Abschlußarbeit

zur Erlangung des Magister Artium

im Fachbereich

Klassische Philologie und

Kunstwissenschaften

der

Johann Wolfgang Goethe-Universität

Frankfurt am Main

Kunstgeschichtliches Institut

Malerei mit Glas

DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG WILHELMS BUSCHULTES

Textband

Gutachter: Dr. Thomas Röske

vorgelegt von: Petra Kemmler-Schäfer
aus: Lippstadt

13.03.1996

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

I - DAS MALERISCHE, ZEICHNERISCHE UND GRAPHISCHE WERK

A. Anfänge 6
B. Gemälde 8
C. Zeichnungen 14
D. Graphiken 17
E. Nachwort 24

II - DAS GLASMALERISCHE WERK

A. Anfänge 26
B. Worms - Dreifaltigkeitskirche 27
C. Saarbrücken - Maria Königin 40
D. Frankfurt am Main - Paulskirche 47
E. Nachwort 52

III - SCHLUSSBETRACHTUNG 54

IV - EXKURS 56

V - ANHANG 59

Biographie 59
Ausstellungsverzeichnis 60
Literaturverzeichnis 62
Abbildungsverzeichnis 67
Persönliche Erklärungen 74

EINLEITUNG

Wilhelm Buschulte gehört zu den bedeutenden Glasmalern unseres Jahrhunderts, und ist dennoch nur wenig bekannt. Das liegt zum einen an seiner Bescheidenheit, zum anderen findet die Glasmalerei, nach meiner Meinung eine der faszinierendsten Kunstgattungen, im 20. Jahrhundert, nicht die Beachtung und Anerkennung, die anderen Kunstgattungen in diesem Jahrhundert entgegengebracht wird. Sie begann mit der Entwicklung der Glasherstellung interessant zu werden und hatte ihren ersten Aufschwung mit dem Bau der großen Kathedralen des 12. und 13. Jahrhunderts hauptsächlich in Frankreich und England. In Deutschland findet man ebenfalls zahlreiche mittelalterliche Glasmalereien, die gesichert, zum Teil restauriert und auch dokumentiert sind. Danach verlor die Glasmalerei an Bedeutung und erlebte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch Jan Thorn Prikker einen neuen Aufschwung. Bis heute sind aber die wenigsten Werke dieses Jahrhunderts dokumentiert. Mit seinen Schülern, wie Heinrich Campendonk und Anton Wendling, nahm Prikker Formen aus der Malerei in die Monumentalität der Glasfenster auf. Nach dem 2. Weltkrieg bildete sich eine neue Generation von Glasmalern heraus, zu der unter anderen Wilhelm Buschulte, Ludwig Schaffrath und Johannes Schreiter gehören. Für die Glasmalerei in Deutschland sind die fünfziger und sechziger Jahre die "Goldenen Jahre" gewesen. Aufgrund der umfangreichen Zerstörungen durch den Krieg bestand ein beachtlicher Bedarf an Neuverglasungen sowohl bei den Profan- als auch den Sakralbauten, wobei die Kirchen die größten Auftraggeber für die Glasmaler darstellten. Zuerst erhielten die nicht zerstörten Kirchenräume neue Verglasungen, dann wurde auch eine Vielzahl von Kirchen, von denen die meisten mit künstlerisch gestalteten Fenstern ausgestattet wurden, neu erbaut.

Zu dieser Zeit kam auch Buschulte mit der Glasmalerei in Berührung. Er hatte 1943 sein Studium der Malerei im Alter von 20 Jahren an der Akademie der Bildenden Künste in München begonnen und kehrte 1951 nach dem Studium in seine Heimatstadt Unna zurück. Dort hatte er kurz vorher von dem Dechanten Stratmann das Angebot erhalten, sein Atelier im Kirchturm der Katharinenkirche einzurichten. Stratmann war es auch, der Buschulte zu dem ersten Entwurf eines Glasfensters animierte.

Die vorliegende Arbeit soll einen Einblick in, aber keinen Überblick über das umfangreiche Werk Buschultes geben. Es wird ständig erweitert und umfaßt sowohl Glasmalereien als auch Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Holz- und Linolschnitte.

Ich stelle im ersten Teil der Arbeit typische Werke in verschiedenen Techniken vor, wobei ich mich auf folgende Sujets beschränke: Porträt, Sakrales und Stilleben. Die zahlreichen Landschaftsbilder Buschultes finden keine Berücksichtigung, da sie für das Thema der Arbeit nicht von Bedeutung sind. Im zweiten Teil komme ich zum zentralen Thema dieser Arbeit, den Glasmalereien Buschultes und gehe in einem Exkurs auf die Herstellung von Glasfenster ein.

Viele Informationen zu meiner Arbeit habe ich in Gesprächen mit Wilhelm Buschulte und seiner Frau, Maria Buschulte, bekommen. Dafür danke ich beiden aufs Herzlichste.

I - DAS MALERISCHE, ZEICHNERISCHE UND GRAPHISCHE WERK

A. Anfänge

Buschulte begann sein Studium 1943 an der Akademie der Bildenden Künste in München. Er war vom Kriegsdienst wegen einer Verwundung beurlaubt worden und hatte dadurch die Möglichkeit während des Krieges ein Studium zu beginnen. Vor seinem Wehrdienst hatte er noch eine gesicherte Existenz angestrebt und deshalb Praktika in technischen Büros absolviert und ein Ingenieurstudium begonnen. Durch die Verwundung besann er sich aber anders und entschied sich für einen, zu allen Zeiten, unsicheren Weg. Schon als Kind hatte er so außergewöhnlich gezeichnet, daß er sich oft die Frage, ob das wirklich von ihm sei, gefallen lassen mußte. Außerdem hatte er sich als Jugendlicher in verschiedenen Mal- und Zeichentechniken autodidaktisch versucht. Von diesen frühen Arbeiten sind leider nur wenige erhalten geblieben. Durch die Lektüre von Kunstbänden, die damals hauptsächlich den Zugang zur Kunst darstellten, wurde er mit den verschiedenen Stilrichtungen, Künstlern und Gattungen vertraut. Nach seiner Entscheidung dieses künstlerische Studium aufzunehmen, entschloß sich Buschulte für München als Studienort. Düsseldorf, als Alternative und zugleich in der Nähe seines Wohnortes Unna gelegen, sagte ihm nicht zu.

Ursprünglich hatte sich Buschulte 1943 um einen Studienplatz bei Karl Caspar, der seit 1922 an der Akademie lehrte, beworben. Dieser gilt heute als Erneuerer der christlichen Kunst in Deutschland.[1] 1879 geboren, kommt er noch aus dem Expressionismus, den er in gemilderter Farbgebung für sich genutzt hatte. Bezüglich seiner religiösen Themen war er "schulbildend" gewesen,[2] so daß er von Studierenden gezielt aufgesucht wurde. Mit Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft kam es in München zu "Säuberungen", die auch vor der Akademie keinen Halt machten. Karl Caspars gewisse Modernität war anfangs nur deshalb akzeptiert worden, weil er durch seine religiöse Malerei die Anerkennung der Kirche gefunden hatte.[3] Doch auf der Ausstellung "Entartete Kunst" im Jahr 1937 waren auch Bilder von ihm

---

1 Peter-Klaus Schuster, "München leuchtete", Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, in: "München leuchtete" 1984, S. 44.

