

Martin Röttger

Die Fenster von 1962 in der Pauluskirche

Ein (Gemeinde-)Vortrag

a) Thematische Einführung

Ein Vortrag über die Fenster im Chorraum der Pauluskirche muß zweierlei leisten. Er muß die Bildthemen der drei Altarfenster der Kirche vorstellen und dabei den umgebenden Raum einbeziehen. Er muß zugleich in die Traditionsgeschichte der Bildmotive einführen, in der die Entwürfe der Fenster stehen - ausgehend von den biblischen Texten über das Mittelalter bis in die Gegenwart.

Der Vortrag kann mit Hilfe von Dias und Folien an jedem dafür geeigneten Ort gehalten werden. Zu empfehlen ist allerdings ein Besuch in der Pauluskirche selbst. Auch hier können die Folien mit Hilfe eines OHP gezeigt werden.

Ausstellung

Tafel 12 Judenfeindschaft in Bochum. Beispiele aus der kirchlichen Kunst (Vgl. Dokumentation: B 2; S. 55-58.)

Diaserie

A Ein geschichtlicher Überblick von den Anfängen bis in die Gegenwart
39 Fenster der Pauluskirche: Die Steinigung des Stephanus (1962)

b) Zielgruppe

Gemeindegruppen, Stadtführungen mit Erwachsenengruppen.

c) Lernziel

Die TN sollen eine differenzierte Gesamtbewertung der drei Chorfenster der Pauluskirche gewinnen.

d) Gliederung

1. Rabbi und Apostel - Wer war Paulus?
2. Drei Schlüsselszenen - Paulus im Spiegel der Apostelgeschichte des Lukas
3. Die Steinigung des Stephanus - ein judenfeindlicher Topos mittelalterlicher Kunst
4. Von Saulus zu Paulus - die Entwürfe der Damaskusszene
5. Bild- und Raumwirkung - Versuch einer Gesamtbewertung

(Die Gliederung des Vortrags entspricht der Gliederung der Unterrichtsreihe, so daß es möglich ist, sich auch von dort Anregungen zu holen.)

e) Orientierungshilfe für einen Vortrag

1. Rabbi und Apostel - Wer war Paulus?

Erst seit 1878 trägt die älteste - zwischen 1655 und 59 errichtete - protestantische Kirche Bochums den Namen Pauluskirche. Bis dahin hieß sie zur Unterscheidung von der kleineren, reformierten die größere oder die lutherische Kirche.

„Der Name ‘Pauluskirche’“, schreibt E. Poensgen 1924 in seiner „Geschichte der evangelischen Gemeinde Bochum“, „für die lutherische war gut evangelisch, aber doch mehr oder weniger willkürlich. Immerhin stand er in einiger Beziehung zu dem alten noch vorhandenen Kirchensiegel, das wahrscheinlich 1651 beschafft wurde und neben der Umschrift ‘Sigel evangelischer Gemein A.C. zu Bochum’ die Gestalt eines Mannes in faltigem Gewand trägt, der in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch hält. [...] In der wertvollen ersten Gemeindegeschichte, welche der im Jahre 1840 emeritierte Pfarrer Bernh. Ludwig Natorp handschriftlich im Pfarrarchiv hinterlassen hat, wird dieses Siegelbild auf den Apostel Paulus bezogen und von ihm dazu bemerkt: ‘Es dürfte wohl das Symbol des Kirchensiegels die schickliche Veranlassung sein, unserer Kirche den Namen Pauluskirche zu geben.’ Die spätere Wahl des Namens vereinigte sich also ungewollt mit dem Wunsch des alten Chronisten.“¹

Eine Auseinandersetzung mit den Fenstern der Pauluskirche in der Bochumer Innenstadt wird bei dem Namen der Kirche ansetzen müssen. Denn dieser Name war es schließlich, der zur Gestaltung der Fenster geführt hat. Indem man der Kirche den Namen des Apostels Paulus gab, ließ man sich auf eine im Verhältnis zum Judentum zutiefst ambivalente Theologie ein.

