getauchte Raum deren himmlische Existenz ab. Die großen Bildfenster sind also nicht nur Abbilder einer höheren, größeren Wirklichkeit, sondern auch Visionen der zukünftigen.

„Die Vereinigung der menschlichen Seele mit Gott“, sagt der heilige Bernhard, „ist ein Eintauchen in das unendliche Meer ewigen Lichtes und leuchtender Ewigkeit.“



Die Reste der mittelalterlichen Farbverglasung

Uwe Gast

Erstmals seit langer Zeit, ja, vielleicht erstmals seit dem Mittelalter, ist der Chor der Kirche Zum Heiligen Blut in Armsheim wieder vollständig mit einer farbigen Verglasung versehen. Nachdem er zuletzt in den Jahren 2006, 2008 und 2009 anstatt der einfachen Blankverglasung in seinen Seitenfenstern nach und nach neue Farbfenster von Hans Gottfried von Stockhausen erhalten hat, sind in ihm nunmehr mit den Resten seiner mittelalterlichen Farbverglasung, den 1911 hinzugekommenen Kompositionen Otto Linnemanns – Letztere in den drei Fenstern des Chorraumes – und den erwähnten jüngsten Werken Glasmalereien dreier verschiedener Epochen und Stile versammelt. Innerhalb dieses Ensembles spielen die mittelalterlichen Reste aber keine bedeutende Rolle – deshalb, weil sie im Maßwerk der drei mittleren Chorfenster dem Blick des Betrachters weitgehend entzogen sind und es sich dem ungeübten Auge schwer erschließt, was es denn überhaupt dort sieht.

Gleichwohl erlauben die wenigen originalen Scheiben, die erhalten geblieben sind – ein Rechteckfeld mit Engeln in der Sakristei gehört dazu –, eine vage Vorstellung von der ehemaligen Farbverglasung des Chores zu gewinnen, d.h. ein Bild von dem Bau in seinem ursprünglichen Zustand. Die folgenden Überlegungen hierzu sind nicht selbstzweckhaft: Erst die Sicht aus einer historischen Perspektive ermöglicht es uns, die jüngeren Maßnahmen zu verstehen und gerecht zu beurteilen.

Abb. 2
Mittelalterliche Farbverglasung:
Rechteckfeld mit Engeln in der Sakristei

Wer die Armsheimer Kirche durch den Eingang auf der Südseite betritt, stößt in der Vorhalle auf eine lateinische Inschrift, die das Gründungsdatum und den Anlass zum Kirchenneubau festhält, außerdem die Namen aller eng mit ihm verbundenen Herrschaften: Demnach wurde der Kirchenbau am 9. Mai 1431 obreverencia(m) · mirifici · sangwinis · d(omi)ni · n(ost)ri · ih(es)u · (Christi) – aus Verehrung des wundertätigen Blutes unseres Herrn Jesu Christi – begonnen, dies unter den Ortsherren Pfalzgraf Stephan von Simmern-Zweibrücken († 1459) und Graf Friedrich III. von Veldenz († 1444), dem Mainzer Erzbischof Konrad III. von Dhaun († 1434) und dem Pfarrer Konrad Oedenkemmer († 1443).

Oberhalb des weitschweifigen Textes stehen zwei Engel, die in Anspielung auf das Blutwunder ein Korporale mit Messkelch präsentieren; zu ihren Seiten erscheinen die Wappen der Ortsherren, während im Zentrum unterhalb des Korporale das Wappen der Familie der Vetzler von Geispitzheim (Gabsheim) prangt, die sich als damaliger Inhaber des Armsheimer Kirchsatzes an der Baufinanzierung beteiligt zu haben scheint¹.

Was es indes mit dem in der Inschrift genannten Blutwunder auf sich hat, ist nicht überliefert; bekannt ist allein, dass das – in das 14. Jahrhundert zu datierende? – Ereignis eine Wallfahrt ausgelöst hat.



Abb. 3 Chorfenster nord II. Maßwerkverglasung

1466 weiß Gräfin Elisabeth von Bayern, die Frau Graf Hessos von Leiningen, ihrer Schwägerin Anna zu berichten, dass in „Armßheym ... daz heylge blüt gar gnedelichen rast [ruht?] und groß gnad und ablass sei²⁴“. Insgesamt ist die Überlieferung jedoch sehr dünn. Wir können nur vermuten, dass der Vorgängerbau – eine Remigiuskirche – nicht nur zu klein war, um die Pilgerschaft zu fassen, sondern dass er auch den mit der Wallfahrt gestiegenen Ansprüchen der Repräsentation nicht mehr genügte. Denn im Unterschied zum heutigen Bau dürfte jene Remigiuskirche ein äußerst bescheidenes Gotteshaus gewesen sein.