2 Paul Vogt, Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1989, S. 339.

3 Winfried Nerdinger, Fatale Kontinuität: Akademiegeschichte von den zwanziger bis zu den fünfziger Jahren, in: Tradition und Widerspruch 1985, S. 187.

gezeigt worden. Daraufhin hatte er ein Beurlaubungsgesuch einreichen müssen und war 1937 unfreiwillig in den Ruhestand getreten. Mit Ausscheiden Caspars hatte die Akademie ihren modernen Geist verloren, da das Kollegium mit seinem Kunstverständnis vor dem 1. Weltkrieg stehengeblieben war.[4] Buschulte hatte sich direkt für die Klasse Kaspars (gemeint war aber Caspar) beworben. Nach bestandener Aufnahmeprüfung begann er mit dem Studium der Malerei und merkte, daß Kaspar nicht Caspar war. Hermann Kaspar hatte die Klassen Karl Caspars nach dessen Entlassung aus dem Lehrbetrieb übernommen. Da Hermann Kaspar Buschulte fachlich nicht zusagte, wechselte er nach einem Semester in die Klasse von Hans Gött. Gött ließ seinen Studenten die Freiräume, die sie für ihren künstlerischen Weg benötigten, und Buschulte studierte bis zur Meisterklasse bei ihm. Karl Caspar konnte zwar seine Tätigkeit als Lehrender 1946 wieder aufnehmen, unterrichtete aber in Brannenburg/Inn und nicht mehr an der Akademie in München. Während der Schließung der Münchener Akademie zwischen Ende 1944 bis 1946 wurden die Malklassen in Haimhausen bei München untergebracht. Auch hier blieben die intensiven Kontakte unter den Studenten und Professoren erhalten, die schon immer rege und inspirierend gewesen waren. Praktisch übten sich die Studierenden in Porträt-, Aktmalerei und Kompositionen, und zwar in den verschiedensten Techniken. Buschulte fertigte Radierungen und Holzschnitte, zeichnete mit Bleistift, Kohle und Rohrfeder, und malte mit Öl, Tempera und Aquarell. Nebenher besuchte er, wie die meisten Studenten, Vorlesungen über Glasmalerei, Philosophie und Naturwissenschaften. Die ersten expressionistisch geprägten Ausstellungen nach Ende des 2. Weltkrieges mit Werken des "Blauen Reiters" in München beeindruckten Buschulte erheblich und sollten stilbildend werden.

Diese schwere Zeit prägte Buschulte, genauso wie die meisten anderen auch, aufs Stärkste. Das Ende des 2. Weltkrieges und damit die neue Freiheit künstlerisch aktiv an einer Geschichte der deutschen Malerei teilzunehmen, brachte die Brüche und Widersprüche der Zeit zutage. Es fand eine Hinwendung zur "internationalen Malerei"[5] statt, die deutlich die Abkehr von der eigenen Geschichte zeigte. Durch die Berührungsängste gegenüber den Traditionen blieben diese folglich ohne künstlerischen Ausdruck. Nur einige

---

4 Nerdinger 1985, S. 188.

5 Wolfgang Max Faust/Gerd de Vries, Hunger nach Bildern, Deutsche Malerei der Gegenwart, 4. Aufl., Köln 1987, S. 10.

wenige schlossen sich nicht der ungegenständlichen Malerei an, die ihren Ursprung schon in der Zeit vor dem 1. Weltkrieg hatte. Viele Künstler der Generation um die Jahrhundertwende verloren nach dem 2. Weltkrieg jegliche Bedeutung, obwohl jeder für sich neue Wege beschritt. Auf die nachfolgende Generation, der auch Buschulte angehört, hatten sie dadurch keinen Einfluß. Buschulte war deshalb wie viele andere Künstler gezwungen, neue Wege zu gehen, was besonders in der Glasmalerei zu erkennen ist.

B. Gemälde

Aus der Zeit vor Buschultes Studium stammt ein Aquarell von 1939 (Abb. 1). Es zeigt gelbe und violettfarbige Stiefmütterchen in einer Glasvase, die auf einem Fensterbrett steht. Die Ausschnitthaftigkeit wird in dem zweiflügeligen Fenster anschaulich, durch das der Betrachter auf eine hügelige Landschaft blickt. Fensterkreuz wie auch Blumenvase befinden sich exakt in der Mittelachse des Bildes, wodurch die Vase Teile des Rahmens verdeckt. Die arrangierten Blumen ranken zu beiden Seiten gleichmäßig aus der Vase heraus und heben sich durch die naturalistische Wiedergabe hervor. Stiefmütterchen besitzen flattrige Blütenblätter, die geschmeidig in den Händen liegen. Genau dies wird in dem Aquarell wiedergegeben. Der Himmel ist nicht in der üblichen bläulichen Färbung zu sehen, was mitunter an der Verwendung des bräunlichen Papiers als Malgrund liegt. Die sorgfältige Auswahl der Farben ist aufeinander abgestimmt; keine abrupten Farbwechsel stören die Harmonie des Aquarells, das eine ruhige Ausstrahlung besitzt. Diese Ausstrahlung entsteht durch die Betonung der Mittelsenkrechten, intensiviert von Fensterrahmen und Blumenarrangement, die dem Bild die strenge, statische Komposition verleiht. Für ein Aquarell ist der Farbauftrag ungewöhnlich pastos. Dennoch spürt man die Leichtigkeit eines Aquarells. Das Geheimnis liegt in der Vergänglichkeit des gewählten Motivs. Die Lebensdauer von Stiefmütterchen als Schnittblume ist sehr kurz, so daß der Augenblick das Leichte und Unbeschwerte in dem Bild erzeugt. Blumenstilleben begleiten Buschulte in seinem ganzen Werk und finden in den verschiedensten Techniken reizvolle Varianten.

Konnte man bei dem beschriebenen Stilleben die Blumenart sofort erkennen, so fällt die Pflanzenbestimmung bei dem im Jahr 1950 entstandenen Aquarell schwer (Abb. 2). Das Querformat verbietet, sich ein Blumenar-

rangement in die Höhe ausbreitend vorzustellen. Die gelben, kugeligen Blumenblüten biegen sich, ebenso wie die in Farbe und Form differenten grünen Blätter, weit zur Seite aus der Vase heraus. Durch zwei vertikale Striche, die unten miteinander verbunden sind, stellt Buschulte die Vase dar. Sie steht schräg nach hinten gedreht auf einem nicht näher bestimmbaren Untergrund. Der Raum ist durch die blaue, breite Linie, die von rechts unten leicht diagonal nach links verläuft, und die braune, rechteckige Fläche, angedeutet. Die Komposition orientiert sich somit auf die hintere Ecke, die aber von der Vase verdeckt wird. In Verbindung mit der kachelartigen Hintergrundgestaltung erhält das Aquarell seinen räumlichen Halt. Die Leichtigkeit erreicht Buschulte durch die formale Wiedergabe des Motivs, mit dem er einen flüchtigen Moment wiedergibt. Die Gegenstände zeichnen sich durch ihre Flächenhaftigkeit aus.

Beide Aquarelle sind typische Beispiele für das Können Buschultes, spannungsreiche Kompositionen zu erzeugen, wozu ihm durch sein Studium in München sicherlich eine solide Basis vermittelt wurde. Man kann aber auch durch die beiden Arbeiten, zwischen deren Entstehung 11 Jahre liegen, feststellen, daß er schon 1939 über das Talent verfügt hat, das als Voraussetzung für die Arbeit von 1950 gelten kann.

In der Art der Komposition und der Ausschnitthaftigkeit vergleichbar mit Buschultes Blumenstilleben (Abb. 2) ist das um 1962 entstandene Gemälde "Blumen und Weinglas" von Ernst Hassebrauk (1905-1974) (Abb. 3). Auf einem nicht näher bestimmbaren Möbelstück sind zwei Blumenarrangements und ein Weinglas gleichmäßig verteilt. Die Blumenvase in der Bildmitte steht weit hinten auf dem Möbelstück, so daß die Blumen von dem oberen Rand überschnitten werden. Keine der Blumen kann in ihrer Art bestimmt werden. Sowohl die Stehfläche als auch die Blumen setzen sich durch starkfarbige Flächen zu ihrer Form zusammen. Im Unterschied zu der flächenhaften Gestaltung der Pflanzen und des Mobiliars steht die zeichenhafte Kennzeichnung der Glasgegenstände.

Die beschriebenen Merkmale, wie detailgetreue Wiedergabe des Gegenstandes und die freie Komposition eines Themas, treffen auch auf die beiden folgenden Bilder Buschultes zu. Das 1947 entstandene Stilleben zeigt zwei auf einem Tisch stehende Obstschalen (Abb. 4). Das Querformat nimmt das Motiv besonders gut auf, und die Anordnung sowie die aus der Mitte nach links gerückte Tischecke erzeugen eine spannungsreiche Komposition. Die größere Schale, in der verschiedene Obstsorten liegen, ist weit an die

hintere Tischecke gerückt. Die kleinere Schale mit dem geschnittenen Obst steht dagegen nah am rechten Bildrand. Das Messer liegt noch bereit, um weitere Früchte zu zerteilen. Der Lichteinfall kommt von links vorne ins Bild und zeigt sich konsequent im Faltenwurf der Tischdecke, dem Messer und der größeren Obstschale. Die farbliche Differenzierung der Früchte ist besonders eindrucksvoll bei den Äpfeln zu beobachten.