„Paulus (ca. 1-63 n. Chr.) ist wegen seiner Polemiken gegen das jüdische Gesetz, seiner Disqualifizierungen des jüdischen Glaubens und jüdischer Institutionen und wegen der judenfeindlichen Wirkungsgeschichte dieser Elemente seiner Verkündigung zu einer Judentum und Christentum auseinanderreißenden Figur geworden.“²

In der Biographie des Paulus verdichten sich Kontinuität und Bruch der frühen christlichen Gemeinde mit dem Judentum. Seine Briefe sind die ältesten schriftlichen Zeugnisse des Neuen Testaments, die uns vorliegen. Die Stellung des Paulus zum Judentum ist kein Randphänomen seiner Theologie, sondern führt in das von protestantischer Theologie seit der Reformation herausgearbeitete Zentrum: die Frage des Verhältnisses von Gesetz und Evangelium und der Rechtfertigung allein durch Glauben.

All dem mußte sich ein Künstler stellen, der in dieser Kirche Fenster schuf; denn er stand automatisch im Wirkungskreis dieser Theologie.

2. Drei Schlüsselszenen -

Paulus im Spiegel der Apostelgeschichte des Lukas

Die Pauluskirche war während des Zweiten Weltkriegs schwer zerstört worden. Der äußere Wiederaufbau war zwar bereits 1950 abgeschlossen, doch dauerte es weitere 12 bzw. 17 Jahre bis wieder farbige Kirchenfenster angeschafft werden konnten. Man beauftragte mit der Gestaltung den Bochumer Künstler Willi Heyer.

Heyer leitet die Motive der Bilder nicht unmittelbar aus der Theologie des Paulus ab. Er verwendet als Vorlage Texte aus der Apostelgeschichte des Lukas, die, einige Jahrzehnte später als die Paulusbriefe entstanden, bereits ein Stück Wirkungsgeschichte paulinischer Theologie darstellen.

¹ Poensgen, E.: Aus der Geschichte der evangelischen Gemeinde Bochum. Festschrift zum 50-jährigen Gemeindejubiläum am 14. Dezember 1924. Bochum 1924, S.18.

² Art. Paulus. In: Petuchowski, Jakob J.; Thoma, Clemens: Lexikon der jüdisch-christlichen Begegnung. Freiburg. Basel. Wien 1994, Sp. 283.

Die Auswahl der Bildmotive orientiert sich an der Lebensgeschichte des Paulus. Diese soll aus einer ganz bestimmten Perspektive in den Blick kommen. Heyer erzählt die Entwicklung des Paulus vom jüdischen Christenverfolger zum christlichen Heidenapostel.

Um dies anschaulich zu machen, greift er *drei Schlüsselszenen* heraus.

1. Saulus als jüdischer Christenverfolger / Steinigung des Stephanus (Apg 7,54-8,1)
2. Christusbegegnung (Bekehrung zum Christen) des Saulus vor Damaskus (Apg 9,1-9)
3. Paulus als christlicher Heidenapostel / Areopagrede in Athen (Apg 17,22-31)

Mit den drei Szenen sind drei Orte verbunden, die die Dynamik der Entwicklung symbolisieren: Jerusalem, Damaskus und Athen. Für Lukas stehen diese Städte für die schrittweise, aber letztlich triumphale Ausbreitung des Evangeliums. Bezeichnenderweise endet die Apostelgeschichte in Rom, der Hauptstadt des Imperiums. Die Auseinandersetzung mit dem Judentum ist dabei nur noch ein Aspekt, der aber durch die Auswahl der Szenen betont wird.

(An dieser Stelle können die Texte Apg 7,54-8,1; Apg 9,1-9; Apg 17,22-31 verlesen werden. Eventuell ist ein Teilnehmer oder eine Teilnehmerin zur Lesung bereit.)

