

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	71 (2014)
Heft:	4
Artikel:	"Der Lehrende Christus" : Studie zu einem zentralen Motiv im sakralen Werk des Glasmalers Johann Jakob Röttinger (1817-1877)
Autor:	Scheiwiller-Lorber, Eva-Maria
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-558493

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Der Lehrende Christus» Studie zu einem zentralen Motiv im sakralen Werk des Glasmalers Johann Jakob Röttinger (1817–1877)

von EVA-MARIA SCHEIWILLER-LORBER

Überlegungen zur Ikonografie von Glasmalereien aus dem 19. Jahrhundert flossen bisher selten in eigenständige Publikationen ein, sondern fanden allenfalls in Teilkapiteln im Rahmen von Beschreibungen einzelner Glasmalereien beziehungsweise Glasmalereizyklen Eingang in die Forschungsliteratur.¹ Die Betrachtungen zum Topos des «Lehrenden Christus» stellen somit am Beispiel des bildlich dargestellten Protagonisten im Werk des Zürcher Glasmalers Johann Jakob Röttinger einen Grundstein zur Erforschung eines bisher vernachlässigten Themas der Glasmalerei dar. Der vorliegende Text greift einen wichtigen ikonografischen Aspekt² des Werks von besagtem Künstler³ auf und versteht das Phänomen der christologischen «gläsernen Bildzitate» als Paradigma für die Bildinhalte der evangelisch-reformierten Kirche der Schweiz im 19. Jahrhundert. Dariüber hinaus verweist das Sujet des sogenannten Lehrenden Christus in Anbetracht der dominierenden Darstellungsweise als Einzelfigur im Chor protestantischer Kirchen auf seine Funktion als Meta-

pher für das Wort Gottes. Das ikonografische Thema des «Christus als Lehrer» zeigt einige immer wiederkehrende Merkmale, die das Motiv verdeutlichen beziehungsweise als Distinktion die sakrale Würde der dargestellten Person unterstreichen.

Die Bezeichnung «Christus als Lehrer» trifft nicht uneingeschränkt auf die jeweiligen Abbildungen zu und wirft entsprechend Fragen zur Darstellungsweise auf. Obwohl aus einigen Korrespondenzen von Auftraggebern⁴ dieses Motiv explizit gewünscht wird, ergeben sich oftmals Diskrepanzen zwischen der ikonografischen Begriffseinheit und seiner bildlichen Umsetzung. Demzufolge sind unterschiedliche Bedeutungen einzelner Gebärden und Haltungen sowie Ähnlichkeiten mit Christusfiguren von Vorbildern zu diskutieren.

Die historische Theologie initiierte im 19. Jahrhundert eine intensive Diskussion innerhalb der Leben-Jesu-Forschung, die im deutschsprachigen Raum durch Ferdinand C. Baur (1792–1860), dessen Schüler David F. Strauss



Abb. 1a Jugend-Christi-Fenster, Chorfenster n II, um 1330. Ehemalige Klosterkirche Königsfelden.



Abb. 1b Ausschnitt aus dem Jugend-Christi-Fenster, Anbetung der Könige, Chorfenster n II, 5b, Ritzinschrift J. Röttinger auf der Aussenseite des Glases (Geschenk des mittleren Königs, vgl. Abb. 1a), 1851. Ehemalige Klosterkirche Königsfelden.

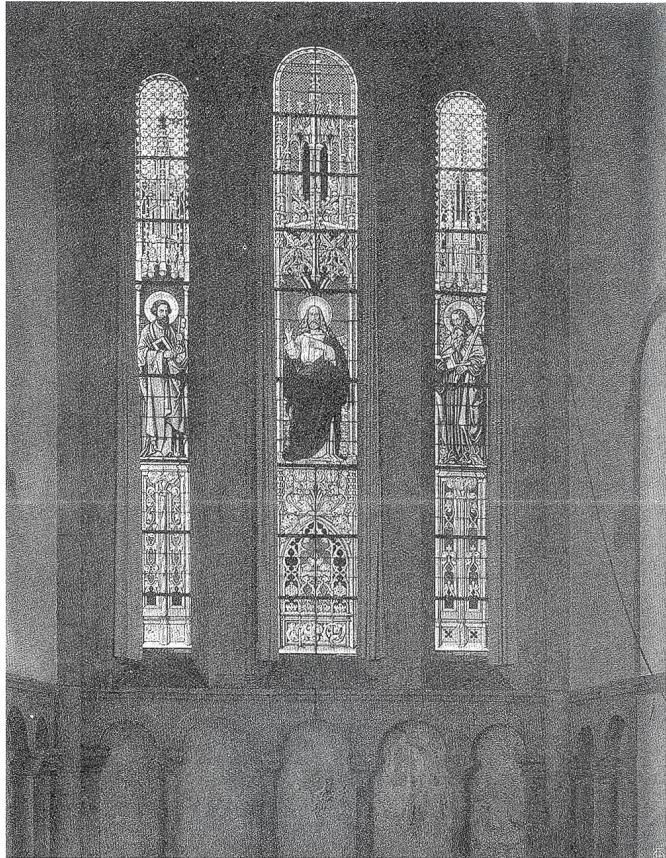


Abb. 2 Ehemalige Chorverglasung, von Johann J. Röttinger / Georg K. Kellner, 1853. Zürich, Grossmünster.

und H. J. Holtzmann (1832–1910) geführt wurde.⁵ Trotz heftiger Ablehnung vonseiten der Bevölkerung trieb der legendäre Zürcher Theologieprofessor David F. Strauss (1808–1874) die Mythologisierung der Evangelien voran, indem er das Leben Jesu, wie es im Neuen Testament dargelegt wird, kritisch betrachtete. Dagegen formte sich vor allem vonseiten der konservativen Landbevölkerung massiver Widerstand, die einen durch den Schulunterricht bedingten Verlust der Religiosität befürchtete und deshalb forderte, die Universität zu schliessen. Eine militärische Intervention mit kurzzeitiger Absetzung der Regierung, der sogenannte Straussenhandel⁶ oder Züriputsch, gilt als Vorbote des Sonderbundkrieges. Der deutsche Theologe Rudolf Bultmann (1884–1976) brachte schliesslich durch eine veränderte Methode der Evangelienauslegung, der «Entdeckung» einer tieferen Bedeutung hinter den Mythologien, den kerygmatischen Christus hervor.⁷ Die intensive Erforschung der historischen Person Jesus von Nazareth war wohl für die bildliche Pointierung des «Christus als Lehrer» ebenso mitverantwortlich wie der Wille der protestantischen Auftraggeber, eine Abgrenzung zur ikonografischen Ausdrucksform der Katholiken kundzutun.

Die Reduktion von Figuren, die auch Szenen der sakralen Malerei erfassste, eine ausgeprägte Symbolik der Bildelemente in Glasmalereien und deren stilistische wie



Abb. 3a «Lehrender Christus», ehemaliges Chorfenster I, von Johann J. Röttinger / Georg K. Kellner, 1853. Zürich, Grossmünster (Montage mit 4 Fotografien).

ikonografische Bezüge zur Architektur des Gebäudes erweisen sich als wichtige Parameter, welche konfessionell assoziierten Regeln der Kunst unterworfen waren. So hat die epochale kulturelle Zäsur der Revolutionszeit um 1800 auch die überlieferte Ikonografie in ihrer Bestimmung als konstantes Regelwerk in Frage gestellt.⁸ Das Auseinan-



Abb. 3b Apostel Petrus und Paulus (Petrus ws II, Paulus wn II), ehemaliges Chorfenster n II, s II, von Johann J. Röttinger / Georg K. Kellner, 1853. Zürich, Grossmünster.

derbrechen hierarchischer Gefüge, die Hinterfragung von Lehrmeinungen und der Verfall überkommener Ordnungen im 19. Jahrhundert trugen dazu bei, dass sich Wertestrukturen veränderten.⁹ Bruchstellen zwischen Religion und Geschichte brachten neue Anordnungen in der christlichen Ikonografie hervor, worauf eine Anpassung bei der Kombination der Bildtypen und in der Malerei die Begünstigung der Einzelfigur erfolgte. Diese trat mit emblematisch gestalteten Bildeinfassungen in eine Wechselbeziehung, wodurch eine neue Bildsprache angeregt wurde,¹⁰ an die sich die Glasmaler in künstlerisch gleichgesinnter Weise anlehnten. Maler des frühen 19. Jahrhunderts, wie Caspar David Friedrich oder Johann Friedrich Overbeck, verwendeten symbolisch aufgeladene Einrahmungen, ob als sinnbildlich ausgeführte Holzrahmen oder als «gemalte Umrundungen» des Bildmotivs als immanente Bestandteile ihrer Bilder, um auf die Bedeutung des Inhaltes in ihren Gemälden hinzuweisen.¹¹ Darüber hinaus dienten dem Nazarener Friedrich Overbeck arabesk gestaltete Randverzierungen zur Intensivierung der religiösen Bildaussage und zur Erweiterung der Bildkonzeption durch deren additionalen theologischen Gehalt.¹²

Gemalte Architekturen

In der Glasmalerei des Historismus wird der kompositorische Verweis auf mittelalterliche oder spätgotische Vorbilder evident, welche die aufwendig gemalten Architekturrahmen metaphorisch für das Himmlische Jerusalem¹³ einsetzten. Ähnlich den symbolischen Rahmungen in der Malerei des 19. Jahrhunderts sind die gemalten Architekturen in den Glasmalereien ebenfalls in diese Kategorie zu verorten.

Das hier gewählte Beispiel aus dem 14. Jahrhundert, ein Ausschnitt aus dem Leben-Christi-Fenster in der ehemaligen Klosterkirche von Königsfelden (Abb.1a, 1b), wo Röttinger im Auftrag der Antiquarischen Gesellschaft Zürich Zeichnungen und vermutlich auch Restaurierungen (Ritzinschrift, Abb.1b) angefertigt hatte,¹⁴ sowie die stilistische «Umsetzung» der Vorbilder in den Chorfestern des Grossmünsters durch Johann Jakob Röttinger nach Entwürfen von Georg Konrad Kellner (1811–1892) demonstrieren diese Vorgehensweise (Abb.2). Komposition und gemalte emblematische Bildeinfassungen wurden in Anlehnung an die Architektur des Gebäudes oder frei aus dem Fundus der Werkstatt übernommen, die Figuren hingegen nach dem Ideal der Nazarener – der in Anlehnung an das Quattrocento geschaffenen Malerei. Die einstigen Chorfenster verdeutlichen nicht nur die Orientierung der Glasmaler an älteren Glasmalereien, sondern veranschaulichen auch die Entwicklung ihres eigenen Stils unter Beibehaltung ihrer künstlerischen Freiräume.