Mit der äußerst gut gelungenen, naturgetreuen Wiedergabe steht Buschulte in der Tradition der bekanntesten Stillebenmaler der Vergangenheit, wie van Eyck, van der Weyden und Meister von Flémalle. Zudem gehören Äpfel und Birnen ab dem 17. Jahrhundert zu den beliebtesten Früchten in der Stillebenmalerei. Der Hintergrund des Bildes ist zugleich ganz in dieser Tradition gestaltet; dunkel angelegt und nur durch die roten Farbflecken im Hintergrund ausgeführt.

Ganz andere Ideen und Ansichten gingen in ein Stilleben von 1948 ein (Abb. 5). Ein Aquarell im Querformat zeigt gleichfalls eine auf dem Tisch stehende Obstschale; hinzugefügt sind eine Topfblume, etwa auf gleicher Höhe wie die Obstschale, und im Vordergrund auf dem Tisch verteiltes Obst. Der Tisch ist leicht aus der Parallelität des Bildformats gerückt, und zwar zur rechten Seite hin. Er ist als Tisch nur durch die sichtbare Lehne eines herangerückten Stuhls zu bestimmen, da keine einheitliche, farbliche Fläche zu sehen ist. Vielmehr ist zu beobachten, daß sich vom Vorder- zum Hintergrund die Farbe intensiviert, d.h. sie wird dunkler, um daraufhin als Raumbegrenzung, die Wand, am hellsten zu werden. Gegenteiliges ließ sich in dem vorherigen Ölbild feststellen. Bezeichnete die Farbe den Gegenstand in seiner Art, so kann der Betrachter in dem Aquarell nebeneinanderliegende Farbflächen ausmachen und ihn mit seiner Kenntnis von dem Gegenstand bestimmen. Die ganze Komposition lebt von dieser Art der Darstellung. Das Obst in der Schale ist als solches zu erkennen, doch weder farblich noch formal kann eindeutig die Sorte benannt werden. Schließlich wird in diesem Aquarell die Schattenbildung durch die Verwendung von blauer Farbe erreicht.

Die unterschiedliche Komposition der beiden vorgestellten Bilder ist ein weiteres Beispiel für Buschultes Vielfältigkeit und Können. Durch die zeitliche Nähe der Bilder wird deutlich, daß nicht erst zu Beginn der fünfziger Jahren eine Hinwendung zu anderen Stilrichtungen erfolgte.

Vor den beiden Obststilleben sind um 1946 zwei für die Entwicklung bedeutende Aquarelle entstanden. Die im Hochformat angelegten Bilder zeigen ein Männerporträt (Abb. 6) und ein sakrales Sujet (Abb. 7). Die Dargestellten treten in Blickkontakt mit dem Betrachter. Während der Christuskopf zur rechten Seite gewendet ist, ist das Männerporträt zur linken gedreht.

Im Männerporträt wird der freie Raum für die Darstellung eines Fischkopfes und eines Straßengeländers genutzt. Hingegen füllt der Christuskopf das Format sogar so weit aus, daß er am oberen Rand abgeschnitten wird. So unterschiedlich im Sujet, so gleich ist die Farbwahl und die Komposition der beiden Aquarelle. Der zufrieden aussehende Mann in der Jacke mit Fischgrätenmuster ist genauso wie der leidend dargestellte Christus farbig "frei" gestaltet. Die Farbe wird flächig eingesetzt und besitzt keine Bindung mehr zum Lokalton des Objekts. So verwendet Buschulte als Gesichtsfarben Grün und Orange im Männerporträt sowie unter anderen Blau und Gelbgrün für den Christuskopf. Darüberhinaus umfängt er beide Gesichter mit einer schwarzen Linie, die im Männerporträt an der rechten Schulter breit beginnt und den Kopf umschließt bis sie links abrupt in Stirnhöhe endet. Im Gegensatz dazu, setzt Buschulte die Kontur im Christuskopf nur sparsam ein. Sie tritt am stärksten in der Begrenzung zwischen Kinn und Hals hervor und in gemäßigter Verwendung bei der Wiedergabe der Haare. Ebenso sind die Einzeichnungen im Gesicht mit Schwarz ausgeführt. Für das Männerporträt hingegen benutzt Buschulte Violett für die Binnenlinien, um dem Gesicht Kontur zu geben.

Diese Art der Farbgebung ist nicht typisch für die Malerei, eher ist sie ein Ausdrucksmittel der Graphik, insbesondere des Farbholzschnittes. Die Anlehnung an die "Holzschnitt-Technik" zeigt Parallelen zur Malerei der "Brücke-Künstler" und zum "Blauen Reiter". Beide Vereinigungen, wie auch einzelne andere Künstlerpersönlichkeiten, fertigten Holzschnitt-Serien, sowohl koloriert als auch schwarz/weiß. Die gewonnenen Erkenntnisse benutzten sie gleichzeitig für ihre Gemälde, in denen sie reine Farbflächen nebeneinander setzten. Manchmal tritt trennend eine schwarze Kontur dazwischen. Die Farbe wurde zum Kommunikationsmittel, das zur Übertragung und Erregung von Emotionen diente. Sie wurde expressives Element.

Dieser Stil ist auch in einem Ölgemälde zu erkennen (Abb. 8). Ein maskenhaftes Gesicht wird an allen Seiten von schwarzen Linien begrenzt. Der rechte Gesichtsteil dominiert durch die rotblaue Farbgebung und nimmt zwei Drittel des Gesichtes in Anspruch. Dadurch tritt die helle, linke Gesichtshälfte

in den Hintergrund. Die großen Augen blicken den Betrachter wachsam an. Breite schwarze Einzeichnungen, meist horizontal gesetzt, brechen die Vertikalität der dunklen Komposition auf. Die bei jedem Menschen unterschiedlich geprägten Gesichtshälften hebt Buschulte in diesem Gemälde durch die Zweiteilung des Gesichts stark hervor. Die Räumlichkeit erreicht er durch die weiße Übermalung von Farbfeldern.

Ein religiöses Sujet greift Buschulte in dem Ölgemälde "Gethsemane" von 1950 auf (Abb. 9). Ein Halbporträt füllt das große Hochformat fast vollständig aus. Der Hintergrund ist nur vage angedeutet, so daß man rechts eine Landschaft vermuten kann, was der Titel des Bildes unterstützt. Links oben im Bild sind kleine Formen so angeordnet, daß sie schemenhaft an drei Köpfe mit Kopfbedeckungen denken lassen. In der biblischen Szene, in der Jesus am Ölberg betet, begleiteten ihn drei seiner Jünger bis an den Garten. Die Christusfigur ist dem Betrachter frontal zugewandt und weit in den Bildvordergrund gerückt. Die Körperhaltung ist leicht zu seiner linken Seite geneigt, und die Figur setzt sich aus einzelnen Farbflächen zusammen, die keiner Ordnung folgend, nebeneinander gesetzt sind. Sie gehen sogar teilweise ineinander über und überlagern sich stellenweise. Die Figur hebt sich einerseits durch diese helle Farbenvielfalt vom Hintergrund ab, verbindet sich aber andererseits durch die gleiche rote Farbe sowohl in Teilen des Oberkörpers als auch in Teilen des Hintergrundes. Das Gesicht ist abermals in eine helle und eine dunkle Hälfte geteilt. Buschulte betont sowohl die Konturen der einzelnen Gliedmaßen als auch die des Gewandes mit schwarzen Umrißlinien. Auch im Hintergrund setzt er dieses graphische Mittel ein.