3. Die Steinigung des Stephanus - ein judenfeindlicher Topos mittelalterlicher Kunst

(Für diesen Abschnitt sind die drei im Anhang beschriebenen Bilder zur Traditionsgeschichte des Bildmotivs in der mittelalterlichen Kunst geeignet)

Schon in der Literatur der Kirchenväter der ersten Jahrhunderte des Christentums begegnet uns die Steinigung des Stephanus in judenfeindlicher Absicht als fester Topos in den sogenannten Missetatenkatalogen: "Judaei magis saeviunt / saxaque prensant manibus / currebant ut occiderent / verendum Christi militem."³ (Übersetzung: "Die Juden wüten mehr und ergreifen Steine mit den Händen, liefen, um den verehrungswürdigen Soldaten Christi umzubringen.") Seit dem 9. Jahrhundert findet sich das Motiv in der bildenden Kunst, in Miniaturen der Buchmalerei aber auch in Wandgemälden. Die Darstellungen sind in dieser Zeit noch nicht unbedingt judenfeindlich; denn die Steinigenden sind weder durch ihre Kleidung oder durch sonstige Merkmale von der Gestalt des Stephanus unterschieden. (Dieser wird allenfalls seinerseits durch eine Tonsur und entsprechende Bekleidung als Geistlicher dargestellt.)

Eine gegen Juden gerichtete Tendenz spricht demnach aus der Auswahl des Stoffes, insofern er eine Nähe zu einer gegen Juden polemisierenden Literatur aufweist, die es seit der Antike im Christentum gibt. In diesem geistigen Kontext konnte man dann die Leidensgeschichte des Stephanus als erstem christlichen Märtyrer als eine folgerichtige Wiederholung der Passion Christi deuten, an der man ja schon in neutestamentlichen Zusammenhängen den Juden die Hauptschuld gab.⁴

Die antijüdische Tendenz der Szene verfestigt sich allmählich dadurch, daß sich das Motiv seit dem 9. Jahrhundert zu einem der häufigsten Stereotypen des Mittelalters entwickelt. Schreckenberg betont in seiner Darstellung mehrfach: "Nicht das Thema als solches, son-

³ Schreckenberg, Heinz: Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld (13. - 20. Jh.) Frankfurt a.M. Berlin. New York. Paris. Wien 1994, S. 486.

⁴ A.a.O., S. 470.

⁵ A.a.O., S. 469.

dern die ihm überproportional häufig ikonographisch beigemessene Bedeutung konnte dazu beitragen, das christliche Judenbild negativ zu verzeichnen.”⁵ Das Bild, das sich Menschen im Mittelalter von den Juden machten, wurde durch eine solche Betonung der immer gleichen vereinfachenden Aussage einseitig tendenziös geprägt. Derartige Bildthemen “legten die Juden fest auf ihre Rolle als Gegner Christi und der Christen [...] als ob dies ihrem Wesen entspräche.”⁶

Dazu bedurfte es nicht einmal weiterer Kennzeichen wie dem Judenhut, der dann aber seit dem 12. Jahrhundert als verstärkendes Symbol die Steinigungsszenen prägt. Die anti-jüdische Polemik tritt jetzt - wir befinden uns in der Kreuzzugszeit - deutlich zutage. Indem die Juden der neutestamentlichen Zeit mit eben den Kopfbedeckungen dargestellt werden, die als kollektives Merkmal von Juden im Hochmittelalter wahrgenommen wurden, wird die Szene aus ihrem geschichtlichen Kontext heraus, aus der Vergangenheit, auf gegenwärtig lebende Juden bezogen und dadurch im Sinne einer Kollektivschuld (Christus- und Christenfeindschaft) von Juden aller Zeiten verallgemeinert.

Darüber hinaus kann die Szene durch weitere Elemente ergänzt werden. Die Darstellung des aus dem Himmel als Zeuge zuschauenden manchmal auch richtenden Christus nimmt nicht nur die Erlösung des Stephanus vorweg, sondern betont die Nähe der Steinigung des Stephanus zur Passionsgeschichte Christi. Durch das Himmel und Erde verbindende Lichtband, das Stephanus in seinem Martyrium trifft, greift Heyer dieses Motiv in der Pauluskirche auf. Für unseren Zusammenhang wichtig ist die Gestalt des Saulus, die zum Beispiel in einem Perikopenbuch um 1140 als die Gewalttat billigender Zeuge und Bewacher der Kleider der Steinigenden begegnet. Mit diesem Bildelement wird es möglich, die Szene der Steinigung des Stephanus mit der Vita des Paulus zu verbinden.