Ursprünglich aus der Buchmalerei des 9. Jahrhunderts stammend, manifestierten sich die aus dem byzantinischen Bildvokabular entstandenen geschachtelten Formen zum gotischen Giebelmotiv ab dem 12. Jahrhundert auch in der Glasmalerei, wo sie in der Folge als gläserne Baurisse¹⁵ die architektonischen Formen der gotischen Kathedrale spiegelten. Im Historismus setzten die Glasmaler gemalte Architekturelemente im neugotischen und neuromanischen Stil ein, um einen Bezug zu den architektonischen Gegebenheiten der Kirchen zu schaffen beziehungsweise um diese als Versatzstücke zu verwenden.

Konventionen für die christliche Kunst

Bisweilen forderten die Auftraggeber Röttingers die Ausführung der Glasmalereien nach den «Regeln der christlichen Kunst» wie auch nach den «Gesetzen der Ästhetik»,¹⁶ deren Einhaltung vertraglich festgehalten wurde und für die Glasmaler verbindlich war. Die Forschung gewahrte für das 19. Jahrhundert eine Dialektik zwischen Hegels Ästhetik, der Philosophie der schönen Künste und dem Christlichen, das nun auf die Ikonografie, das Inhaltliche, reduziert worden war. Wolfgang Kemp beobachtete in der christlichen Kunst ein Ordnungssystem, in dem die einzelnen Elemente und deren bildliche Beziehung untereinander definiert werden.¹⁷ Die «Regeln der christlichen Kunst» waren konfessionell geprägt und entsprachen den Vorschriften der katholischen Kirche, die im Konzil von Trient (1545 bis 1563)¹⁸ beschlossen worden waren, während die protestantischen Auftraggeber die Ausführung der Glasmalerei nach den «Regeln der Kunst» und in Abgrenzung zur katholischen Darstellungsweise reklamierten.¹⁹ Als Nachschlagewerke dienten den Katholiken im 19. Jahrhundert Handbücher, welche «die Kirchliche Kunst in Wort und Bild» darstellten und zur Belehrung von Geistlichen, Lehrern, Künstlern sowie für Mitglieder des Kirchenvorstandes eingesetzt wurden.²⁰ Die «Gesetze der Ästhetik» widersprachen hingegen den von der katholischen Kirche aufgestellten Prinzipien, indem sie sich an die Ideale der griechischen Antike²¹ orientierten, die als Epoche heidnischer Kunst von der Kirche abgelehnt wurde. Es ging dabei unter anderem um die Betonung körperlicher Formen bei menschlichen Figuren, die exakte Einhaltung von Proportionsregeln sowie um das Moment der Abwechslung als gestalterisches Element, um Ebenmass und Ordnung nach antikem Vorbild. «[...] Daher weicht die christliche Malerei von der antiken in der Auffassung und Behandlung des Äußeren und Körperlichen ab: Sie meidet nicht nur das Nackte, sondern lässt in der ganzen äußeren Haltung Ernst, Einfachheit und Würde hervortreten.»²² Allerdings erwogen zu Beginn des

Abb. 4 «Lehrender Christus», Chorfenster I, von Johann J. Röttinger, 1854. Pfarrkirche Niederhasli ZH.



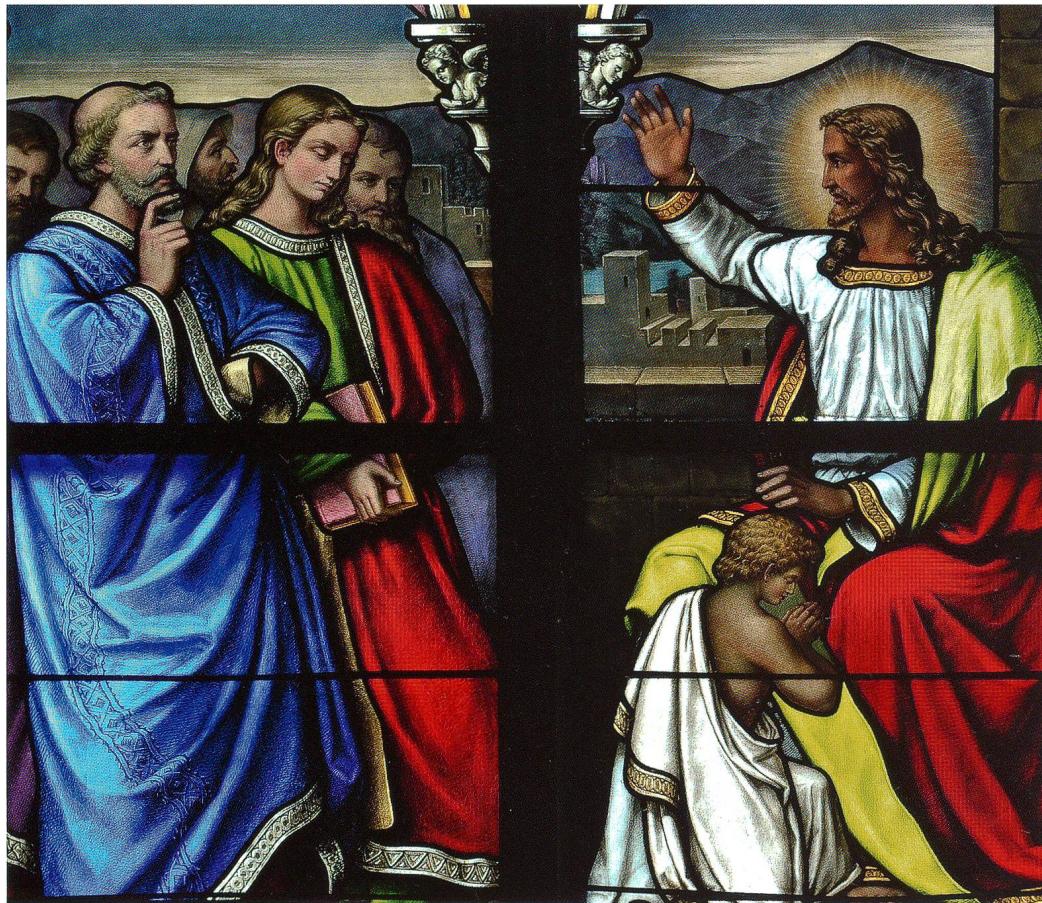


Abb. 5 «Christus mit Kind vor Aposteln», Ausschnitt aus dem Chorfenster I, von Johann J. Röttinger, 1867. Evangelisch-reformierte Kirche Baar ZG.

19. Jahrhunderts christliche Schriftsteller und Künstler wie Johann Kaspar Lavater und Johann Friedrich Overbeck die Schönheit griechischer Götter, insbesondere des Apollo, für die Darstellung Christi, der jedoch mangels «Demuth und Liebe» nicht dem «wahren Seelen-Ausdruck» zu entsprechen vermochte.²³ Die erneuerte christliche Kunst legte also den Fokus auf die religiöse Wahrheit und den Inhalt, was durch starke Buntfarbigkeit, Vereinfachung der Anatomie und die Betonung des Linearen zum Ausdruck gebracht und in der Kunstgeschichte als Merkmale der Kunst der Nazarener evident wird. Dies erfolgte im Streben nach Übersinnlichkeit, der Loslösung vom Irdischen und der Sehnsucht nach der ewigen Heimat²⁴ im Sinne einer historischen und religiösen Rückbesinnung; die Protestanten versprachen sich von der Wahrheit – eine Thematik, die es zu reflektieren galt – eine moralische Besserung der Gläubigen. Darüber hinaus setzte die nazarenische Kunst die Buntheit als Merkmal ihres patriotischen Ausdrucks ein und somit als Indiz für den deutschen Nationalcharakter.²⁵

Christusdarstellungen im Werk Johann Jakob Röttingers

Glasmalereien mit Abbildungen des sogenannten Lehrenden Christus haben sich im Werk Johann Jakob

Röttingers in neun evangelisch-reformierten Kirchen der Deutschschweiz *in situ* beziehungsweise in Depots erhalten.²⁶ Das ehemalige, nun in der Turmkammer des Grossmünsters aufbewahrte Chorachsenfenster stellt die Initialfigur des «Lehrenden Christus» dar. Die drei monumentalen Chorfenster (Abb. 3a, 3b) – die beiden seitlichen repräsentierten die Apostelfürsten – wurden im Jahre 1853 vom «Verein für das Grossmünster» in Auftrag gegeben und von Johann Jakob Röttinger nach Entwürfen des Nürnberger Glasmalers Georg Konrad Kellner ausgeführt.²⁷

In einigen Pfarrkirchen des Kantons Zürich, so in Niederhasli (Abb. 4), Regensdorf, Wädenswil, Schlieren, Weinigen sowie im sankt-gallischen Salez und im bernischen Rapperswil, haben sich ebenfalls Fenster mit dem stehend platzierten «Lehrenden Christus» *in situ* erhalten.

Dazu kommen szenische Darstellungen mit dem Thema «Christus als Lehrer». Im Dachboden der evangelisch-reformierten Stadtkirche Solothurn wird das ehemalige Chorfenster s II aufbewahrt, auf dem der Gottessohn sitzend und mit Kind vor einer Schar Apostel posiert.²⁸ In ähnlicher Komposition präsentiert sich in der protestantischen Kirche zu Baar ZG (Abb. 5) das axiale Chorfenster *in situ*²⁹; das Chorfenster in der Kirche zu Oberentfelden im Kanton Aargau zeigt hingegen die Bergpredigt.³⁰

Überlegungen zur Motivgeschichte des «Lehrenden Christus»

Die Bildtradition bezüglich der Thematik des Christus als Lehrer ist im Kontext der zeitgenössischen sakralen Bildhauerei und Malerei zu sehen, wobei sich Herkunft und Bedeutung dieses ikonografischen Themas anhand einschlägiger Bibelstellen und historischer Vorbilder nachweisen lassen.³¹ Im frühen Christentum wurde die Heil bringende Lehre Christi als verständliche, zuverlässige und wertvolle Philosophie aufgenommen, wie sie etwa aus den Dialogen des Märtyrers Justin mit dem Juden Tryphon zum Ausdruck kommt;³² aus diesem Denken entwickelte sich das Motiv des «Christus als philosophischer Lehrer». Beim *Christus philosophicus* werden Anklänge an das Götter- und Heroenbild evident, was sich in der Darstellung der mittig gescheitelten und geordneten langen Haaren widerspiegelt.³³ Christus wird mit Aposteln in der «Philosophenversammlung» meist mit Bart wiedergegeben – das Attribut des Lehrers.³⁴ Von Bedeutung für das Thema waren einerseits die Darstellungen des kynischen Philosophen sowie andererseits jene Abbildungen auf den Sarkophagen, in denen sich Christus stehend oder thronend den Aposteln als Charismatiker offenbarte.³⁵ Die gotische Kunst brachte indessen kaum Darstellungen von der Lehrtätigkeit Christi hervor. Ausnahmen bildeten die Trumeau-Figuren an den Portalen der französischen Kathedralen, die den Erlöser als stehende Einzelfigur als sogenannter «Beau-Dieu» (Abb. 6) verkörperten. Viollet-le-Duc interpretierte 1857 die monumentalen Portalfiguren als Figur Christi, die das Evangelium lehrt, worauf das Attribut des Buches hinweise. Dieser wende sich mit der segnenden Hand seiner Kirche zu, während Portalgewände und Vorplatz das Kirchenvolk repräsentierten.³⁶