Als Vergleich kann das Ölgemälde "Große Kreuzigung" von Otto Dix (1891-1969) aus dem Jahr 1948 herangezogen werden (Abb. 10), mit dem Buschulte in einer langen, freundschaftlichen Verbindung stand. Vom Sujet gleich, füllt die Darstellung des Gekreuzigten das große Hochformat aus. Im Unterschied zu Buschulte stellt Dix in seinem Gemälde einen Gegenwartsbezug durch ein Paar, das in zeitgenössischer Kleidung am Kreuz trauert, her. Die Komposition ist streng symmetrisch zur Mittelachse des Bildes aufgebaut. Darüberhinaus arrangiert Dix zu beiden Seiten Jesu fast identische, vogelähnliche Gestalten. Mit der Farbwahl kennzeichnet er die Hauptszene. Starkfarbige Flächen bilden in diesem Gemälde, vergleichbar mit Buschultes Ölgemälde "Gethsemane", die Figur Jesu und die tiergleichen Wesen. Zudem werden die Farbflächen in der Darstellung des Gekreuzigten durch

meist schwarze oder rote Konturlinien begrenzt, ansonsten verwendet Dix zusätzlich Grün für entsprechende Rahmungen.

Im nächsten Beispiel erkennt man meiner Meinung nach eine Vielfalt der bereits genannten Stilmittel. Das von Buschulte betitelte Ölgemälde "Adam und Eva nach der Vertreibung" zeigt ein eng beieinander stehendes Paar zentral im Bild (Abb. 11). Die beiden hochaufragenden Personen sind durch große sowie kleine Farbbereiche, die übergangslos aneinander grenzen, dargestellt. Dabei ist die Strichführung größtenteils vertikal ausgerichtet. Durch die rote Kontur hebt sich das Paar vom dunkel angelegten Hintergrund ab. Zusätzlich verstärkt Buschulte den Eindruck durch vereinzelt um sie gelegte schwarze Linien. Der Hintergrund gibt so gut wie keinen Anhaltspunkt, wo sich das Paar befinden könnte, da die einzelnen Farbflächen nur links im Bild Räumlichkeit entstehen lassen. An dieser Seite lassen die Formen einen Baum vermuten, der auf das Paradies, das Adam und Eva verlassen mußten, hinweisen soll. In diesem Bild legt Buschulte größten Wert auf die Figurendarstellung. Die gesamte Art der Farbgebung erinnert offenkundig an Farbholzschnitte des Expressionismus.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Buschulte in seinem malerischen Werk oftmals Konturlinien verwendet, die einerseits als Einzeichnungen Details angeben, andererseits Formen als Umriß großflächig umgeben. Sie sind keineswegs nur schwarz, sondern die Farbe ist individuell ausgewählt. Die Konturlinien folgen nicht ausschließlich den Farbgrenzen zweier nebeneinanderliegender Farben, sondern überschneiden die Grenzen, fehlen ganz, beginnen und enden wie zufällig.

Die eingesetzte Kontur unterstützt die Formensprache sowie die Komposition. Sie erlangt somit einen wesentlichen Aussagewert und wird zu einem wichtigen bildnerischen Mittel innerhalb seines gesamten Werkes. Nach eigenen Aussagen ist für ihn die Linie ein graphisches Mittel, dessen er sich in vielfältiger Weise bedient. Er setzt sie sparsam oder verschwenderisch ein, ohne sie zu strapazieren und entwickelt ein Gespür für die jeweilige Handhabung. Diese Art des Darstellens entstammt der graphischen Technik, bei der der Künstler sein Motiv aus dem Material herausschneidet und dabei Stege stehen läßt, um dem Ganzen die Form zu geben. Gleichzeitig besteht eine Verbindung zur Glasmalerei, in der die Bleirute die Aufgabe der Kontur übernimmt. In der Glasmalerei hält die Bleirute die einzelnen Scheiben zusammen und formt aus dem Einzelnen das Ganze.

Weiterhin läßt sich feststellen, daß Buschulte die gesamte Farbpalette in seinem malerischen Werk verwendet. Er bevorzugt phasenweise die Primärfarben und trägt sie sowohl rein als auch gemischt auf. Dadurch entstehen sehr farbintensive Kompositionen, die den Betrachter direkt ansprechen, und damit bestimmt die Farbe ganz entschieden den Ausdruck des Bildes mit. Zugleich entsteht auch durch die Form ein weiterer wichtiger Teil der Bildaussage. Buschulte wählt gebogene Formen für seine Bilder aus, läßt selten eckige Linienführungen zu und erreicht trotzdem in seinen Gemälden eine überzeugende Bildthematik, die den Betrachter jeweils neu anspricht.

C. Zeichnungen

Eine der frühesten, erhaltenen Zeichnungen Buschultes zeigt ein Porträt seines Vaters aus dem Jahr 1942 (Abb. 12). Der Kopf in diesem hochformatigen, in Bleistift gefertigten Porträt ist nach rechts gewendet, so daß kein Blickkontakt mit dem Betrachter besteht. Kurze Striche, die durch ihre Nähe zu Flächen werden, modellieren das Porträt. Im Gegensatz zu den fein und sorgfältig gewählten Linien für das Gesicht lassen die kurzen, gebogenen Striche Haare in ihrer Fülle entstehen. Markante Gesichtszüge, die mitunter auf das Alter des Porträtierten hindeuten, sind durch die gut akzentuierten Licht- und Schatteneffekte herausgearbeitet. Gesichtsfalten kommen hervorragend zur Geltung, als natürlich gegeben aufgefaßt und zeichnerisch umgesetzt. Das Porträt ist malerisch wiedergegeben und folgt der traditionellen, akademischen Malweise, d.h. genaue Wiedergabe der Person durch Herausarbeitung der Details. Mit dieser Zeichnung hatte sich Buschulte unter anderen für die Aufnahmeprüfung an der Akademie der Bildenden Künste in München beworben und wurde auch aufgenommen.

Fünf Jahre später zeichnet Buschulte seinen Vater (Abb. 13) folgendermaßen: Ebenfalls zu seiner rechten Seite gedreht wendet sich das Antlitz vom Betrachter ab. Buschulte setzt diesmal, im Gegensatz zur vorherigen Zeichnung, längere Striche nebeneinander, um die Form herauszuarbeiten. Die hauptsächlich senkrechte und diagonale Linienführung, die dabei scheinbar keiner Ordnung folgt, verleiht der Zeichnung einen lebendigen Ausdruck. Der Vater trägt eine runde Brille, die ebenso zaghaft auf das Papier gebracht wird, wie auch die restliche Komposition leicht wirkt. Im Vergleich mit dem vorherigen Porträt beansprucht es durch den langgestreckten

Kopf und die Angabe der Kleidung mehr Raum im Bildformat. Steht im Porträt von 1942 die Modellierung im Vordergrund, bestimmt hier die lineare Strichführung die Formzusammensetzung.

Aus dem Jahr 1952 stammt diese flüchtig angelegte Bleistiftzeichnung (Abb. 14). Nur mit wenigen Strichen sind Mutter und Kind angedeutet. Die im Profil gezeichnete Mutter wendet sich dem Kind auf ihrem Arm zu. Hingegen schaut das Kind in Richtung des Betrachters. Obwohl die Komposition fragmentarisch angelegt ist, zeigt sich die stilistische Eigenart Buschultes, prägnante Linienführung reduziert auf das Wesentliche.

In der gleichen Weise zeichnet Buschulte zwei auf sich bezogene Figuren (Abb. 15). Die Zeichnung wird von wenigen Linien beherrscht und macht die Situation deutlich. Das ins Gespräch vertiefte Paar läßt den Betrachter außen vor und konzentriert sich auf auf die Zweisamkeit. Die Umrißlinien bilden in Verbindung mit den Binnenzeichnungen die Formen. Die Komposition ist streng gegliedert und lenkt in keiner Hinsicht vom Eigentlichen ab. Buschulte reduziert die formalen Mittel und bleibt gleichzeitig ausdrucksstark.