Und tatsächlich ist es so, daß die Steinigungsszene in unterschiedlichen Zyklen auftauchen kann.⁷ Ein reiner Stephanuszyklus liegt bei den Wandgemälden der Westkrypta der Kirche St. Germain in Auxerre vor: 1. Verhaftung (Apg 6, 44ff.); 2. Rede des Stephanus (Apg. 7,1ff.) und Steinigung (Apg. 7,55ff.). Nach Schreckenbergs impliziert diese Darstellung die “andauernde christliche Erfahrung, daß Bekehrungspredigten bei den Juden auf steinigen Boden fielen.”⁸ Indirekt wird auch dieser judenfeindliche Topos in den Fenstern der Pauluskirche aufgegriffen, indem die Komposition der Bilderfolge den steinigenden Juden (Bild 1), die andächtig zuhörenden Heiden⁹ der Areopagszene (Bild 3) entgegensetzt.

Zyklen wie der in der Pauluskirche dargestellte sind für Paulus im Vergleich zu den übrigen Aposteln seit der Spätantike häufig bezeugt.¹⁰ Für unseren Zusammenhang interessant ist, daß sich die Bildfolge Steinigung - Damaskusszene zum Beispiel schon in einem 1517/19 für die Sixtinische Kapelle in Rom entstandenen sechsteiligen Zyklus von Wandteppichen des Künstlers Pieter van Aelst findet. Der Kunsthistoriker Michael P. Fritz schreibt dazu: “Diese Verdichtung der biblischen Erzählung, das unmittelbare Aufeinanderfolgen der beiden Ereignisse, unterstreicht die ungeheure Dynamik, die im absoluten Gesinnungswandel des mit dem Blut des ersten christlichen Märtyrers befleckten Saulus liegt.”¹¹

⁶ A.a.O., S. 487.

⁷ Als Einzeldarstellung finden wir sie z.B. in den Lektionaren des Mittelalters für den Tag des Heiligen Stephanus (26.12.).

⁸ A.a.O., S.470.

⁹ Beachte die brennende Lampe in den Händen dieser Heiden, die auf ihren Glauben verweist.

¹⁰ Vgl. Art. Paulus. In: LCI Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen. Bd. 8. Meletius bis Zweihundvierzig Märtyrer. Begründet von Engelbert Kirschbaum SJ. Hg.v. Wolfgang Braunsfeld. Freiburg im Breisgau 1994, Sp. 145f.; Fritz, Michael P.: Giulio Romano. Die Steinigung des Stephanus. Ein Spätwerk von Hand seines Schülers. Frankfurt a.M. 1996, S. 49ff.

¹¹ Fritz, S. 52. Bemerkenswert ist die in den Bögenwickeln der Kuppel des Berliner Doms dargestellte Relieffolge mit Szenen aus der Apostelgeschichte: Steinigung des Stephanus, Bekehrung vor Damaskus, Predigt des Paulus in Athen (sic!) und die Heilung eines Lahmen durch Petrus und Paulus. (Vgl. Badstübner, Ernst; Badstübner-Gröger, Sibylle: Kirchen in Berlin. Von St. Nikolai bis zum Gemeindezentrum ‘Am Fennpfuhl’. Berlin 1987, S. 185.)

4. Von Saulus zu Paulus - die Entwürfe der Damaskusszene

(Für diesen Abschnitt sind die drei Folien: 1. Willi Heyer: Entwurf 1 zum mittleren Chorfenster: Damaskusszene ohne Judenhüte [Original im Stadtarchiv Bochum]; 2. Willi Heyer: Entwurf 2 zum mittleren Chorfenster: Damaskusszene mit einem Judenhut [Original im Stadtarchiv Bochum] 3. Willi Heyer: Der verwirklichte Entwurf zum mittleren Chorfenster: Damaskusszene mit zwei Judenhüten)

Bestimmend für die Entstehungsgeschichte der Fenster im Chorraum der Pauluskirche waren Aspekte der Theologie des Paulus und der lukanischen Apostelgeschichte und schließlich die Entwicklung der in den Fenstern verarbeiteten Bildmotive in der Geschichte der christlichen Kunst Europas. Es spricht, betrachtet man die Darstellungen genauer, einiges dafür, daß Heyer sich mit diesen Traditionen auseinandergesetzt hat, um die Entwürfe seiner Bilder zu erstellen.