Wilhelm Schlink stellt in seinen Forschungen über den Beau-Dieu von Amiens die alleinige Fokussierung auf die Lehrtätigkeit Christi in Frage und bezieht sich auf weitere beigefügte Attribute: Löwe und Schlange sowie Aspis und Basilisk, die von Christus besiegt werden, indem dieser das Böse symbolisch zertritt.³⁷ Für Schlink repräsentiert Christus das Evangelium; er ist der Logos und der Ratsschluss Gottes.³⁸ Der Segensgestus richtete sich nicht im Sinne einer Heilszuwendung an ein Gegenüber, sondern demonstrierte die Macht und Hoheit Christi. «Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater, denn durch mich» aus Jo 14, 6 wird vom Autor als gemeinsamer Nenner für alle «in geöffnet dargestellten Büchern gezeigten Inschriften» vom Frühchristentum bis zur Hochgotik bezeichnet.³⁹ Johann Jakob Röttinger fügte dieses Zitat, das noch im Jahrhundert der Aufklärung der «Allegorie der Wahrheit» als Bildunterschrift diente,⁴⁰ als Beschriftung unter Christusdarstellungen in der Kirche der Strafanstalt Lenzburg sowie in der Pfarrkirche Niederhasli, Kanton Zürich, bei (Abb. 4, ohne Zitat). Im ehemaligen von Röttinger ausgeführten Chorachsenfenster

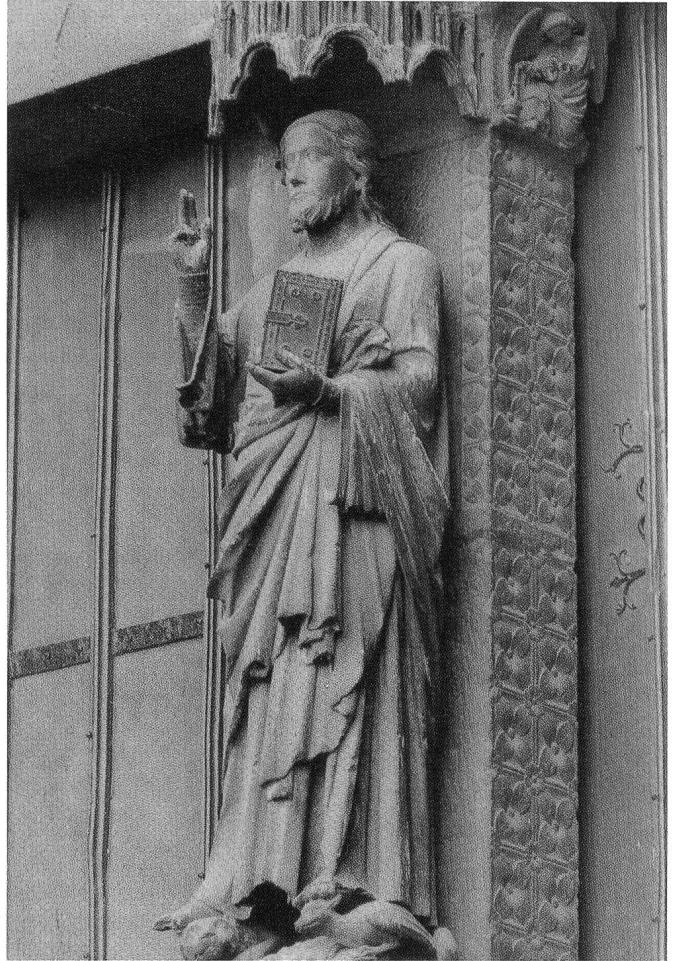


Abb. 6 Trumeau-Figur (Beau-Dieu) im Mittelportal der Westfassade, 13. Jahrhundert. Kathedrale von Amiens.

der Pfarrkirche Pieterlen, Kanton Bern, von dem sich nur noch die Inschriftentafel erhalten hat (Abb. 7),⁴¹ wurde die Figur des «Lehrenden Christus» ebenfalls von besagtem Johannes-Wort begleitet.⁴²

Ein weiteres Johannes-Zitat lautet: «Ich bin die Tür; wer durch mich eingeht, wird gerettet werden, wird ein- und ausgehen und Weide finden» Jo 10, 9, indem es auf eine mögliche theologische Funktion der sakralen Glasmalereien verweist und die beiden Raumabschlüsse Portal und Fenster gegenüberstellt. Wie das Kirchenportal den Zugang zu Christus gewährt, den Gläubigen die Teilnahme an der Kirche und deren Gnadenmitteln ermöglicht und so die Hoffnung auf Einlass in die Pforte des Paradieses in Aussicht stellt, wird die ornamentale Glasmalerei als Übertritt vom Irdischen ins Transzendentale gesehen. Während Wilhelm Schlink in seiner Monografie über den Beau-Dieu von Amiens die Portale des 12. und 13. Jahrhunderts als «Werbefläche an der Grenze zwischen dem profanen Stadtraum und der Wohnung Gottes bezeichnet», verweist Elena Kozina auf die lange Tradition der Damastfenster als symbolische Abgrenzung für die sakrale geistige Welt zur Außenwelt.⁴³



Abb. 7 Glasmalereifragment mit Johannes-Zitat, 1859, ehemals Chorfenster I, von Johann J. Röttinger. Pfarrkirche Pieterlen BE.

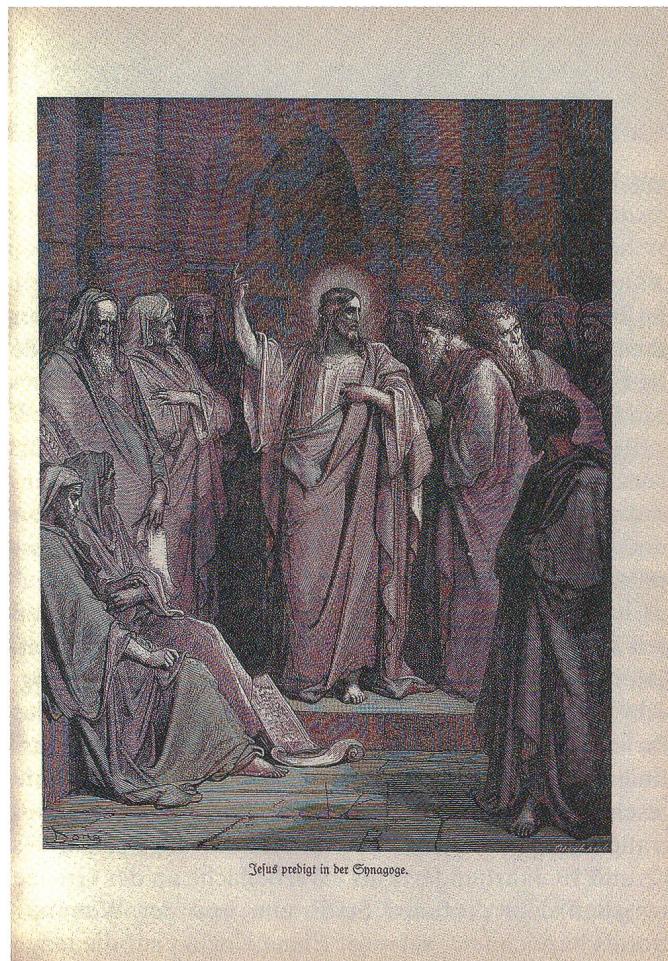


Abb. 8 «Christus in der Synagoge», von Gustav Doré, 1866.

In der Renaissance wird wieder häufiger auf die Lehrthemmatik rekuriert, die vom wohl bekanntesten Beispiel zu diesem Thema, «Die Schule Athens» von Raffael, dominiert wird. Die weltliche Philosophenversammlung, von Platon und Aristoteles angeführt, diente nachfolgenden Künstlern als wichtiger Prototypus auch im sakralen Umfeld.

Das Christusbild in der von Gustav Doré 1866 illustrierten Bibel veranschaulicht die anhaltende Vorbildwirkung (Abb. 8), indem es die Haltung Platons mimt. Im Unterschied zum Mittelalter billigte die Renaissance dem Kunstwerk Kreativität zu und betrachtete es als Ergebnis szenischen Handelns. Appellative Ausdrucksweisen wie Mimik, Physiognomie und rhetorische Fähigkeiten der naturalistisch dargestellten Körper standen nun im Vordergrund.⁴⁴ In der Barockmalerei beschäftigte sich vor allem Rembrandt zwischen 1640 und 1652 mehrmals mit der Thematik des Lehrens und des Heilens, wobei die Radierung «Das Hundertguldenblatt» das bekannteste Werk darstellt.⁴⁵

Der «Lehrende Christus» in der Kunst des 19. Jahrhunderts

An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert trat gemäss den christologischen Auffassungen des Idealismus Georg Wilhelm Hegels Christus als Vermittler zwischen der Welt und dem Transzendenten in Erscheinung – eine Überzeugung, die auch die Gestaltung des klassizistischen Heilands Johann Heinrich Danneckers (1758 bis 1841) mitbestimmt haben dürfte.⁴⁶



Abb. 9 Christus, zweite Fassung der Skulptur für die Grabkapelle Thurn und Taxis, von Johann H. Dannecker, 1825–1832. Regensburg.

Der Stuttgarter Bildhauer schien weder den Erlösungsgedanken noch das Leiden Christi zur Anschauung bringen zu wollen, sondern oszillierte im Spannungsfeld zwischen Naturtreue und dem Ideal des schönen Menschen – er selbst schien unter dem Druck der göttlichen Erscheinung bildlich gerecht zu werden zu leiden und orientierte sich an seiner Sammlung von Bibelzitaten; das Werk wurde von seinen Freunden als Künstlerapotheose gewertet.⁴⁷ Danneckers Heiland war 1818 bis 1823 für eine Kapelle des kaiserlichen Sommerschlosses Zarskoje-Selo ausgeführt und in einer zweiten Fassung 1825–1832 in die Grabkapelle der Fürsten Thurn und Taxis in Regensburg bestellt worden (Abb. 9). Das Gipsmodell der zweiten Ausführung stiftete der Künstler in die Stuttgarter Hospitalkirche. Johann Jakob Röttlinger schuf in der zweiten Hälfte der Dreissigerjahre unter seinem Lehrmeister Franz Joseph Sauterleute Wappenscheiben in der unterhalb der Grabkapelle angelegten Gruft, was die Kenntnis der Skulptur voraussetzen würde. Der junge Glasmaler



Abb. 10 «Lehrender Christus», Chorfenster I, von Johann J. Röttlinger, 1875. Pfarrkirche Regensdorf ZH.