Anfang der fünfziger Jahre entstand das folgende halbfigurige Männerbildnis (Abb. 16). Die lavierte Bleistiftzeichnung ist charakterisiert durch die schwarz aufgetragenen Konturlinien, die der Person ebenso wie der Umgebung einen festen Rahmen geben. In einem Zimmerausschnitt sitzt ein Mann im Halbprofil auf einem nicht näher bestimmbaren Sitzmöbel. Die Arme hält er vor seinem Bauch verschränkt, jedoch wird der Betrachter in keiner Weise durch die Körperhaltung aus dem Bild gedrängt. Die formale Wiedergabe erreicht Buschulte, indem er schraffierte neben ausgesparte Flächen setzt und oftmals durch Konturlinien gegeneinander abgrenzt. Die Gesichtseinzeichnungen sind fast ausschließlich mit dem Bleistift vorgenommen worden und betonen Augen, Nase und Mund. Die gesamte Komposition lebt durch den Hell-Dunkel-Kontrast, dabei treten die hellen Flächen durch die tiefschwarzen Umrahmungen umso markanter hervor.

Ähnlich in der Hell-Dunkel-Kontrastierung, jedoch auf ein Porträt beschränkt, ist die Rohrfederzeichnung angelegt (Abb. 17). Ins Dreiviertelprofil gedreht, füllt die Dargestellte das Bildformat vollständig aus, so daß ihr Oberkopf angeschnitten ist. Großzügig umgibt die Kontur die helle Gesichtsfläche, die durch wenige, markante Einzeichnungen das Bildnis bestimmt. Die breite Linienführung weist nichts Eckiges auf, sondern verläuft geschwungen.

Im weichen Duktus angelegt ist die Kohlezeichnung, die ein Frauenporträt im Halbprofil zeigt (Abb. 18). Die nahezu geschlossenen Augen vermitteln einen ruhigen Ausdruck, der durch die gleichmäßige Strichführung unterstützt wird. Die sparsam eingesetzten Kohlestriche in der Frisur geben der Komposition ihren besonderen Reiz, der sich zugleich in der unterschiedlichen Helligkeit der beiden Gesichtshälften entwickelt. Die Licht-Schattengrenze verläuft annähernd mitten über die Stirn, den Nasenrücken bis zum Kinn hin und trennt die beiden Gesichtshälften der Porträtierten, so daß ihre rechte Gesichtsseite mit zu den hellsten Bereichen in der Zeichnung gehört. Die Weichheit des Kohlestiftes setzt Buschulte gelungen ein, um das Zarte und Empfindsame zum Ausdruck zu bringen.

Dies gelingt ihm gleichermaßen in der Bleistiftzeichnung mit dem Titel "Johanna" (Abb. 19). Er porträtiert ein junges Mädchen, das dem Betrachter zwar frontal zugewandt ist, aber keinen Blickkontakt entstehen läßt. Ihr Blick wirkt verloren und damit abwesend, und deutet darauf hin, daß sie sich ihren Gedanken hingibt. Buschulte schattiert die Zeichnung hauptsächlich mit dem schräg aufgesetzten Bleistift und verwischt zudem noch die harten Konturlinien. Darüber legt er gezielt wenige, klare Linien. Vorwiegend geben sie dem Porträt die Außenkontur, nur untergeordnet sind demgegenüber die linearen Einzeichnungen. Auch in dieser Zeichnung spielt Buschulte mit der Clairobscur, das durch die ausgesparten hellen Gesichtsflächen mit den sie umgebenden grauen Flächen entsteht.

Abschließend sei auf eine lavierte Tuschzeichnung hingewiesen (Abb. 20). Ein Frauenporträt ist en face dargestellt und nur wenige Linien sowie die sie unterstützende Lavierung zeichnen das Gesicht. Der zu ihrer rechten Seite geneigte Kopf, der leere, fast hoffnungslose Blick und das ohne Regung gezeichnete Gesicht vermitteln Sorge und Ratlosigkeit. Weiche Konturlinien werden durch die Lavierung noch weicher und heben die Empfindsamkeit der Frau hervor. Mit diesen äußerst sparsamen Mitteln erreicht Buschulte eine ausdrucksstarke Arbeit.

Im Gegensatz zu den Gemälden bevorzugt Buschulte in seinem zeichnerischen Werk die Gattung des Porträts. Die "Modelle" sind oft Privatpersonen, d.h. Familienmitglieder, Freunde und Künstler. Hier interessieren ihn die persönlichen Eindrücke, die er spontan auf dem Papier festhält. Betrachtet man die vorgestellten Zeichnungen, zeigt sich ein Spektrum zwischen der malerischen und der linearen Darstellungweise. Buschulte bevorzugt jedoch keine von beiden. Hervorzuheben ist allerdings, daß

ebenso im zeichnerischen Werk Anklänge aus der Graphik, wie sie im folgenden behandelt werden, auftreten. Dafür stehen die vielen Blätter, denen ein ausgeprägter Hell-Dunkel-Kontrast eigen ist. So hebt sich die Linie hervor, mal breit oder schmal, mal lang oder kurz, sowie dicht gedrängt oder weit auseinander liegend. Sie verläuft fast ausschließlich gekrümmt und hat kaum etwas Eckiges an sich. Sie bestimmt den Ausdruck der jeweiligen Zeichnung in erheblichen Maße mit und ist ein wichtiges Instrument in der Komposition. Durch die differente Verwendung gelingt es Buschulte seine Intention jedesmal neu hervorzuheben. Die einfühlsame Umsetzung der Dargestellten, in eine zu ihnen passenden Formensprache, variiert in allen Zeichnungen.

D. Graphiken

Weitere Techniken, die Buschulte in seinem Werk bis heute benutzt, sind der Linol- und Holzschnitt sowie die Radierung. Der spezifische Reiz dieser Techniken liegt im Hell-Dunkel-Kontrast. Im Gegensatz zum Holz- und Linolschnitt kann der Künstler bei der Radierung freier und direkter seine Vorstellungen verwirklichen, da der Widerstand bei der Bearbeitung des Materials entfällt. Er muß nicht mehr mühsam Linien aus das Material herausschneiden, sondern trägt mit der Radiernadel die Linien auf den Ätzgrund auf. Somit sind Holz- und Linolschnitte in der Art der Strichführung weniger fein wie Radierungen. Dabei erscheint der Holzschnitt im Vergleich zum Linolschnitt kantiger und sperriger. Dieser hingegen führt durch die Nachgiebigkeit des Materials zu weicheren, runderen Kanten. Bei all diesen Techniken muß der Künstler die Seitenumkehrung beim Abdruck der Platte oder des Druckstocks berücksichtigen, sonst könnte unbeabsichtigt eine unharmonische Komposition die Folge sein. Da das Auge gewöhnlich ein Bild von links nach rechts betrachtet, sind die meisten Kompositionen gemäß dieser Sehgewohnheit ausgerichtet, so daß der Blick des Betrachters in die Bildtiefe schweifen kann.

In dem 1973 entstandenen, hochformatigen Linolschnitt heben sich aus der schwarzen Fläche Mutter und Kind hervor (Abb. 21). Sie sind nur durch ihre fast horizontal geneigten Köpfe charakterisiert. Obwohl das Gesicht des Kind das der Mutter teilweise verdeckt, ist nur ihre linke Gesichtshälfte aus dem Linol herausgeschnitten, dafür umso ausdrucksstärker mit auf Stirn und

Wange eingegrabenen Falten. Buschulte stellt die Komposition in den Mittelpunkt der Arbeit. Im Gegensatz zum oberen Bildrand bleibt unten das Material unberührt. Aus diesem Dunkel ragt eine knorrige Hand, die das Ohr des Kindes zärtlich mit zwei Fingern berührt. Der rechte Kinderarm greift ebenfalls aus diesem leeren Raum heraus, und zwar an den Mund der Mutter. Der das Motiv umgebende schwarze Raum legt sich wie ein Schutz um die beiden Köpfe. Sie sind durch die Umrahmung gegenüber der Außenwelt abgeschirmt und aufeinander bezogen. Die weichen, überlängten Gliedmaßen mit den Neigungen der Köpfe ergeben einen aufsteigenden Rhythmus, der durch die schwarzen Zwischenräume nicht unterbrochen wird. Stück für Stück, beginnend mit der linken Hand der Mutter, zum Kopf des Kindes, über dessen Arm hin zum nach rechts geneigten Kopf der Mutter, baut sich die Komposition auf. Die einzelnen Partien greifen, nicht nur formal zur nächsten, und verbinden Mutter und Kind eng miteinander. Es besteht ein starker Kontrast zwischen den hellen Gesichtern und den sie umgebenden dunklen Raum. Aus der unteren schwarzen Bildfläche entwickelt sich eine ansteigende Helligkeit, die sich in der Mitte konzentriert und dort von einer Art schwarzen Schein umgeben wird. Nach oben hin wird die Graphik durch helle Linien, die die waagerechten und senkrechten Schnitte beim Druck ergeben, gerahmt, die das Format des Druckstocks aufnehmen. Ähnlich ist der untere Abschluß gestaltet; hier wird das Format ebenfalls beibehalten, jedoch in der Art, daß Buschulte das Linol unberührt läßt.