Der fällige Neubau wurde also ab 1431 in exponierter, die umgebende Bebauung deutlich überragender Lage errichtet. Dabei wurde mit dem Chor begonnen, der bereits um 1440 fertiggestellt und nutzbar war. Am Langhaus wurde bis in die 1470er-Jahre hinein, am Turm wohl auch noch darüber hinaus gebaut³.

Als hoher, heller, über das gedrückte Langhaus sich erhebender Bau steht der Chor für sich. Er besteht aus einem kurzen, breiten Joch und ist über fünf Seiten des Achtecks geschlossen.

Der Schlussstein seines Gewölbes zeigt wiederum einen Engel mit Korporale und Messkelch, der das Kirchenpatrozinium Zum Heiligen Blut symbolisiert. Durch sechs Fensteröffnungen, die – mit Ausnahme des verkürzten Fensters über der Sakristei – durch eine Maßwerkbrücke zweigeteilt sind und wechselweise aus drei bzw. zwei Bahnen bestehen, erhält er viel Licht und hebt sich auch dadurch von

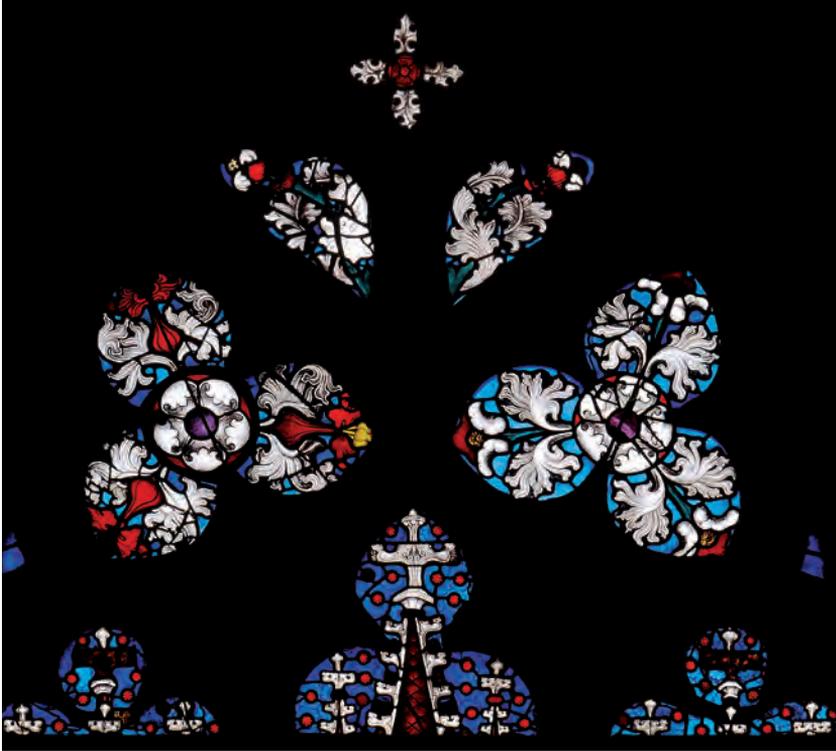


Abb. 4 Chorfenster I. Maßwerkverglasung

dem dunkleren Langhaus ab. Dass seine Architektur sichtlich von Bauten wie dem Chor der Kirche St. Leonhard in Frankfurt a. M. (Weihe 1434) und dem Westchor der Katharinenkirche in Oppenheim (Weihe 1439) abhängt, ist in der Forschung längst bemerkt worden⁴; dass diese Bezüge zu Frankfurt und Oppenheim aber gleichermaßen für die Reste seiner mittelalterlichen Farbverglasung festzustellen sind, wurde dagegen bisher übersehen.

Um 1910, kurz bevor die Reste der mittelalterlichen Chorverglasung von Otto Linnemann erstmals fachmännisch restauriert und ergänzt wurden, entstand eine fotografische Aufnahme ihres damaligen Zustandes (Abb. 6): Von einem Rechteckfeld im mittleren Chorfenster (I) abgesehen – es ist oben in der Mitte gut zu erkennen –, gab es alte, d.h. mittelalterliche Reste nur in den kleinen Scheiben im Abschluss der Fensterbahnen, also in den sog. Kopfscheiben der drei Fenster sowie in den Maßwerköffnungen darüber, in den Dreipässen und Fischblasen des mittleren und des rechten Fensters (süd II). Alles Übrige bestand aus einer ornamentalen Verglasung des 19. Jahrhunderts. Diese Verglasung, deren Muster vielleicht nur mit Ölfarben auf blankes Glas gemalt (und nicht mit Lotfarbe aufgetragen und eingebrannt) waren, wurde 1859 eingesetzt, nachdem ein „furchtbares Hagelwetter“, wie es heißt, die Kirchenfenster zerstört hatte⁵. Was damals an mittelalterlichen Scheiben erhalten war, dürfte ebendiesem Unwetter zum Opfer



Abb. 5 Chorfenster süd II. Maßwerkverglasung

gefallen sein. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass es auch schon früher zu Zerstörungen gekommen ist.