Abb.11 Christus, Entwurf (Teil eines Ensembles mit Aposteln), von Bertel Thorvaldsen, 1839. Thorvaldsen Museum Kopenhagen.

liess sich möglicherweise von der Christusfigur mit dem jugendlich bärigen Gesicht leiten, die nach griechisch-klassischem Vorbild mit der Gestik der erhobenen Linken, während die Rechte an der Brust ruht, zur Darstellung kam. Diese Annahme wird durch eine überlieferte Zeichnung des Vorbildes im Nachlass bekräftigt. Auch der junge Friedrich Overbeck versuchte 1805 eine Synthese aus dem Christus der Transfiguration Raffaels und

dem Apoll vom Belvedere herzustellen, da ihm das körperlich Schöne der griechischen Antike in Kombination mit der Vollkommenheit des Geistes und des Herzens für die Darstellung Christi als höchstes Ziel galt.⁴⁸

Gesten und Haltungen werden in der Forschung häufig kontrovers diskutiert. Während die erhobene Hand einerseits die Repräsentation göttlicher Macht symbolisiert, kann sie andererseits auch einen Gebetsgestus

kennzeichnen, der durch die an die Brust gelegte Rechte betont wird. Der Benediktiner und Literaturwissenschaftler Thomas Michels spricht sich gegen die allgemeine Interpretation der erhobenen Hand Christi als ausschliessliche Segensgebärde aus und argumentiert für die Pose als Hoheitsgestik beziehungsweise als eine der Repräsentation.⁴⁹ In der archaischen Kunst sind das Sprechen symbolisierende Gestiken durch das Emporheben einer oder beider Hände verdeutlicht worden, während in der klassischen Kunst die erhobene Hand respektive das Senken des Unterarms schräg gegen den Boden mit teilweise gestreckten Fingern als Zeichen des verbalen Ausdrucks galten.⁵⁰ Im Gebetsgestus verweist die Akzentuierung der rechten Hand auf die Auferstehung, eine Gebärde, die für Christus als Hoffnungsträger dereinstiger Erlösung sowohl in der Gruftkapelle zu Regensburg als auch in der Hospitalkirche Stuttgart passend erscheint. Die Sockelinschrift Danneckers Christusfigur lautet in der Erstfassung «Per me ad patrem», in der zweiten Fassung wurde die entsprechende deutsche Version «Durch mich zum Vater» verwendet, eine Formel, die durch die Körpersprache dokumentiert ist. Die Christusfigur beim axialen Chorfenster in der Pfarrkirche zu Regensdorf, Kanton Zürich, (Abb. 10) aus dem Jahr 1875 von Johann Jakob Röttinger lehnt sich in Ausdruck und Haltung an die Figur Danneckers an.

Vor allem das jugendlich bärige Gesicht Christi weist Entsprechungen auf. Christus' linke Hand, die im Regensdorfer Fenster einen Palmzweig umfasst, zeigt zu Boden, seine Rechte legt er wie bei Danneckers Figur an die Brust, wohl als Sinnbild für das Leiden und die Auferstehung.⁵¹

Der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) lieferte 1839 bis 1842 mit der Ausführung der monumentalen Skulpturen «Christus und die 12 Apostel» für die Kopenhagener Frauenkirche wahrscheinlich den bekanntesten Versuch einer Erneuerung der Christusikonografie. Während kritische Stimmen dem Bildhauer Inhaltslosigkeit anlasten, gestehen sie dem Künstler dennoch zu, den Zeitstil getroffen und in hohem Masse auf die Entwicklung der europäischen Plastik des 19. Jahrhunderts eingewirkt zu haben.⁵²

Dass Thorvaldsens Christusdarstellung (Abb. 11) als Emblem des protestantischen Glaubens und die verwendeten Bibelzitate als Anhaltspunkte für eine Verbindung des Transzendenten und des Irdischen, der Passion und der Auferstehung Christi⁵³ gelten, wird durch den häufigen Einsatz des ikonografischen Motivs des «Lehrenden Christus» in den Schweizer evangelisch-reformierten Kirchen bekräftigt. Der «nazarenische Kopftypus» mit dem gescheitelten, gewellten Langhaar und der geteilte Vollbart waren wichtige Merkmale der zeitgenössischen Christusfiguren, an die sich auch Johann Jakob Röttinger hielt. Die im Nachlass bewahrte «Kupfersammlung aus Johann Kaspar Lavaters Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe»⁵⁴ lässt auf eine intensive Beschäftigung mit der

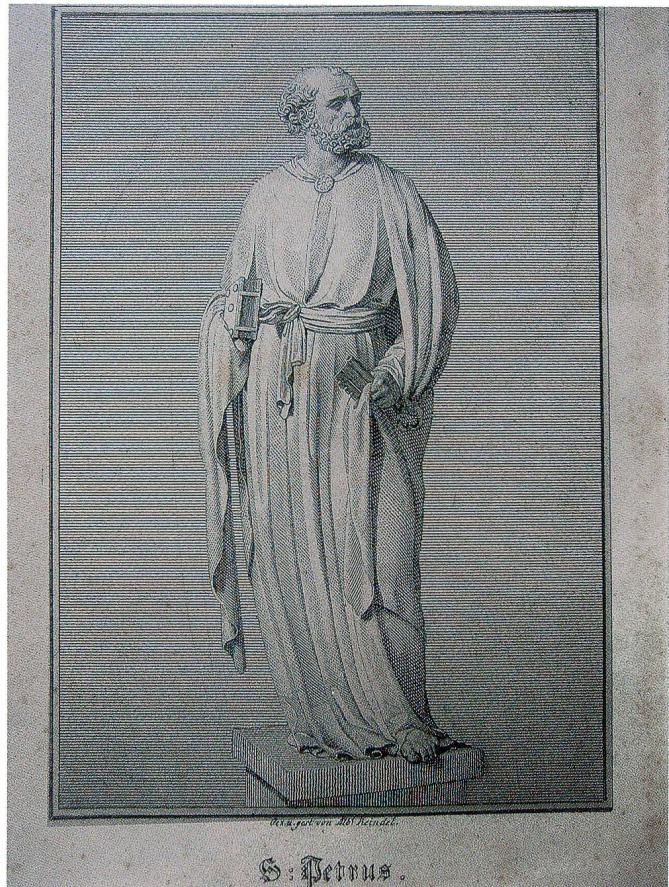


Abb. 12 Apostel Petrus am Sebaldusgrab, gezeichnet und gestochen von Albert Reindel, 1838. Nürnberg.

Darstellung Christi schliessen. Bei den Nazarenern wie bei Thorvaldsen sind Ähnlichkeiten mit Lavaters «Physiognomischen Fragmenten» augenfällig,⁵⁵ und in den Bilderfolgen für Lavaters Messiaade von 1786 war der «Lehrende Christus» zentrales Thema.⁵⁶ Das heisst, dass sich die Glasmaler möglicherweise an denselben Vorbildern orientiert hatten wie die zeitgenössischen Tafelmaler und die plastischen Künstler. So haben die Apostelfiguren Thorvaldsens in der Kopenhagener Frauenkirche – wie auch die des Glasmalers Franz Joseph Sauterleute⁵⁷ in der Gruftkapelle zu Regensburg – ein gemeinsames Vorbild, nämlich Peter Vischers Apostel am Nürnberger Sebaldusgrab.⁵⁸ Albert Reindel (1784–1853), unter anderem während Röttingers Ausbildungszeit Direktor der Kunstakademie Nürnberg, reproduzierte die Grabfiguren in seinen Kupferstichen (Abb. 12), von wo sich die Grafiken weiter ausbreiteten.

Die Forschung deutet die Haltung der Arme beim Christus Thorvaldsens als Zeichen des Trostes beziehungsweise des Grusses und somit als einladende Geste.⁵⁹ Die Sockelinschrift, die Matthäus 11, 28 folgt⁶⁰ und auch als Inschrift bei Röttingers «Lehrendem Christus» von 1859 in der evangelisch-reformierten Kirche in Salez, Kanton St. Gallen, dient, unterstreicht den freundlichen Charakter der Geste. Bertel Thorvaldsen bezieht



Abb.13 «Lehrender Christus», Hochchorfenster I, von Johann J. Röttinger, 1862. Pfarrkirche Wädenswil.

sich in seiner Christusdarstellung auf Peter Cornelius' Gemälde «Die Klugen und die Törichten Jungfrauen» aus den Jahren 1813 bis 1816.⁶¹ Eckhard Leuschner deutet die Figur Thorvaldsens als auferstandenen Christus, der seine Wundmale offenbart,⁶² dessen Kleidung sich an der antiken römischen Bildhauerkunst orientiert und dessen lockiges Haar vom Quattrocento inspiriert ist. Das Vorbild für das jugendlich bärige Gesicht ortete die Forschung bei Michelangelos Christus in Santa Maria sopra Minerva. Diese Koppelung anerkannter Formen weist im historistischen Sinne auf den Pluralismus und die Konkurrenz der Stile hin⁶³ und illustriert das Streben nach universeller Harmonie als Symbol des Göttlichen – ein Bedürfnis der Bestätigung des eigenen Schaffens, das im 19. Jahrhundert im Vordergrund stand.