Besonders deutlich, so sahen wir, wird dieser Rückbezug bei der Darstellung der Steinigung des Stephanus. Hier konnten wir nachweisen, daß die mittelalterliche Bildtradition beinahe wörtlich zitiert wird. Das geschieht nicht ungestraft. Das Bild trägt die historische Last eines jüdenfeindlichen Bildthemas des Mittelalters, das aufgegriffen wird. Die ikonographische Rhetorik solcher Bilder schlug immer wieder in Taten um - in aller Regel mit tödlichen Folgen für die Juden.

Der biblischen Erzählung folgend wird die Damaskusszene in mehrere Einzelsituationen aufgeteilt: Paulus, durch das Attribut des Schwertes gekennzeichnet, betritt mit einem Begleiter die Szene, wird durch die Erscheinung Christi geblendet und wird schließlich erblindet aus der Szene hinausgeführt.

Um diesen Wandel vom Saulus zum Paulus auszudrücken, benutzt Heyer nicht nur das Motiv der Blendung, sondern wiederum den Judenhut. Im Zuge seiner Christusbegegnung verliert er den Hut. Dies ist ein Thema, das in der mittelalterlichen Kunst häufiger (z.B. bei Zacharias oder Joseph) begegnet und das Ablegen des alten Glaubens bedeutet.¹² Die dahinter verborgene Aussage ist natürlich auch, daß Paulus durch seine Christusbegegnung zu einer größeren Gottunmittelbarkeit vorgedrungen ist. Er braucht seinen Kopf vor Gott nicht länger zu bedecken.

Christliche Identität wird hier durch Abgrenzung bestimmt. Der Christ ist der Nicht-Jude, ohne Hut; der Jude ist der Andere, dessen als Bedrohung empfundene Fremdheit in der martialischen Brutalität der Steinigungsszene aufblitzt. Zwar trägt Saulus in der Steinigungsszene keinen Judenhut, dadurch aber, daß er in der Damaskusszene den Judenhut trägt, wird er mit der Bluttat identifiziert.

Doch dies ist erst das Endergebnis eines längeren künstlerischen Entscheidungsprozesses, der im einzelnen darzustellen zu kompliziert ist. Für unseren Zusammenhang ist es von Bedeutung, daß es zu der Damaskusszene zwei Vorentwürfe gibt.¹³ Interessanter Weise betreffen die Veränderungen gerade den Judenhut: Im ersten Entwurf tragen in der Eintrittssituation weder Paulus noch sein Begleiter, im zweiten nur Paulus (mit Schwert) und erst in der endgültigen Ausführung beide Gestalten einen Judenhut.

¹² Vgl. Schreckenberg, Heinz: 134,4 (Geburt und Beschneidung Johannes des Täufers) und 144,23 (Geburt Jesu)

¹³ Im Stadtarchiv Bochum

5. Bild- und Raumwirkung - Versuch einer Gesamtbewertung

Heyer fand in der Bochumer Pauluskirche einen langgestreckten Saalbau vor, der in einem dreiwändigen Chorabschluß endet, so daß zwei gegeneinander transparente durch zwei Säulen und drei weitgespannte Bögen unterschiedene Räume entstehen. Der Bereich, in dem die Gemeinde auf festinstallierten Bänken sitzt, wird durch einen Mittelgang in zwei Hälften gegliedert. Der Mittelgang führt auf das mittlere Fest des Altarraums zu. Dieser kleinere Raum ist eine durch mehrere Stufen erhöhte Bühne, die durch die drei Prinzipalstücke des lutherischen Gottesdienstes: Taufbecken, Altar (Abendmahl) und Kanzel (Predigt) in seiner Funktion festgelegt ist. Die Fenster Heyers treten dazu in Beziehung.