Meiner Ansicht nach zeigen zwei früher entstandene Linolschnitte den Beginn einer stilistischen Entwicklung. Der erste Linolschnitt entstand 1963 und zeigt gleichfalls Mutter und Kind (Abb. 22). Im Hochformat sind in einem Oval (im Original-Linolschnitt erkennbar) die beiden Köpfe herausgeschnitten. Ihre Blickrichtung ist die selbe wie im vorherigen Linolschnitt von 1973 (Abb. 21). Anders ist dagegen die Neigung der Köpfe, die sich in der Diagonalen des Formats, von rechts unten nach links oben, erstreckt. Die jugendliche Mutter hält das Kind an sich gedrückt. Sie greift mit der linken Hand an die Wange des Kindes, schaut es dabei aber nicht an. Eine weitere Berührung findet durch das Kind statt, dessen Hand auf dem Arm der Mutter liegt. Die auch hier zu erkennenden überlangen Gliedmaßen fügen sich zu einer einfachen Formensprache zusammen. Sowohl die Köpfe als auch die Arme sind großflächig aus dem Linol geschnitten. Nur die notwendigen Details in den Gesichtern läßt Buschulte stehen. Zugleich bleibt das Material um das Motiv herum unberührt.

Für das zweite Beispiel steht der 1969 entstandene Linolschnitt (Abb. 23). Mutter und Kind füllen das Hochformat fast vollständig aus. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen ist die Blickrichtung zur rechten Seite hin geändert worden. Beide blicken sich gegenseitig an und die Mutter umschließt das Kind mit beiden Armen. Die Köpfe bestehen fast nur aus Gesichtsflächen, die großflächig aus dem Material geschnitten sind. Dagegen sind grob belassene Stege, die die Gesichter zeichnen, stehengeblieben. Die spärlich eingesetzten, schmalen und gebogenen Schnitte im oberen Bereich geben der Komposition einerseits ihren Halt, andererseits entsteht dadurch der Eindruck einer Umhüllung. Durch die schützende Geste der Mutter und die Formensprache scheint eine Deutung auf Maria mit dem Jesuskind zulässig.

Obgleich Buschulte für alle drei Blätter dasselbe Motiv wählt, ist eine formale Veränderung zu erkennen. Wird bei den beiden in den sechziger Jahren entstandenen Linolschnitten die Wiedergabe auf Mutter und Kind beschränkt, weitet sich die Darstellung im Linolschnitt von 1973 auf den Umraum aus. Motiv und Hintergrund gestalten gleichermaßen die Komposition. Außerdem ändert Buschulte 1973 die idealisierte Darstellung von Mutter und Kind aus dem Werk von 1963 dahingehend, daß er Gefühlsregungen thematisiert, die beim Betrachter Emotionen hervorrufen. So entsteht durch die intensivere Bearbeitung, vor allem der Mutter, eine wirklichkeitsnahe Darstellung. Buschulte schneidet keine großflächigen Partien aus dem Material, sondern zerfasert die einzelnen Figurenflächen. Hierdurch erlangt der Linolschnitt von 1973 einen lebhaften Ausdruck.

Das Motiv "Mutter und Kind", darüberhinaus weisend auf Maria mit dem Jesuskind, ist selbstverständlich auch in Arbeiten anderer Künstler zu finden. Ernst Jansen-Winkeln (1904-1992) betitelt den Linolschnitt von 1928 mit "Das ewige Geheimnis" (Abb. 24). In tiefer Zuneigung beugt sich Maria über das Kind und wiegt es in ihren Armen. Vergleichbar mit dem Linolschnitt Buschultes "Mutter und Kind" aus dem Jahr 1973 (Abb. 21) ist der Aufbau, der mit einer Kreisbewegung Mutter und Kind zusammenschließt. Jansen-Winkeln hat beide Figuren hat großflächig aus dem Linol herausgearbeitet, so daß die Stege ihre Außenkontur umschreiben.

Abgewandelt und aus der religiösen Thematik gelöst, ist der Holzschnitt "Geschwister" von Erich Heckel (1883-1970) aus dem Jahr 1913 (Abb. 25). Die männlichen Figuren sind zentral angeordnet und überschneiden sich großflächig, da der kleiner Dargestellte auf dem Schoß des Größeren sitzt.

Sie umarmen sich, ihre Gesichter scheinen sich zu berühren und vermitteln einen eher bedrückten Gemütszustand, der durch ihre regungslose Mimik entsteht. Der Kontrast in diesem Holzschnitt liegt in der unterschiedlichen Herausarbeitung des Geschwisterpaares. Dies ist notwendig, um sie gegeneinander abzugrenzen. Gemeinsam ist den vorgestellten Arbeiten die innere Verbundenheit der jeweiligen Paare, sei es Mutter und Kind oder die Geschwister. Die formale Ausführung bei Heckel unterscheidet sich von Buschulte in der Art, daß er sowohl die Figuren als auch den Umraum durch eine kantige Linienführung aus dem Druckstock herausarbeitet. In der Verwendung der überlängten Gliedmaßen zeigt sich dagegen eine direkte Beziehung zwischen Buschulte und Heckel, die miteinander bekannt waren.

Der Linolschnitt "Auf dem Feld" aus dem Jahr 1990 unterstützt die bisherigen Ausführungen (Abb. 26). Mit gezieltem Vorgehen hat Buschulte die Figuren der beiden Hirten bedächtig aus der Platte herausgearbeitet. Sie wenden sich der leuchtenden Helligkeit hinter ihnen ab, um ihr standhalten zu können. Der eine stützt sich auf seinen Hirtenstab und versperrt somit dem Betrachter den Zugang in das Bild. Der andere ist vor Ehrfurcht zu Boden gesunken, legt sich schützend über ein Tier und zugleich den Arm über seinen Kopf. Rechts oben hat Buschulte das Linol bis zum Rand hin weggenommen und bloß die Konturen von zwei Engelsflügeln und einem Kopf stehengelassen. Buschulte verwendet seine ihm eigene Formensprache, um die Lichterscheinung des Engels zu verdeutlichen. Für den Übergang zur Dunkelheit, die die Hirten auf dem Feld umgibt, schneidet er bogenförmig Linien um den Engel heraus. Damit entsteht eine, den Linolschnitt in zwei Bereiche teilende, klare Grenze zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und Mensch. Buschulte setzt zur Unterstützung dieser Abgrenzung zwei unterschiedliche Schnittechniken ein. Für die Engeldarstellung wählt er den Stegschnitt. Bei diesem Verfahren bilden die stehengebliebenen Stege die Form. Dagegen bleiben in der Technik des Weißlinienschnittes, d.h. eine Umkehrung des zuvor angewendeten Verfahrens, weiße Linien beim Druck "stehen", die zu der gewünschten Darstellung führen. Die Linien kommen durch das Herausschneiden des Linols zur Geltung, dabei bleibt der Umraum unbearbeitet. In diesem Blatt ist Buschultes Komposition stark durch den Hell-Dunkel-Kontrast geprägt. In der Graphik tritt dies umso deutlicher durch die Flächigheit des druckgraphischen Verfahrens hervor. Die Figuren entstehen im Zusammenklang der einzelnen hellen Felder, die keine Verbindung miteinander eingehen und dem stehengelassenen Material. Im Ge-

gensatz zu der Kauerhaltung des einen Hirten betont die stehende Figur das Hochformat des Linolschnitts. Es finden keinerlei Überschneidungen zwischen den Figuren, dem Engel, dem Stern sowie der Abgrenzung statt, jedes wurde für sich neben das andere angeordnet. Mit dieser Vorgehensweise ist Buschulte eine hervorragende Umsetzung des Themas der Verkündigung an die Hirten gelungen.