Röttingers Christusdarstellungen stimmen mit Ausnahme der Glasmalereien in Regensdorf und Rapperswil, Kanton Bern, in der Haltung mehr oder weniger überein –

die linke Hand ist an die Brust gelegt, die Rechte zu einem Gestus erhoben (Abb.13), der als lehrend oder betend beziehungsweise als Hoheitszeichen zu interpretieren ist. Diese Pose unterscheidet sich zwar von der Haltung des Dannecker-Christus, muss jedoch in Relation zum Christus im ehemaligen Chorachsenfenster des Grossmünsters gesehen werden (vgl. Abb. 3a). Georg Konrad Kellner orientierte sich beim Entwurf des «Lehrenden Christus» im Grossmünster augenfällig an Dürers Selbstbildnis im Pelzrock aus dem Jahr 1500, was dem damaligen künstlerischen Empfinden durchaus entsprach und gleichermaßen die Legitimation des eigenen Schaffens unterstützte.⁶⁴

Clemens Jöckle verweist auf die Widersprüchlichkeiten in den Darstellungsweisen des «Lehrenden Christus» und betont den starken Kontrast zwischen den plastisch gestalteten Figuren, die er als «gemalte Plastik» bezeichnet, und den typisierten, ausdrucks- und kraftlosen Gesichtern der Christusfiguren.⁶⁵ Weitere Diskrepanzen ergeben sich im Zusammenhang mit dem Terminus des «Lehrenden Christus», da sich die Figuren auf den Chorfenstern in ihrer Haltung wie bei Thorvaldsen dem auferstandenen Christus anlehnen, ohne dass jedoch die Wundmale bildlich dargestellt würden. Johann Jakob Röttinger reihte sich mit seiner Glasmalerei somit in nachahmender Weise in den damals vorherrschenden künstlerischen Zeitgeschmack ein, bestrebt, die Zufriedenheit seiner Auftraggeber sicherzustellen und als Geschäftsmann weitere Aufträge zu akquirieren.

Die Chorfenster im Grossmünster als ikonografischer Topos für die evangelisch-reformierte Kirche

Wie bereits erwähnt, hatten sich die auf Kirchenkunst spezialisierten Künstler je nach konfessioneller Ausrichtung des Bestellers an die Gesetze der Ästhetik, die Regeln der Kunst respektive der christlichen Kunst zu halten – im Falle des Grossmünsters bedeutete dies wohl, ein Emblem für den protestantischen Glauben zu schaffen, um den Symbolgehalt des evangelischen Darstellungskanons weiterzuführen. Die häufige Präsenz des «Lehrenden Christus» in den evangelisch-reformierten Kirchen der Schweiz, insbesondere im Kanton Zürich, kann mit der Orientierung am schweizerischen Zentrum des protestantischen Glaubens, dem Grossmünster, begründet werden. Die Chorfenster wurden auf Ostern 1853 hin in Auftrag gegeben und galten in der Folge als ikonografisches Vorbild für die Pfarrkirchen im Kanton Zürich. Daraufhin entstanden 1854 die Chorfenster der Pfarrkirchen in Schlieren und Niederhasli, 1860 in Weiningen, 1862 in Wädenswil, 1869 in Mettmenstetten und 1875 in Regensdorf mit Darstellungen des «Lehrenden Christus».

In Wädenswil und Mettmenstetten zeigt sich die Nachahmung des Zürcher Prototyps noch in übersteigerter Form durch die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, die



Abb. 14 «Lehrender Christus» (Medaillon), flankiert von Petrus und Paulus, Chorfenster I, von Johann J. Röttinger, 1869. Pfarrkirche Mettmenstetten ZH.

ebenfalls aus dem ikonografischen Programm des Grossmünsters übernommen worden sind (Abb. 14, vgl. Abb. 3a, 3b). Ein weiteres Chorfenster mit Petrus und Paulus entstand 1858 in Kilchberg. Für die Kirchen Stäfa und Regensdorf schuf Röttinger 1871 beziehungsweise 1875 Glasmalereien mit den Aposteln Petrus und Johannes, wobei im Vertrag für Stäfa ausserdem eine grosse, nicht mehr erhaltene Christusfigur für das mittlere Chorfenster erwähnt wird. Die Vorbildfunktion des Grossmünsters wird jedoch nicht nur in der anerkennenden Wiederholung der künstlerischen Elemente in den Kirchenräumen des Kantons erkennbar, die Darstellungen Christi, Petri und Pauli erlangten vielmehr auch einen Stellenwert als Direktive für die evangelisch-reformierte Kirche dieser Epoche in der Schweiz. Johann Jakob Röttinger gestaltete 1859 ein Chorfenster mit dem «Lehrenden Christus» im sankt-gallischen Salez, 1861 im bernischen Rapperswil und für die Glarner Stadtkirche 1865 ein Chorfenster mit Petrus, Paulus und Johannes. Während sich die Christusfiguren für die protestantischen Pfarrkirchen in Baden, Kanton Aargau, sowie in Pieterlen, Rüegsau und Tavannes im Kanton Bern nicht erhalten haben, blieb ein Chorfenster mit dem «Lehrenden Christus» im bernischen Court bewahrt.⁶⁶ Diese Beobachtungen stützen die Thesen von den «Regeln der Kunst» beziehungsweise von den «Regeln der christlichen Kunst» in einem überkonfessionellen Sinne, wobei es die von der Kirche definierten Grundsätze einzuhalten galt.⁶⁷ Einer-

seits ist die Nachahmung eines gewürdigten Monuments Ausdruck der Anerkennung, andererseits wird das eigene Schaffen durch Anlehnung an etablierte Vorbilder legitimiert. Vergleichbar ist die Praktik mit der Verbreitung von Architekturzitaten im Mittelalter, insbesondere im Zusammenhang mit dem Heiligen Grab. Sowohl bezüglich der architektonischen Reminiszenzen im Mittelalter wie auch derjenigen im 19. Jahrhundert verzichtete man auf den Anspruch vollkommener Übereinstimmung zwischen Original und Zitat.

Formale Gestaltung

Komposition und formale Ausführung des Motivs des stehenden «Lehrenden Christus» blieben immer dieselben, ohne jedoch nur Kopien darzustellen. Die Figuren wurden jeweils unter einem Bogen positioniert, der durch Säulen gestützt auf Sockelelementen lagerte. Dabei wurden baulich gegebene Formen herausgegriffen, um sie in Eigenkreationen zusammen mit den üblichen gotischen Motiven, wie Wimpergen mit Fialen, Krabben und Kreuzblumen, oder als Versatzstücke in die Glasmalereien einzuarbeiten.

Zu Röttingers Favoriten zählten die Astwerk baldachine beziehungsweise architektonische Aufbauten, welche er zusätzlich mit Laubwerk verzierte – dies wohl in Anlehnung

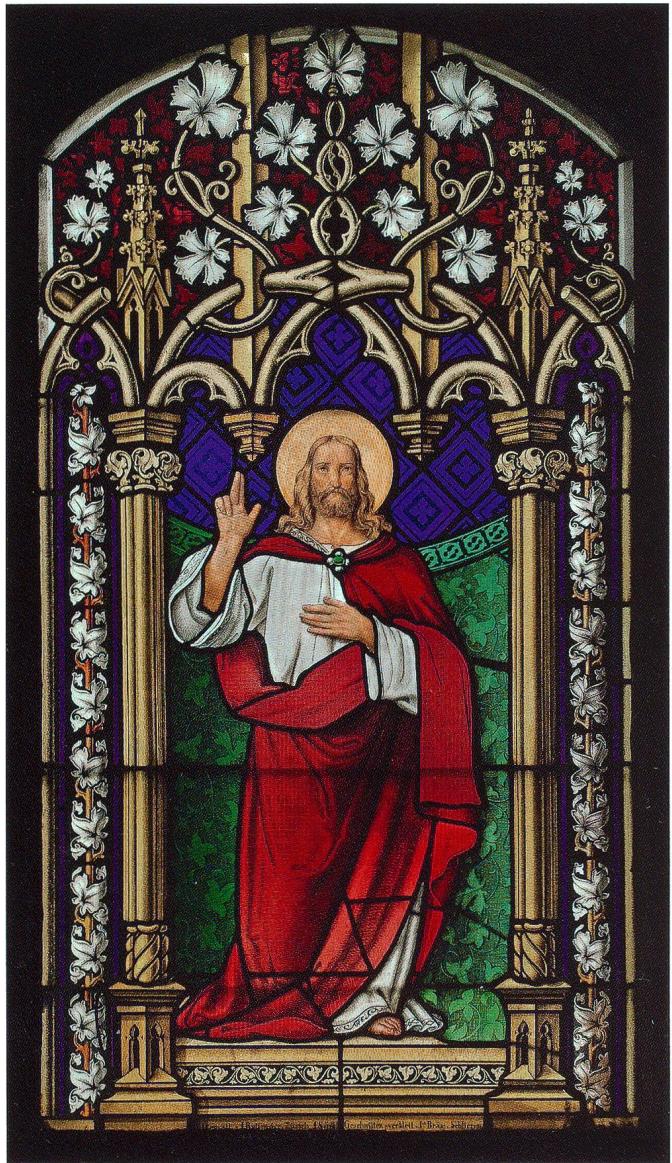


Abb. 15 «Lehrender Christus», Chorfenster I, von Johann J. Röttinger / Johannes Bräm, 1854. Pfarrkirche Schlieren ZH.

an das grosse Vorbild der damaligen Glasmaler, den von der Münchner Glasmalereianstalt hergestellten Fensterzyklus der neugotischen Maria-Hilf-Kirche in München, die Johann Jakob Röttinger mehrmals besucht hatte, um sich Ideen für seine Neuschöpfungen zu holen. Die gelungene Christusdarstellung in Schlieren (Abb. 15) mit Laubwerk baldachin wurde vom langjährigen Mitarbeiter der Werkstatt Röttinger, dem Glaser Johannes Bräm (1825–1870), in Dankbarkeit für seine Heimatgemeinde ausgeführt.⁶⁸

Als ebenfalls bedeutendes Element der glasmalereischen Kompositionen von Einzelfiguren ist die gemalte textile Bildraumbegrenzung zu nennen. Wie die Architekturrahmung mit ihrer Symbolik für das himmlische Jerusalem lassen sich auch die hinter den Figuren aufgespannten Vorhänge⁶⁹ sinnbildlich deuten. Aus der Ikonografie der Autorenbilder in der ostchristlichen Buchmalerei entstanden, war das Velum, das in der Sar-

kophagplastik als *Parapetasma* und später in der Ikonografie der Porträtmaler als *Parapetto* fortlebte, von jeher zur Hervorhebung von Personen eingesetzt worden.⁷⁰ In der *cathedra velata* wird das textile Stück zur Insignie der abgebildeten Person, wobei das Velum ab der Spätantike vermehrt als Öffnung des Jenseits zum Diesseits gedeutet wird. Dies spannt den Bogen zur Interpretation, wonach durch das Damastmuster eine symbolische Abgrenzung von der sakralen Welt zur Aussenwelt stattfindet und folglich die in den Glasmalereien dargestellten heiligen Personen mit dem Velum als Zeichen spiritueller Macht und Würde ausgestattet wurden.⁷¹

Rezeption

Der «Lehrende Christus» verweist aufgrund seiner dominanten Präsenz im axialen Chorfenster auf den immerwährenden Konkurrenzkampf zwischen Bild und Sakrament. Während mit dem Sakrament das Moment der Gnade verknüpft ist, gilt das Bild als visuelles Instrument zur Ergänzung und Steigerung der Worte⁷², weshalb vor allem diskursive Themen aus der Soteriologie in protestantischen Kirchen Verbreitung fanden. So ist der in Lebensgrösse dargestellte Christus durch seine exponierte Lage im Chorachsenfenster prädestiniert, seine mediale Funktion – in der «Kirche des Wortes» – wahrzunehmen und die Protestanten in der *argumentatio* und in ihrer Fähigkeit zur rationalen Rezeption zu bestärken. Wenngleich der Typus des «Lehrenden Christus» nicht der Definition des argumentativen Bildes entspricht, das sich unter anderem durch Diskontinuitäten und Brüche auszeichnet,⁷³ verweist dieser aufgrund des theologischen Nexus auf Rezipierende, die nicht das narrative Andachtsbild suchen, sondern die Affirmation des Wortes im Bilde schätzen.