Das mittlere Fenster, das als Endpunkt des Mittelganges sichtbar wird, sobald man die Kirche betritt, ist zugleich das größte Fenster. Von seiner Stellung im Kirchenraum her ersetzt es das Altarbild. Der Altar ist der Ort, an dem nach christlicher Vorstellung die zum Abendmahl versammelte Gemeinde in Brot und Wein die Gegenwart Christi erfährt. Dem entspricht im Bild die Weise, wie die Präsenz Christi manifestiert wird. Anders als in den beiden rahmenden Bildern ist Christus hier als Gestalt sichtbar: der auferstandene, der erhöhte Christus. Der Christus, den Heyer gestaltet hat, ist sowohl durch Merkmale des Leidens (Wundmale) wie auch des Sieges (Fahne) gekennzeichnet. Er ist umschlossen von jenem Licht, das Paulus trifft und blendet. Bei einem Fensterbild ist die Entfaltung des Bildes dreidimensional. Das durchscheinende Licht greift in den Raum hinein, so daß die um den Abendmahlstisch versammelte Gemeinde mit eingeschlossen ist in das von Christus ausgehende Licht, das Paulus getroffen und zu Boden geworfen hat.

Noch deutlicher vielleicht ist die Beziehung zu den Prinzipalstücken bei der Areopagsrede des Paulus, die im rechten Fenster abgebildet ist. Dieser Szene ist die Kanzel zugeordnet. Im jeweils aktuellen Wort der Predigt wiederholt sich gleichsam die Missionsrede des Paulus vor den Athenern. Diese Predigt ist inhaltlich bestimmt. In einer "Sprechblase" ist das Lamm Gottes und die Siegesfahne sichtbar. Die Predigt des Paulus ist identisch mit der Darstellung Christi im mittleren Fenster. Paulus predigt den Christus, den er erfahren hat, der - so wird man die Fensterbilder interpretieren können - zugleich Richtschnur ist für alle christliche Predigt.

Das Taufbecken ist unterhalb der Darstellung der Steinigung des Stephanus platziert. Im Römerbrief denkt Paulus eine enge Verbindung von Tod und Auferstehung zur Taufe (vgl. Röm 6,3ff.). Die Taufe ist die zweite Geburt, der Tod die dritte Geburt des Menschen.

Im Zentrum des protestantischen Gottesdienstes steht die Verkündigung des Wortes Gottes. Die Intention wird von Heyer aufgegriffen. Der Künstler bemüht sich darum, die narrative Struktur seiner Textvorlagen nachzuzeichnen. In allen drei Bildern stehen die im Text dargestellten Handlungen im Vordergrund. Besonders deutlich ist dies in der Steinigungsszene durch die zum Wurf erhobene Hand des Steinigenden. Die Handlung ist hier gleichsam zu einer Momentaufnahme verdichtet, dem Augenblick unmittelbar vor dem Wurf. In der Damaskusszene - das haben wir bereits untersucht - ist die Szene in drei aufeinander folgende Einzelsituationen aufgeteilt: Vor den Augen des Betrachters läuft gleichsam ein Film ab. Oder es wird der Inhalt der Predigt des Paulus in Athen durch eine

„Sprechblase“ verdeutlicht und dadurch die Ebene bildlicher Verdichtung in Richtung auf eine verbalsprachliche Verdeutlichung des Geschehens verlassen. Das Bild kommentiert sich gleichsam selbst.¹⁴

Aufs Ganze gesehen haben die Bilder einen eher illustrativen Charakter. Die künstlerischen Mittel wirken traditionell. Die Bilder verfolgen das Ziel, Bibeltexte in eine visuelle Sprache zu übersetzen. Die Art, wie die Figuren dargestellt werden, bleibt auf der Ebene des Nachzeichnens historischer Begebenheiten (antikisierende und mittelalterliche Bekleidung). Das trifft zwar die Sehgewohnheiten des Kirchenbesuchers, schafft aber dennoch ein Gefühl der historischen Abständigkeit. Das als vergangen Dargestellte muß der Betrachter erst einmal in seine Gegenwart übersetzen.