Neben den zahlreichen Linolschnitten umfaßt das graphische Werk Buschultes eine ebenso hohe Anzahl von Holzschnitten, die überwiegend Ende der vierziger und während der fünfziger Jahre entstanden. Kennzeichnend für den Holzschnitt ist die im Vergleich zum Linolschnitt sperrige Linie, die Buschulte in seinen Werken konsequent verwendet und gezielt für seine Bildaussagen nutzt.

Noch äußerst sparsam eingesetzt, wird die Technik in der "Verkündigung" sichtbar (Abb. 27). Trotz des fast unbehandelt gelassenen Hintergrundes sind Maria und der Engel deutlich erkennbar. Lange, schmale Konturlinien werden durch ebenfalls schmale, jedoch kurze Binnenlinien ausgefüllt. Dieses Zusammenspiel der Linien ergibt die Form mit ihrer Leichtigkeit und belebt die Darstellung. Maria scheint nur durch den Engel als solche charakterisiert. Lediglich ihr nach unten gerichteter Blick könnte sie außerdem als Auserwählte kennzeichnen. Der Untergrund, der Maria als Sitzfläche dient, setzt sich aus gleichförmigen Rechtecken zusammen, die keine Rückschlüsse auf Material oder Gegenstand zulassen. Es wird der Eindruck vermittelt, als ob dieser von unten beleuchtet würde, demnach lichtdurchlässig sei. Die stärkste Helligkeit entsteht durch die als Tür- oder Fensteröffnung zu erkennende Fläche hinter Maria, wodurch sie dunkler im Umriß wirkt und sich stark davon abhebt. Formal wird sie somit zur Hauptperson in diesem Blatt. Im Gegensatz zum hellen, rechten Hintergrund, ist der linke absolut dunkel gehalten. Hier schwebt der Engel in graziler Gestalt in die Szene. Sein angeschnittener Unterkörper bringt diesen Schwebezustand überzeugend zur Geltung. Die ausgestreckten Arme der beiden Figuren stellen den inhaltlichen Bezug zwischen ihnen her und zudem lockern sie die strenge, vertikale Komposition auf. Der ruhige Aufbau unterstützt die Bedeutung der dargestellten Szene aus dem Neuen Testament. Buschulte bringt den Moment der Auserwählung inhaltlich gelungen zur Ausführung.

In dem kleinformatigen Holzschnitt entsteht durch das Motiv des Jesuskopfes eine friedliche Ruhe (Abb. 28). Auffällig in den Vordergrund gerückt und zugleich die rechte Hälfte monumental einnehmend, läßt der Kopf

nur wenig Raum für den Hintergrund, der durch zwei Kreuze auf einer Erhebung definiert ist. Christus "ruht" am Fuße des Berges, lehnt sich gegen einen sich außerhalb des Bildfeldes befindlichen Gegenstand und hat den Kopf auf die linke, hochgeschobene Schulter gelegt. Seine geschlossenen, dunkel gerahmten Augen unterstützen formal die Ruhe in der gesamten Komposition. Der Ausschnitt wird als solcher durch die allseitige Rahmung noch verstärkt hervorgehoben (dies ist oben auf dem Abzug nicht sichtbar). Die Umrisse sowie die Binnenzeichnungen sind gleichwertig durch ähnliche Linien aus dem Druckstock gearbeitet und bilden durch dessen beinahe ausschließlich gradlinige Ausrichtung die spannungsreiche Komposition. Die Bewegungsrichtung wird von den kleinen Formen auf die Gesamtkomposition übertragen und zeigt hier ebenfalls gradlinig verlaufende senkrechte, horizontale und diagonale Linien.

Im Gegensatz dazu steht der Holzschnitt "Ehrfurcht" (Abb. 29), in dem bewegtere Linien, wie auch weichere Übergänge, zu finden sind. Der Druckstock wurde an einigen Stellen intensiver als in den bisher gezeigten Werken bearbeitet, so daß die hellen Flächen die Form angeben. Die kniende, nach vorn gebeugte Frau ist zentral im Blatt dargestellt und füllt das Format mit ihrer Haltung nahezu aus. Im Halbprofil dargestellt, hält sie ihre Arme angewinkelt nach oben. Ihre Mimik und Gestik unterstreichen die ehrfürchtige Haltung, die in der gedrungenen S-Form ihres Körpers hervortritt.

In dem Holzschnitt "Der ungläubige Thomas" aus dem Jahr 1947 gelingt es Buschulte außerordentlich beeindruckend ein Zusammenspiel von Ruhe und Bewegung herzustellen (Abb. 30). Links steht Christus mit leicht nach vorn gestelltem rechten Bein, und öffnet sein Gewand, um Thomas durch das Zeigen seiner Wunden zu bekehren. Dieser nimmt die rechte Bildhälfte ein; auffällig ist die gestreckte S-Form seines Körpers, die erforderlich ist, um Christus nicht an Höhe zu überragen. Dem Betrachter den Rücken zugewandt, berührt Thomas zögernd das Wundmal Christi. Zurückhaltend, gleichzeitig wie ein Bogen gespannt, steht er dem in sich ruhenden, gefestigten Christus gegenüber. Die formale Ausführung setzt dieselben Akzente, d.h. die vertikale Schnittführung wird durch einige wenige waagerechte Linien verstärkt, im Gegensatz zu den bewegten, sich zu Kreisen formierenden Linien. Auch umrahmt Buschulte, wie schon in vorherigen Arbeiten zu sehen war, die gesamte Szene, die darin eingefangen scheint und selten die Begrenzung durchbricht.

Diese Art der Rahmung ist auch deutlich in der "Kreuzabnahme" zu erkennen (Abb. 31). Die unterschiedliche Ausarbeitung der einzelnen Flächen ist ein wichtiger Teil der Komposition. Die Figuren, der Hintergrund sowie die Bodenfläche werden von Buschulte formal streng abgegrenzt und verbinden sich nicht miteinander. Ist die Bodenfläche geprägt durch die sparsame, gleichmäßige Wegnahme des Materials, so daß kurze, senkrechte Linien nach dem Druck zurückbleiben, so ist im Hintergrund der Druckstock großzügig bearbeitet. Nur wenige Stege in diagonaler Richtung sind stehengeblieben und heben den Kreuzbalken in seiner vagen Erscheinung hervor. Die hierdurch entstandene Helligkeit im Hintergrund und die dunkel gestaltete Bodenfläche stellen die Zweidimensionalität her. Davor sind die Figuren gestellt. Jesus ist im Verhältnis zu der anderen Figur überlängt ins Bild gesetzt, daß er sogar in seiner leicht diagonalen Erstreckung nicht ins Format paßt. Seine Beine sind an den Unterschenkeln durch den Blattrand beschnitten. Obwohl der Titel die Leblosigkeit des Körpers Jesu erwarten läßt, zeigt sich kein schlaffer Körperbau, sondern ein muskulöser, nackter Körper. Das erreicht Buschulte durch die unterschiedliche Schnittrichtung, durch die er anatomisch genau Muskeln angibt. Als einziger lebloser Körperteil ist der linke Arm Jesu zu erkennen, der schlaff über der Schulter "Josephs" hängt. Dieser stützt Jesus und faßt ihn unter die Arme, um ihn zu halten. Sein Oberkörper ist in Richtung Jesu gedreht, dagegen bleibt sein Unterkörper dem Betrachter fast frontal zugewendet. Eine eher unnatürliche Drehung des Körpers, bedenkt man, daß mit dieser Körperdrehung eine menschenschwere Last gestützt werden soll. Insgesamt heben sich die Figuren durch ihre weißen äußeren Umrisse vom Hintergrund ab. Die Binnenzeichnungen reichen in ihren Ausmaßen nicht bis an die äußeren Konturlinien heran, so daß hier Stege entstehen, die den Figuren noch zusätzlich eine Rahmung geben.