Ein Dreivierteljahrhundert nach ihrer Entstehung erfuhren die Chorfenster im Grossmünster eine negative Wertung durch Hans Konrad Escher⁷⁴ und den damaligen Pfarrer Eppler, was schliesslich zu einer Neuverglasung durch den Glasmaler Ludwig Jäger aus St. Gallen⁷⁵ nach Entwürfen des Künstlers Augusto Giacometti (1877–1947) führte. Dem ästhetischen Anspruch der Rezipierenden, dem der künstlerische Wandel vom Stil des Historismus zur symbolistischen Malerei Giacomettis vorausging, scheint in dieser Zeit eine höhere Priorität beigemessen worden zu sein als der theologischen Maxime des Protestantismus. So wurde der fulminanten Weihnachtsgeschichte, die der Bergeller Maler in warmen Farben mit intensiver Leuchtkraft konzipiert hatte, zulasten der drei das Wort Gottes repräsentierenden Protagonisten der Vorzug gegeben. Während die beiden Apostelfürsten sich ihren Platz an der Westseite der Kirche als Zeugen einer vergangenen Zeit erobern konnten, harrt der «Lehrende Christus» seiner Befreiung aus der Turmkammer, um als Schlüsselfigur der sakralen Ikonografie des 19. Jahrhunderts und Topos der evangelisch-reformierten Kirche wieder aufzuerstehen.

ADRESSE DER AUTORIN

Eva-Maria Scheiwiller-Lorber, Dr. phil., Kunsthistorikerin, Lehaldenstrasse 1, CH-9030 Abtwil

ANMERKUNGEN

- ¹ Folgende Publikationen beinhalten Angaben zur Ikonografie von Glasmalereien aus der Zeit von 1840 bis 1880 (Auswahl): YVES-JEAN RIOU, *Iconographie et attitudes religieuses. Pour une iconologie du vitrail du XIX^e siècle*, in: Revue de l'art. Ministère des universités, Centre national de la recherche scientifique. Comité français d'histoire de l'art. Paris: Centre national de la recherche scientifique, No. 72, Paris 1986, S. 39–49. – *Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland* (= Ausstellungskatalog, Angermuseum Erfurt), Textautoren MONIKA BÖNING et al., Leipzig 1993. – ANNE NAGEL / HORTENSIA VON RODA, «...der Augenlust und dem Gemüth». *Die Glasgemälde in Basel 1830–1930*, Basel 1998. – DANIEL PARELLO, *Von Helmle bis Geiges. Ein Jahrhundert historistischer Glasgemälde in Freiburg*, Freiburg im Breisgau 2000. – *Aufleuchten des Mittelalters. Glasgemälde des 19. Jahrhunderts in Freiburg* (= Ausstellungskatalog, Augustinermuseum Freiburg), bearbeitet von DANIEL PARELLO in Zusammenarbeit mit dem Corpus Vitreorum Deutschland, Freiburg im Breisgau 2000. – LAURENCE DE FINANCE et al. (Hrsg.), *Un patrimoine de lumière, 1830–2000. Verrières des Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne*, avec la collaboration de NICOLE BLONDEL et al. (= Cahiers du Patrimoine, Bd. 67), Paris 2003. – ELGIN VAASSEN, *Bilder auf Glas. Glasgemälde zwischen 1780 und 1870*, München/Berlin 1997. – ELGIN VAASSEN, *Die Glasgemälde des 19. Jahrhunderts im Dom zu Regensburg. Stiftungen König Ludwigs I. von Bayern 1827–1857*, Regensburg 2007. – ELGIN VAASSEN, *Die kgl. Glasgemälereianstalt in München 1827–1874. Geschichte – Werke – Künstler*, Berlin/München 2013.
- ² Die Abfassung schöpft aus dem Kapitel Ikonografie meiner 2012 als Doktorarbeit angenommenen Forschungsarbeit und wurde entsprechend weiterentwickelt: EVA-MARIA SCHEIWILLER-LORBER, «...gemäß den Regeln und Gesetzen der Ästhetik und der christlichen Kunst [...]. Johann Jakob Röttinger: Ein Glasmalerpionier im Dienste des Historismus» (Publications du Vitrocentre Romont; 2), Diss., Universität Zürich 2012, Bern/Berlin 2014. Die Dissertation wurde im Rahmen eines Nationalfonds-Forschungsprojekts des Vitrocentre Romont erstellt (Projektleitung Stefan Trümpler und Brigitte Kurmann-Schwarz).
- ³ Johann Jakob Röttinger wurde 1817 als Sohn eines Nadlers in Nürnberg geboren und besuchte dort als Porzellanmaler die königliche Kunstakademie. Die praktische Ausbildung in der Glasmalerei erhielt er bei seinem Lehrmeister Franz Joseph Sauterleute (1793–1843) sowie bei seinem Arbeitgeber in Zürich, Johann Andreas Hirnschrot (1799–1845), einem ebenfalls aus Nürnberg stammenden Porträt-, Porzellan- und Glasmaler. Nach dem frühen Tod des Meisters führte Röttinger unter der Witwe Hirnschrot die Werkstatt weiter und etablierte sich schliesslich mit einem eigenen Atelier in Zürich, wo er seinen ständigen Wohnsitz nahm und sich mit Verena Fehr verehelichte. Zu Leben und Werk des Glasmalers siehe den Hinweis in Anm. 2.
- ⁴ Zentralbibliothek [in der Folge abgekürzt ZB] Nachlass Röttinger 1.10 (evangelisch-reformierte Kirche Baden AG), ZB Nachlass Röttinger 1.115 (evangelisch-reformierte Kirche Niederhasli), ZB Nachlass Röttinger 1.146 (evangelisch-reformierte Kirche Salez).
- ⁵ F. Chr. Baur prägte den Vorrang der Synoptiker vor dem Johannes-Evangelium; H. J. Holtzmann verhalf der Zwei-Quellen-Theorie (C. G. Wilke, C. H. Weisse) zum endgültigen Erfolg: H. J. HOLTZMANN, *Die synoptischen Evangelien. Ihr Ursprung und geschichtlicher Charakter*, Leipzig 1863. D. F. STRAUSS, *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*, 2 Bde., Tübingen 1835/36; 3. entschärft Auflage 1838/39; 4. wieder mit der Erstaufgabe übereinstimmende Fassung 1840 (GERD THEISSEN / ANNETTE MERZ, *Der historische Jesus*, Göttingen 1996, S. 23, Anm. 4, S. 24. Anm. 8).
- ⁶ BRUNO SCHMID, Stichwort Straussenhandel im Historischen Lexikon der Schweiz, 2012: Der württembergische Theologe David Friedrich Strauss wurde am 26. Januar 1839 zum Professor für Dogmatik und Kirchengeschichte an die Universität Zürich berufen. Heftiger Widerstand gegen ihn führte zu einer vom Grossen Rat beschlossenen Pensionierung auf Lebenszeit [Historisches Lexikon der Schweiz, Online-Version].
- ⁷ Siehe ANGELIKA STROTMANN, *Der historische Jesus: eine Einführung*, Paderborn 2012, S. 11. – GERD THEISSEN / ANNETTE MERZ (vgl. Anm. 5), S. 24.
- ⁸ FRANK BÜTTNER / ANDREA GOTTDANG, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München, 2006, 2009, S. 273.
- ⁹ WERNER HOFMANN, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1960, 1974, 1991, S. 254.
- ¹⁰ WERNER TELESKO, *Friedrich Schlegel und die «Frühgeschichte» des Historismus. Zum Verhältnis von Religion und Geschichte der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 27, hrsg. von GOTZ POCHAT / BRIGITTE WAGNER, Graz 2000, S. 40–60.
- ¹¹ WERNER TELESKO (vgl. Anm. 10), S. 42–44; J. Friedrich Overbeck, «Der Maler Franz Pforr», 62 × 47 cm, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 1810.
- ¹² MICHAEL THIMANN, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur christlichen Kunst, Bd. 8), hrsg. von FRANK BÜTTNER / HANS RAMISCH, Regensburg 2014, S. 185–195.
- ¹³ PETER KURMANN, «Architektur in Architektur». Der gläserne Bauriβ der Gotik, in: *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349)* (= Ausstellungskatalog, Schnütgen-Museum), hrsg. von HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN in Zusammenarbeit mit CAROLA HAGNAU et al., Köln 1998, S. 34–43, hier S. 42.
- ¹⁴ Johann Jakob Röttinger erhielt 1851 vom Altertumsforscher Ferdinand Keller (1800–1881) den Auftrag, für die Antiquarische Gesellschaft Zürich Zeichnungen und Pausen der Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche Königsfelden zu fertigen (Briefwechsel im Staatsarchiv Zürich: StAZH W I 3 AGZ 174 12, Müller-R 1851–58).
- ¹⁵ PETER KURMANN (vgl. Anm. 13), S. 42. – RÜDIGER BECKSMANN, *Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters. Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei von 1250–1350*, in: *Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein* 9/10, Berlin 1967, S. 12. – EVA FRODL-KRAFT, *Architektur im Abbild. Ihre Spiegelung in der Glasmalerei*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 17, hrsg. vom Bundesdenkmalamt Wien und vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Wien/Köln/Weimar 1956, S. 7–13.
- ¹⁶ EVA-MARIA SCHEIWILLER-LORBER (vgl. Anm. 2), S. 105–107.
- ¹⁷ WOLFGANG KEMP, *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München 1994, S. 17–19.
- ¹⁸ GABRIELE WIMBÖCK, *Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes* (= Studien zur christlichen Kunst, Bd. 3), hrsg. von FRANK BÜTTNER / HANS RAMISCH,