Doch dank ihres kleinen, weniger zerstörungsanfälligen Formats, dank auch eines gewissen Schutzes durch den Stein und den hohen, schwer zugänglichen Standort haben im Maßwerk einige Scheiben aus der Erbauungszeit des Chores alle Unbilden der Zeit bis heute überlebt (Abb. 3–5).

Oberhalb der Ornamentbahnen, mit denen Linnemann die obere Hälfte der drei mittleren Chorfenster füllte, erscheinen in den Kopfscheiben unvermittelt Tabernakelspitzen, Fialen, Kreuzblumen und Kuppeln, in den Maßwerkscheiben darüber sehen wir sowohl Blätter als auch Blüten in verschiedenen Formen. Zwar sind große Teile aller dieser Scheiben von Linnemann ergänzt worden – der große Vierpass im linken Fenster (nord II) ist sogar vollständig erneuert (Abb. 3) –, doch sind die Kompositionen der einzelnen Darstellungen durch die alte Fotografie gesichert (Abb. 6).

Diese Tabernakelspitzen, Fialen, Kreuzblumen und Kuppeln sind Elemente unterschiedlicher architektonischer Bekrönungen. Mit ihnen fanden Architekturen, die einstmals in den heute mit Ornamenten gefüllten Feldern zu sehen waren, einen buchstäblich krönenden Abschluss. Wir dürfen uns die Architekturen als Tabernakel vorstellen, als von Säulchen getragene, hoch aufragende Bedachungen, unter denen entweder einzelne Heiligenfiguren dargestellt waren oder auch ganze Szenen aus der Heilsgeschichte. Die Standfiguren unter Bekrönungen erstreckten sich dabei über mehrere Felder hinweg in die Höhe, in ähnlicher Weise, wie es



Abb. 6 Blick in den Kirchenchor. Zustand der Verglasung um 1910

auch in manchen Fenstern der ehemaligen Karmeliterkirche in Boppard zu sehen war (Abb. 7); in Armsheim war mit Sicherheit das linke Chorfenster (nord II) mit Standfiguren gefüllt. Die Szenen aus der Heilsgeschichte hingegen, die mit gleicher Sicherheit im Fenster I in der Mitte zu erwarten sind, waren große, bildartige Kompositionen, die jeweils die obere und untere Hälfte des zweigeteilten Fensters füllten. Sie standen in Bezug zum Hl.-Blut-Patrozinium der Kirche und könnten, wie z.B. in Rothenburg ob der Tauber, eine Kreuzigung Christi mit eucharistischem, d.h. auf das Messopfer bezogenen Gehalt gezeigt haben.

Nur eine einzelne Scheibe, die einmal zu einer solchen Komposition gehört hat, ist erhalten. Es ist das schon erwähnte Rechteckfeld in der Sakristei, das ursprünglich oben im Fenster I des Chores eingesetzt war (Abb. 2, 6).



Abb. 7,8 Hl. Jakobus der Ältere aus Boppard. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters. Um 1443–1446
Trauernde Maria. Oppenheim, Katharinenkirche. Um 1435/40

Möglicherweise haben die kleinen Engel unter einer mächtigen Tabernakelbekrönung einmal zu einer derartigen Kreuzigung Christi gehört. Im Gegensatz zu den Tabernakelarchitekturen der Chorfenster I und nord II zeigt das rechte Chorfenster süd II als Bekrönung seiner beiden Bahnen jeweils das bemerkenswerte Motiv einer Kuppel (Abb. 5). Hier bleibt es unsicher, was sich unterhalb dieser Kuppeln befunden hat. In Frage kommen sowohl Tabernakel mit Standfiguren von Heiligen, wie wir sie bereits für das linke Fenster rekonstruiert haben, als auch szenische Darstellungen, zu deren

Inhalt sich nichts aussagen lässt.

Die Kuppeln in den Kopfscheiben geben uns dafür einen ersten Hinweis auf das künstlerische Milieu, in dem die Glasmalereien in der Zeit um 1440 entstanden sind. Wolfgang Bickel hat nämlich die interessante Beobachtung gemacht, dass diese Kuppeln sicherlich nicht zufällig von der Art sind wie ebenjene Kuppelbekrönung, die der Turm der ehemaligen Stiftskirche St. Bartholomäus in Frankfurt a. M. nach dem Plan des Baumeisters Madern Gerthener († 1430) erhalten sollte⁶. Da aber auch der – für Armsheim vorbildliche – Chor der Kirche St. Leonhard in Frankfurt auf Planungen von Madern Gerthener zurückgeführt wird, liegt es nur nahe, die Armsheimer Reste mit den dort noch in großer Zahl vorhandenen Glasmalereien aus der Zeit um 1430/35 zu vergleichen.