Dennoch gibt es verschiedene Bildelemente, die den Bereich des bloßen Zitierens längst vergangener Bildsprache verlassen. Daß die Predigt des Paulus vor den Athenern auf die Predigt im Gottesdienst bezogen werden muß und das Damaskusgeschehen als Gleichnis von Taufe und Abendmahl gedeutet werden kann, ist bereits herausgestellt worden. Der Erzählraum der Bilder ist durch die Darstellungen dreier Städte konstituiert. Dies dient zunächst der historischen Verortung. Die Stadtdarstellungen bilden eine Kulisse, verkörpern aber auch ein aus dem biblischen Text abgeleitetes theologisches Programm der Ausbreitung des Christentums (vgl. UE 2): Jerusalem, Damaskus, Athen. Das entspricht dem geschichtlich-theologischen Aufriß der Apostelgeschichte des Lukas.¹⁵ Die Linie läßt sich fortsetzen und endet irgendwann in der Gegenwart des Betrachters in Bochum. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß die 1967 entstandenen Fenster des Kirchenschiffs in ihren abstrakten Strukturen architektonische Muster aufgreifen, die auf die moderne Bebauung Bochums verweisen können.

Diese den Bildinhalt vergegenwärtigende Tendenz wird durch ein zweites, sich in jedem der Bilder wiederholendes Element verstärkt. In allen drei Bildern begegnet uns ein Lichtband, das die Fenster in geschwungener Linie, Himmel und Erde verbindend, durchzieht. Im mittleren Chorfenster hat Heyer den Inhalt des Lichtes durch die Abbildung der Person des auferstandenen Christus konkret gefüllt. Durch die beiden anderen Fenster und schließlich auch in den acht identischen Fenstern des Hauptraumes wird das Motiv schrittweise abstrahiert. Es wird zu einem allgemeinen, bildlosen Symbol der Gegenwart Gottes. Auf diese Weise wird auch der im Gemeindebereich der Kirche sitzende Gottesdienstbesucher alle geschichtlichen Grenzen sprengend, in das Licht Gottes einbezogen, das einst Paulus getroffen hat.

Die Weise, wie hier die Gegenwart Gottes von jedem Bild gelöst dargestellt wird, entspricht einer im Bilderverbot des Alten Testaments fußenden Tradition, die Christentum und Judentum verbindet.¹⁶

¹⁴ Derartige Darstellungsmittel erinnern in fast grotesker Weise an Foto, Film und Comic. Man wird aber festhalten müssen, daß es sie bereits im Mittelalter in dieser Weise gegeben hat. Selbst die Aufteilung der Damaskusszene in mehrere Bildsequenzen ist kunstgeschichtlich vorgeprägt. Vgl. Abb. 8 im Art. Paulus, LCI Bd. 8, Sp. 140

¹⁵ An dieser Stelle nistet der judenfeindliche Topos einer heilsgeschichtlichen Ablösung des Judentums durch das heidnisch geprägte Christentum. Durch die Gegenüberstellung von Steinigung und Glaubenspredigt im ersten und letzten Bild des Zyklus wird diese Tendenz sichtbar.

¹⁶ In diesem Zusammenhang bemerkenswert ist, daß Heyer in seiner Spätphase, der die Fenster im Hauptraum der Pauluskirche zuzuordnen sind, ausschließlich abstrakt gearbeitet hat.

f) Anhang - Bildbeschreibungen zu drei mittelalterlichen Beispielen zur Traditionsgeschichte des Bildmotivs der Steinigung des Stephanus (vgl. Foliensammlung)

1. Miniatur im Antiphonar der Benediktinerabtei St. Peter, Salzburg, um 1160. [Schreckenberg, Heinz: Die Juden in der Kunst Europas. Ein Bildatlas. Göttingen. Freiburg. Basel. Wien. 1996, S. 167,4.]
2. Miniatur (Federzeichnung in brauner und roter Tinte) in einem Brevier aus dem Nonnenkloster Seckau (Steiermark), 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. [A.a.O., S. 171,14.]
3. Siegel des Schatzmeisters des Dechanten des Domkapitels Halberstadt, 14. Jahrhundert. [A.a.O., S. 190, 15.]