- Regensburg 2002, S. 21–23. – ADOLF SMITMANS, *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), hrsg. von G. BINDING et al., St. Augustin 1980, S. 19, Anm. 9. Smitmans zitiert B. Eckls Beitrag im «Organ der christlichen Kunst»: B. ECKL, *Über die beiden Hauptarten der christlichen Kunst: Sculptur und Malerei*. B. Die kirchliche Malerei, OCK 23 (73), S. 185–189: Die Beschlüsse der 25. Sitzung des Trierer Konzils bildeten für die katholischen Autoren des 19. Jahrhunderts die wichtigste lehramtliche Äußerung zur christlichen Kunst.
- ¹⁹ ZB Nachlass Röttlinger 1.115.
- ²⁰ CARL ATZ, *Die christliche Kunst in Wort und Bild. Geschichtlich und vorzugsweise praktisch dargestellt nach den Vorschriften der Kirche und den allgemein geltigen Regeln der Gegenwart*, Würzburg/Wien 1876.
- ²¹ GEORG HEINRICH WERNER, *Nöthige Anweisung in der Zeichenkunst, wie die Theile des Menschen durch Geometrische Regeln und nach dem vollkommenen Ebenmaß ganz leicht zu Zeichnen zusammen zusetzen um die schön Gestalt eines Gantzen vorzustellen*, Erfurt 1768.
- ²² ADOLF SMITMANS (vgl. Anm. 18), S. 20. Smitmans zitiert B. ECKL, S. 187 (vgl. Anm. 18).
- ²³ MICHAEL THIMANN (vgl. Anm. 12), S. 73–75: *Das Handwörterbuch für Seelenmahlerey: Zum gemeinnützigen Gebrauch besonders für Zeichner, Mahler und Liebhaber charakteristischer und allegorischer Darstellung; nebst drey und fünfzig in Kupfer gestochenen Köpfen, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften betreffend*, erschien 1804 in Wien (Charles Le Brun).
- ²⁴ ADOLF SMITMANS (vgl. Anm. 18), S. 20.
- ²⁵ MICHAEL THIMANN (vgl. Anm. 12), S. 53, S. 172–173.
- ²⁶ Acht Fenster zeigen Christus als Ganzfigur, eines präsentiert den Lehrer als Halbfigur auf einem Medaillon.
- ²⁷ Georg Konrad Kellner (1811–1892) war wie Röttlinger Absolvent der Nürnberger Kunstgewerbeschule und gehörte der bekannten fränkischen Porzellan- und Glasmalerfamilie an (zur Familie der Kellner siehe ELGIN VAASSEN, *Bilder auf Glas. Glasgemälde zwischen 1780 und 1870*, München/Berlin 1997, S. 167–174).
- ²⁸ ZB Nachlass Röttlinger 1.159, 1.202.
- ²⁹ ZB Nachlass Röttlinger 1.9, 1.202.
- ³⁰ ZB Nachlass Röttlinger 1.122; Mt 5, 2: «Als Jesus die Volkscharen sah, stieg er auf den Berg und setzte sich nieder. Seine Jünger traten zu ihm. Da öffnete er seinen Mund und lehrte sie: [...].»
- ³¹ Lk 4, 14, 15: «In der Kraft des Geistes kehrte Jesus nach Galiläa zurück. Sein Ruf verbreitete sich in der ganzen Gegend. Er lehrte in den dortigen Synagogen und wurde von allen geprisene.» Vgl. Anm. 30. Siehe auch TOM BEEGE, *Christus in zwanzig Jahrhunderten. Eine Einführung*, in: Jesus Reloaded. Das Christusbild im 20. Jahrhundert. Werke der Stiftung Christliche Kunst Wittenberg (= Ausstellungskatalog, Kunsthaus Stade), 12. Oktober 2013 bis 19. Januar 2014, hrsg. von INA HILDBURG / SEBASTIAN MÖLLERS, Köln 2013, S. 11–19.
- ³² Justinus, Dialoge, 8, 1.
- ³³ LCI, Bd. 1, Sp. 355–371, Stichwort Christus, Christusbild, I. (J. KOLLWITZ). – VERONIKA TROPPER, *Jesus Didáskalos. Studien zu Jesus als Lehrer bei den Synoptikern und im Rahmen der antiken Kultur- und Sozialgeschichte* (= Österreichische Biblische Studien, Bd. 42), hrsg. von GEORG BRAULIK, Frankfurt am Main 2012; siehe zum Motiv «Christus als Lehrer» S. 252–263, hier S. 253–254 und Abb. 6.
- ³⁴ JOHANNES KOLLWITZ, *Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms*, in: Römische Quartalschrift 44, Heft 1/2, Freiburg 1936, S. 45–66, S. 49, zitiert JOSEPH SAUER, *Das Aufkommen des bärtigen Christustypus in der frühchristlichen Kunst*, in: Strena Bulicana 303–329, Zagreb 1924.
- ³⁵ VERONIKA TROPPER (vgl. Anm. 33), S. 255–260.
- ³⁶ WILHELM SCHLINK, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 36, Anm. 7. Schlink zitiert EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française*, Bd. 3, Paris 1857, S. 244.
- ³⁷ Siehe BRUNO BOERNER, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris* (= Scrinum Friburgense, Bd. 7), Freiburg/Schweiz 1998, S. 196. Bruno Boerner nimmt diese Ergebnisse in seinen Forschungen auf und bezeichnet das triumphierende Stehen über Aspis und Basilisk als Zeichen, dass Christus als Salvator Mundi dargestellt wird. Die Quelle für die Darstellung ist im Alten Testamente zu finden. Zitat: «Über Löwen und Ottern wirst du gehen und junge Löwen und Drachen niedertreten» (Psalm 91, 13).
- ³⁸ WILHELM SCHLINK (vgl. Anm. 36), S. 39.
- ³⁹ Der Autor weist jedoch darauf hin, dass alle Ich-bin-Worte als Extrakt das Heilsangebot Christi an den Menschen und die Frohe Botschaft miteinschliessen (Buch-Attribut).
- ⁴⁰ MICHAEL THIMANN (vgl. Anm. 12), S. 55–56; S. 57, Abb. 16.
- ⁴¹ Die Glastafel wird im Pfarrarchiv Pieterlen aufbewahrt. Zwei weitere Chorfenster von Johann Jakob Röttlinger (Christi Geburt und Kreuzigung) wurden in der Turmkammer der Kirche Pieterlen gefunden und nach einer im Jahr 2002 erfolgten Restaurierung wieder im Chor der Kirche eingesetzt.
- ⁴² Abb. in: HEINZ RAUSCHER, *Die Kirchenfenster von Pieterlen – oder von grosszügigen Spenden und vom Wandel des Geschmacks*, in: Seebutz, *Heimatbuch des Seelandes und Murtenbiets*, Biel 2008 [Online-Version], S. 63–70.
- ⁴³ WILHELM SCHLINK (vgl. Anm. 36), S. 18. – ELENA KOZINA, «*Lauteres Gold wie durchsichtiges Glas*» (*Offb* 21, 21). Einige Überlegungen zum Lichtbegriff in der Zeit der großen Kathedralen, in: Österreichische Zeitung für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD) 65, Heft 1/2, Horn/Wien 2011, S. 28–34, hier S. 33. Die Christusabbildungen auf den Chorfenstern werden meist vor einem Damasthintergrund dargestellt, ein Bildelement, auf welches am Schluss des Aufsatzes eingegangen wird.
- ⁴⁴ WOLFGANG BRASSAT, *Gestik und dramaturgisches Handeln in Bilderzählungen Raffaels*, in: Gestik, hrsg. von MARGRETH EGIDI / OLIVER SCHNEIDER et al., Tübingen 2000, S. 157–169.
- ⁴⁵ HERBERT VON EINEM, *Bemerkungen zum Christusbild Rembrandts*, in: Das Münster 25, Regensburg 1972, S. 349–360, hier S. 349.
- ⁴⁶ LCI, Bd. 1, Sp. 442–447, hier Sp. 444, Stichwort Christus, Christusbild, VI. (P. GERLACH). – LDK, Bd. 2, S. 79, Stichwort Dannecker, Johann Heinrich.
- ⁴⁷ LDK (vgl. Anm. 46), S. 79; ADOLF SPEMANN, *Johann Heinrich Dannecker. Das Leben, das Werk, der Mensch*, München 1958, S. 22; CHRISTIAN VON HOLST, *Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer*, Bd. 1, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart 1987, Katalognummer 141, 170.
- ⁴⁸ MICHAEL THIMANN (vgl. Anm. 12), S. 72–73 (Abb. dort Tafel II).
- ⁴⁹ THOMAS MICHELS, *Segengestus oder Hoheitsgestus? Ein Beitrag zur christlichen Ikonographie*, in: Festschrift für Alois Thomas. Archäologische, kirchen- und kunsthistorische Beiträge; zur Vollendung des siebzigsten Lebensjahres am 18. Januar 1966 dargeboten von Freunden und Bekannten, Trier 1967, S. 277–283. – GERHARD NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst*, Berlin 1965, S. 77–82.
- ⁵⁰ GERHARD NEUMANN (vgl. Anm. 49), S. 10–11.
- ⁵¹ Pfarrarchiv Regensdorf, 02. Protokolle der Kirchenpflege 2. Februar 1847 bis 1901, 13. August 1847, Punkt 4 (Die Chor-