Maltechnische Übereinstimmungen lassen sich z.B. mit einzelnen Darstellungen aus der Legende der Hl. Katharina feststellen⁷.

Insgesamt sind es aber eher die nur in Fragmenten erhaltenen, um 1435/40 entstandenen Glasmalereien aus dem Westchor der Katharinenkirche in Oppenheim, in deren Werkstatt-Umkreis auch die Fenster für die Armsheimer Kirche angefertigt worden sein müssen. Jedenfalls erinnern die pausbäckigen Engel der Sakristeischeibe an einige Figuren aus dem Oppenheimer Westchor (Abb. 2, 8). Heute im Fenster I des Ostchores eingesetzt, sind diese Glasmalereiestereste aus dem Westchor von derselben Werkstatt geschaffen worden, die in den 1440er-Jahren für die Karmeliter in Boppard tätig war (Abb. 7).

Die Reste der mittelalterlichen Farbverglasung in Armsheim sind zu gering und zu stark ergänzt, um sie mit Bestimmtheit einem der in Frankfurt a. M., Oppenheim und Boppard tätigen Glasmaler zuschreiben zu können. Das ist aber auch nicht zwingend nötig. Wichtiger ist es festzuhalten, dass sowohl die Architektur als auch die Verglasung im Wesentlichen auf denselben künstlerischen Voraussetzungen fußen. Wie es bei der Wahl des Baumeisters geschehen war, zog man für die Ausführung der um 1440 entstandenen Farbverglasung Kräfte heran, die an den bedeutendsten Bau- und Ausstattungsprojekten ihrer Zeit am Mittelrhein beteiligt gewesen sein könnten. Dass dies heute indessen mehr zu errahnen als zu erkennen ist, ist dem nahezu totalen Verlust der Verglasung spätestens im 19. Jahrhundert geschuldet. Ebendieser Verlust stellte Otto Linnemann im Jahr 1911, als die drei mittleren Chorfenster unter Beibehaltung der mittelalterlichen Reste neu verglast wurden, vor die schwere, nur z.T. überzeugend gelöste Aufgabe, Altes und Neues zu einer Einheit zusammenzuführen.

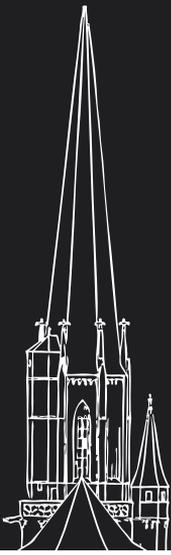
Der vorliegende Beitrag ist eine kurze Zusammenfassung des Armsheim-Kapitels aus folgendem, in Bände erscheinendem Buch: Uwe Gast, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland III, 1*). Fußnoten finden sich daher nur bei Zitaten und an jenen Stellen, die sich ausdrücklich auf Ergebnisse anderer Autoren beziehen.

¹ Dies vermutete schon Wolfgang Bickel, Die Kirche Zum Heiligen Blut in Armsheim als Spiegel ihrer Zeit, Worms 2004, S. 8, allerdings in Unkenntnis des unmittelbaren Bezugs der Vetzler von Geispitzheim zur Kirche in Armsheim. – ² Deutsche Privatbriefe des Mittelalters, I: Fürsten und Magnaten, Edle und Ritter (Denkmäler der deutschen Kulturgeschichte I), Berlin 1899, S. 75, Nr. 101. – ³ Friedrich W. Fischer, Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein 1410–1520 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen N.F. 7), Heidelberg 1962, S. 97–101; Bickel 2004 (s. Anm. 2), passim. – ⁴ Fischer 1962 (s. Anm. 3), S. 99f.

– ⁵ Georg Durst, 500-Jahrfeier der Grundsteinlegung 1431 Christi Himmelfahrt 1931. Die evangelische Kirche zu Armsheim, Mainz (1931), S. 12. – ⁶ Bickel 2004 (s. Anm. 2), S. 42. – ⁷ Daniel Hess, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland III, 2*), Berlin 1999, Textabb. 39, Fig. 38f., Farbtaf. Vlf., Abb. 47–54.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3–5, 8: *Corpus Vitrearum Deutschland*, Freiburg i. Br.; Abb. 2: Klaudia Schäfer; Abb. 6: Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Direktion Landesdenkmalpflege, Mainz; Abb. 7: The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, New York.



Die Fenster in der ehemaligen
Wallfahrtskirche «Zum Heiligen Blut»
Evangelische Kirche Armsheim