Ad 1) Zwei Judenhutträger verweisen auf die (Mit)täterschaft von Juden. Die Mehrzahl der Steinigenden trägt hier allerdings keinen Judenhut. Sie unterscheiden sich von den Juden auch durch das Fehlen einer Barttracht. Handelt es sich also um eine gemischte Tätergruppe aus Juden und Heiden? Ist der Lanzenträger links ein römischer Soldat (Zitat aus der Kreuzigung Jesu)? Auch Stephanus ist bartlos dargestellt. Eine Tonsur weist ihn als Kleriker aus. St. wird von mehreren Steinen getroffen, ein weiterer fliegt durch die Luft. Ein Täter trägt einen ganzen Vorrat an Steinen im Arm. Zwei Hände sind zum Wurf erhoben. Die beiden linken Gestalten weisen mit dem Finger auf den Gesteinigten. Zu Füßen der vorderen Gestalt (mit Judenhut) liegen Kleider. Es dürfte sich also bei dieser Figur um Saulus handeln, der der Tat als billigender Zeuge beiwohnt. In der Bildmitte befindlich ist St. dem Geschehen bereits ent-rückt. Zu den Tätergruppen besteht beidseitig ein deutlicher Abstand. Gesicht und Arme sind in empfangender (Gebets-)haltung zum Himmel gewandt, dorthin, wo Christus thront. Christus ist Zeuge und Richter (Handhaltung). Seine bis zur Brust sichtbare Gestalt setzt den Körper des Märtyrers in einer (durchbrochenen) Linie in den Himmel fort. Der Kopf Christi und die Füße des St. ragen über den Rand des Bildes (während alle anderen Figuren im Rahmen bleiben). Die starke das Geschehen transzendierende Verbundenheit zwischen Christus und St. wird dadurch gestützt, daß beide einen Nimbus (Kreuznimbus bei Christus) tragen.

Ad 2) Inschrift: "Wie gut wütest du Saulus: fürwahr, diese Wut dient dir zum Heil. Du fändest nicht Christus, wenn du diesen nicht gesteinigt hättest." Drei der abgebildeten vier Täter tragen einen Bart und einen Judenhut. Mit einer Ausnahme haben sie eine oder sogar beide Hände zum Wurf erhoben. Die Figur links außen trägt einen Vorrat an Steinen im Gewand. Lediglich die Gestalt rechts außen ist nicht aktiv an der Steinigung beteiligt. Sie weist aber mit dem Finger auf Stephanus. Durch das Attribut des Schwertes ist die Person als Saulus gekennzeichnet. Stephanus - er trägt keinen Bart - wird von vier Steinen gleichzeitig an Kopf und Schulter getroffen. Vier weitere Steine fliegen durch die Luft. Der Märtyrer kniet in der Bildmitte im Gebet (Handhaltung). Der mit einem Nimbus umgebene Kopf ist zum Himmel gewandt.

Ad 3) Stephanus kniet in der Mitte des Bildes vor einem Altar, auf dem ein Kelch und eine Monstranz (?) stehen. Offenkundig feiert er das Heilige Abendmahl. Bartlos wird er durch Gewand und Tonsur als Kleriker ausgewiesen. In seinem Rücken stehen zwei bärtige Männer mit Judenhüten, die Hände zum Steinwurf erhoben. Ein Stein trifft Stephanus an der Schulter; zwei weitere drohen seinen Kopf zu treffen. Aus dem Himmel weist die richtende Hand Christi. Die Hand trennt Sonne und Mond, d.h. Tag und Nacht, die symbolisch für Gut und Böse bzw. Recht und Unrecht, göttliche Annahme und Verurteilung stehen. Der Blick des Stephanus ist auf die Sonne gerichtet.