- fenster der evangelisch-reformierten Kirche Regensdorf wurden zum Totengedenken an die verunglückte Gattin des Landolt von Sparrenberg gestiftet); VON HOLST (wie Anm. 47), S. 366. Die jüngere Fassung zeigt in der Ausführung des Kopfes und des Körpers mehr Spannung und Kraft, was Dannecker durchaus gewollt hatte (von HOLST 1987, S. 414).
- ⁵² LDK, Bd. 7, S. 307, Stichwort Thorvaldsen, Bertel.
- ⁵³ ANNE-METTE GRAVGAARD, *The Christ Statue in the Church of Our Lady*, in: On the statue of Christ by Thorvaldsen, Copenhagen 1997, S. 55–61. – Bibelzitate: Mk 9, 7; Mt 28, 20; Mt 21, 28.
- ⁵⁴ ZB Nachlass Röttinger 4.5.5 (Lavater, 1806, Erstes Heft).
- ⁵⁵ MICHAEL THIMANN (vgl. Anm. 12), S. 74: Für Overbeck und die Lukasbrüder sei die Kenntnis von «Lavaters Physiognomischen Fragmenten» jedoch nicht belegt.
- ⁵⁶ MICHAEL THIMANN (vgl. Anm. 12), S. 28.
- ⁵⁷ Porzellan- und Glasmaler, *1793 in Altdorf-Weingarten, †1843 in Nürnberg.
- ⁵⁸ SIEGFRIED GOHR, *Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen*, in: BERTEL THORVALDSEN, Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, hrsg. von GERHARD BOTT, Köln 1977, S. 343–365, hier S. 344.
- ⁵⁹ ECKHARD LEUSCHNER, *Der vermessene Christus. Metrologie und Gottesbild bei Lavater, Thorvaldsen, Schadow und Lenz*, in: Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam. Vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit, hrsg. von ECKHARD LEUSCHNER / MARK HESSLINGER, Petersberg 2009, S. 217–235, hier S. 219–226.
- ⁶⁰ «Kommet zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will Euch erquicken», Mt 11, 28.
- ⁶¹ ELLEN SPICKERNAGEL, «Das Innerste erschüttern und bewegen». Zur religiösen Tafelmalerei der Nazarener, in: Die Nazarener (= Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut), hrsg. von KLAUS GALLWITZ, Frankfurt am Main 1977, S. 111–148, hier S. 120. Peter Cornelius, «Die klugen und die törichten Jungfrauen», 116 × 155 cm, Öl auf Leinwand, Museum Kunstpalast Düsseldorf, 1813–1816. Peter Cornelius, der 1819 bis 1824 der Düsseldorfer Akademie als Direktor vorstand, liess das Bild in der Werkstatt Joseph Anton Kochs zurück, von wo es in den Besitz Thorvaldsens gelangte und erst viel später für die Düsseldorfer Galerie gekauft wurde.
- ⁶² ECKHARD LEUSCHNER / MARK HESSLINGER (vgl. Anm. 59), S. 224.
- ⁶³ OTTO GERHARD OEXLE, *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne*, in: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 228), hrsg. von OTTO GERHARD OEXLE, Göttingen 2007, S. 11–116, hier S. 40.
- ⁶⁴ Die Anlehnung an Dürer erwähnten bereits frühere Autoren: HANS HOFFMANN, *Das Grossmünster in Zürich* (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 32), Zürich 1942; zuletzt ULRICH GERSTER, *Die Kirchenfenster des Grossmünsters Zürich*. Augusto Giacometti – Sigmar Polke, Schweizerische Kunstmäärer GSK, Serie 92, Nr. 915, Bern 2012, S. 8–9.
- ⁶⁵ CLEMENS JÖCKLE, *Das Christusbild des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: Das Münster 41, 1988, S. 119–126, hier S. 120. Sprechendes Beispiel für diese These ist Johann Carl H. Koopmanns Kreidezeichnung: Die Gnadenmittel der evangelischen Kirche von 1852, auf welcher die überproportionalen Körperformen des thronenden Christus durch die üppige Gewandung gesteigert und dieser somit als Person überhöht wird. Die Diskrepanz zwischen dem formelhaften Antlitz und der plastischen Präsenz der Christusfigur ist hier offenkundig; abgebildet bei ELLEN SPICKERNAGEL (vgl. Anm. 61), S. 121, C 11, S. 148.
- ⁶⁶ Das Werk Johann Jakob Röttingers in der Romandie wird im Rahmen des nationalen Forschungsprojekts (Vitrocentre Romont, vgl. Anm. 2) von Fabienne Hoffmann bearbeitet. Während sich die Darstellung des sogenannten «Lehrenden Christus» ausschliesslich in evangelisch-reformierten Kirchen nachweisen lässt, sind die Apostelfürsten auch in katholischen Gotteshäusern präsent (Kirchdorf AG, Nottwil LU etc.).
- ⁶⁷ Vgl. Anm. 18, 20, 21.
- ⁶⁸ Kirchgemeindearchiv Schlieren IV.B.03.02, Stillstandsprotokolle 1820 bis 1885, S. 363, 20. Oktober 1861, Traktandum 2: Auch für Schlieren sollen ursprünglich Glasmalereien mit den Apostelfürsten vorhanden gewesen sein.
- ⁶⁹ Siehe die Darstellung der Vorhänge auf den verschiedenen Abbildungen.
- ⁷⁰ JOHANN KONRAD EBERLEIN, *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982, S. 3.
- ⁷¹ ELENA KOZINA (vgl. Anm. 43), S. 33.
- ⁷² REINHARD HOEPS, *Gottes Gegenwart im Bild? Vom Streit zwischen Bild und Sakrament*, in: Christusbild. Icon+Ikone. Wege zur Theorie und Theologie des Bildes, hrsg. von PETER HOFMANN / ANDREAS MATENA, Paderborn/München/Wien/Zürich 2010, S. 101–116.
- ⁷³ FRANK BÜTTNER, «Argumentatio» in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, Heft 1, 1994, S. 23–44, hier S. 44. Die Bruchstellen im Bild verhindern die Zweckentfremdung als Andachtsbild.
- ⁷⁴ 1882–1944, Zürcher Kunsthistoriker und Professor für neuere Kunstgeschichte. KONRAD ESCHER, *Die beiden Zürcher Münster* (= Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Der illustrierten Reihe 10. Band), Frauenfeld/Leipzig 1928, S. 90. – PAUL EPPLER, *Von unseren Chorfenstern*, in: Kirchenbote für den Kanton Zürich, Ausgabe für die Grossmünstergemeinde, Nr. 6, Juni 1929.
- ⁷⁵ Glasmaler Ludwig Jäger (1877–1949), geboren in Deggendorf/Bayern.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1a: © Kantonale Denkmalpflege Aargau; Foto Franz Jaeck.
- Abb. 1b: © Kantonale Denkmalpflege Aargau; Foto Fritz Dold & Urs Wohlgemuth.
- Abb. 2: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich, Fotografische Sammlung.
- Abb. 3a: Fritz Dold, Zürich; Montage Hans Fischer, Hoeilaart, Belgien.
- Abb. 3b, 4, 10, 13, 14, 15: © Vitrocentre Romont; Foto Hans Fischer, Hoeilaart, Belgien.
- Abb. 5: Raphael Scheiwiller, Abtwil.
- Abb. 6: Aus: WILHELM SCHLINK, *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 32, Abb. 8.
- Abb. 7: Eva-Maria Scheiwiller-Lorber, Abtwil.
- Abb. 8: Aus: GUSTAV DORÉ, *Illustrierte Familienbibel N.T.*, S. 117. Zentralbibliothek Alte Drucke, BBN 182.
- Abb. 9: © Thurn&Taxis Zentralarchiv Regensburg.
- Abb. 11: © bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte.
- Abb. 12: Peter van Treeck, Bayerische Hofglasmalerei Gustav van Treeck, München.

ZUSAMMENFASSUNG

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte sich der sogenannte «Lehrende Christus» als zentrales Motiv in der sakralen Glasmalerei der evangelisch-reformierten Pfarrkirchen des Kantons Zürich. Ausgehend vom schweizerischen Zentrum des protestantischen Glaubens, dem Grossmünster in Zürich, in dem der aus Nürnberg eingewanderte Glasmaler Johann Jakob Röttinger 1853 Chorfenster mit diesem Thema nach Entwürfen von Georg Konrad Kellner geschaffen hatte, verbreitete sich das Motiv bald im ganzen Kanton und über dessen Grenzen hinaus. Die dominante Präsenz der Christusfiguren betont deren mediale Funktion und verweist auf die Metaphorik des Wortes sowie auf den Vorzug diskursiver Motive als Abgrenzung zum katholischen Andachtsbild. Der Glasmaler orientierte sich an zeitgenössischen Künstlern wie Johann Heinrich Dannecker, Bertel Thorvaldsen und der Malerei der Nazarener ebenso wie an den Renaissancefiguren Peter Vischers des Älteren in dessen Nürnberger Heimat. Im frühen 20. Jahrhundert wurden die historistisch geprägten Werke als nicht mehr zeitgemäß empfunden und häufig aus den Kirchen verbannt.

RIASSUNTO

Nella seconda metà del XIX secolo la figura del cosiddetto Cristo Kerigmatico si affermò quale motivo centrale della pittura su vetro sacrale delle chiese evangeliche riformate del Canton Zurigo. Partendo dalla cattedrale di Zurigo, che costituiva all'epoca il centro della fede protestante in Svizzera, per la quale Johann Jakob Röttinger, pittore su vetro immigrato da Norimberga, aveva dipinto nel 1853 le finestre del coro riprendendo suddetto tema dalle bozze create da Georg Konrad Kellner, il motivo si diffuse presto prima nell'intero cantone e poi oltre i suoi confini. La presenza dominante della figura di Cristo ne sottolineano la funzione mediale e rinviano alla metaforica della parola e ai vantaggi dei motivi discorsivi rispetto alle santine cattoliche. I pittori su vetro si ispiravano ad artisti contemporanei come Johann Heinrich Dannecker, Bertel Thorvaldsen, ai dipinti dei Nazareni come pure alle figure rinascimentali realizzate da Peter Vischer il Vecchio nella sua Norimberga. All'inizio del XX secolo tali opere a carattere storico vennero tuttavia considerate anacronistiche e furono spesso rimosse dalle chiese.

RÉSUMÉ

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le «Christ enseignant» s'est imposé comme étant un des motifs essentiels des vitraux sacrés des églises évangéliques réformées du canton de Zurich. À partir du Grossmünster de Zurich, le centre de la religion protestante en Suisse, ce motif n'a pas tardé à se propager dans tout le canton et au-delà de ses frontières. Le peintre-verrier Johann Jakob Röttinger, qui avait quitté Nuremberg pour s'établir à Zurich, avait repris ce sujet pour créer, en 1853, les vitraux du chœur du Grossmünster d'après des dessins de Georg Konrad Kellner. La présence dominante des figures du Christ souligne leur fonction médiatrice et renvoie à la dimension métaphorique de la parole ainsi qu'à la préférence accordée aux motifs discursifs pour se démarquer des images dévotionnelles catholiques. Le peintre-verrier s'est inspiré des artistes de son époque tels que Johann Heinrich Dannecker ou Bertel Thorvaldsen ainsi que des peintures des Nazaréens et des figurines de la Renaissance réalisées par Peter Vischer l'Ancien dans sa ville natale de Nuremberg. Au début du XX^e siècle, les œuvres imprégnées d'historicisme étaient considérées comme désuètes et souvent bannies des églises.

SUMMARY

In the second half of the 19th century the motif of the so-called «Christ of the Kerygma» became a central theme in the ecclesiastical stained-glass windows in the Protestant Churches of the Canton of Zurich. Originating from the Grossmünster in Zurich, the motif was propagated all over the canton and beyond its borders. The stained-glass artist Johann Jakob Röttinger, who had immigrated from Nuremberg, created Grossmünster windows in 1853 on the basis of a design by Georg Konrad Kellner. The dominant placement of Christ accentuates his preaching function, as metaphorically implied by the designation, and emphasises the preference of discursive motifs over the devotional images of Catholicism. The stained-glass artist took inspiration from contemporary artists like Johann Heinrich Dannecker, Bertel Thorvaldsen and the Nazarenes and also from the Renaissance figurines made by Peter Vischer the Elder in his native Nuremberg. In the early 20th century, works of stained-glass windows with historical motifs went out of style and were often banished from the churches.