Der Holzschnitt "Bildnis David M." von E. L. Kirchner aus dem Jahr 1919 zeigt ein Männerporträt (Abb. 32), das in der Art der Linienführung mit Buschultes "Kreuzabnahme" vergleichbar ist (Abb. 31). Geprägt durch die Vielzahl der kurzen, dicht nebeneinander liegenden Schnitten entsteht ein konkretes Bildnis des Dargestellten und gleichermaßen der Hintergrund. Die Schnittrichtung ist auffallend gradlinig, nur selten bearbeitet Kirchner den Druckstock mit geschwungenen Schnitten wie Buschulte. Herauszustellen ist bei ihm, daß sich die Form aus nebeneinander gesetzten Flächen ergibt. Diese grenzen versetzt zu ihrer Schnittrichtung aneinander.

Buschulte greift in der Druckgraphik vorzugsweise Themen religiösen Inhalts auf. In der intensiven Auseinandersetzung mit den biblischen Quellen liegt die Möglichkeit präzise Bildaussagen zu erreichen. Auch wenn er sich stark an diese Quellen hält, liegt seine Stärke weniger in der reinen Illustration der literarischen Vorlagen, sondern darüberhinaus gelingt es ihm sein persönliches Empfinden mit einfließen zu lassen. In zahlreichen Darstellungen wie "Mutter mit Kind", "Kreuzigung" oder "Verkündigung" schafft er es zusehends, die verschiedenen Möglichkeiten eines Themas ins Bild zu bringen.

E. Nachwort

Ohne die Eigenwilligkeit seiner Arbeiten zu berücksichtigen, ist eine stilistische Einordnung von Buschultes Werk in die Kunstlandschaft des 20. Jahrhunderts nicht möglich. Durch seine meist religiösen Motive, vor allem in der Druckgraphik, muß man ihn in die Nähe des Expressionismus ansiedeln. Als Kunst des Ausdrucks, der Expression von innerem Erlebnis und seelischem Empfinden, in bewußter Abkehr von der sogenannten "Oberflächenkunst" des Impressionismus, gilt der Expressionismus als "diejenige Richtung in der modernen Malerei, die am deutlichsten religiös ist."[6] In Deutschland verbindet man mit Expressionismus in der Regel die Künstlergemeinschaft der "Brücke" und die Gruppe des "Blauen Reiters". Die Gemeinsamkeiten liegen hierbei hauptsächlich im Stil sowie in der Themenwahl. Ihr Hauptanliegen war es, ihre Lebenseinstellungen sowie ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Als die wesentlichsten Kriterien des sogenannten expressionistischen Stils ist ihren Werken die Monumentalität, Flächenhaftigkeit, Einheitlichkeit und Schematisierung eigen. Dies zeigt sich sowohl in der Deformierung und Disproportionalität der Bildelemente, der verkanteten Anatomie und verzerrten Perspektiven von Körper und Raum als auch in einer willkürlichen expressiven Farbigkeit und einer häufig be-wußt rohen Ausführung, die von der Unmittelbarkeit des Entwurfs zeugt, und der Intensivierung der künstlerischen Aussage dient.

Häufig wird der Expressionismus als ein Lebensgefühl beurteilt, das eine bestimmte Weltanschauung zum Ausdruck bringt. Die Nöte und Bedro-

---

6 Friedhelm Wilhelm Fischer, Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei, in: Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde 1980, S. 54.

hungen des modernen Lebens spiegeln sich in den Themen der expressionistischen Kunst wider, die eine Rückkehr zur Ursprünglichkeit in sich bergen. So ist es nicht verwunderlich, daß eine Hinwendung zum Religiösen stattfindet, die jedem Einzelnen in einer Zeit voller Unsicherheiten und Verlusten in materieller und geistiger Hinsicht, eine Perspektive zu bieten scheint.

Aber nicht allein das Kriterium der Religiösität macht Buschulte zu einem Künstler mit expressivem Ausdruck. Es sind zudem noch die soeben beschriebenen Merkmale eines Gefühls, das ein Sehen "von Innen nach Außen" ausmacht. So ist der Expressionismus nicht als eine Stilrichtung zu werten, vielmehr handelt es sich um Stimmungslagen eines jeden einzelnen Künstlers, die jeder für sich in seine Werke legt. In der neuesten kunstgeschichtlichen Betrachtung wurde der Begriff des "Expressiven Realismus" geprägt.[7] Darunter ist ein breites Spektrum individueller Ausdrucksmöglichkeiten zu verstehen. Als Basis wird die künstlerische Grundhaltung des Künstlers gesehen. Hierin liegt auch die Qualität von Buschultes Oeuvre. Seine Gemälde verdeutlichen immer aufs Neue seine nach außen gerichtete Absicht seiner inneren Auseinandersetzung mit verschiedensten Thematiken. Für ihn bedeutet das, Ausdruck mit dem Mittel Farbe und der Komposition zu erreichen. Gleichzeitig bedient er sich seiner ihm eigenen Formensprache, die er im Laufe seines Schaffens eigenwillig erarbeitet hat. Wilhelm Buschultes malerisches, zeichnerisches und druckgraphisches Werk steht somit dem Expressiven Realismus am nächsten.

---

[7] Rainer Zimmermann geht in seinem Buch "Expressiver Realismus, Malerei der verschollenen Generation", München 1994, auf den Begriff ein und nimmt damit die Diskussion bezüglich einer neuen Perspektive der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts auf.

II - DAS GLASMALERISCHE WERK

A. Anfänge

Buschulte ist in bezug auf die Glasmalerei Autodidakt. Andere Glasmaler, wie Meistermann, Poensgen, Wendling sind bei den Neubegründern der traditionellen Glasmalerei ausgebildet worden. Buschulte begann sich durch Anregung eines Pfarrers in Unna mit der Glasmalerei technisch zu beschäftigen. Was spontan begann, ließ ihn ein Leben lang nicht mehr los. Er gewann bedeutende Wettbewerbe und erhielt Preise, wie beim Wettbewerb "Das beste Glasbild" im Jahr 1964. Bis heute kann man in über 80 Bauwerken, wie Sakralbauten, öffentlichen und privaten Gebäuden künstlerisch gestaltete Fenster von Buschulte finden. Die schon in den Gemälden, Zeichnungen und Graphiken erkennbare Stilvielfalt läßt sich genauso in seinem glasmalerischen Oeuvre feststellen.

Buschulte bevorzugt in der Glasmalerei vorwiegend theologische Themen. Das mag zum einen an seinem religiösen Elternhaus, seiner Ausbildung an der Akademie der Bildenden Künste in München liegen, und zum anderen liegt es natürlich hauptsächlich in den Sakralbauten begründet, für die er die Fenster gestaltet.

Im folgenden Kapitel werden drei glasmalerische Werke, die zu den Hauptwerken innerhalb der Glasmalereien Buschultes zählen, aus verschiedenen Jahrzehnten vorgestellt. Dazu ist es notwendig auf die jeweilige Architektur der Gebäude einzugehen, da es außerordentlich wichtig ist zu erkennen, welchen Stellenwert künstlerisch gestaltete Fenster in einem Bauwerk einnehmen. Erfüllen sie einen reinen dekorativen Zweck oder sind sie eingebunden in die Bedeutung des Bauwerks?

Für Buschulte haben Glasfenster innerhalb der Architektur eine dienende Funktion zu erfüllen. Die raumprägende Aufgabe liegt in der architektonischen Funktion begründet. Licht gestaltet den Innenraum, dem durch die Architektur schon ein ganz bestimmter Charakter zugewiesen wurde. Das kann sowohl ein dunkler, mystischer Kichenraum des Mittelalters, ein neugotischer oder -romanischer Bau als auch eine helle, einfache Halle im modernen Kirchenbau sein. Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, sich mit der Architektur auseinanderzusetzen, sich in sie hineinzufinden und für die Raumidee ein größtmögliches Verständnis zu entwickeln. Er entwirft nur

einen Teil innerhalb des Bauwerkes, doch der kann nicht abgelöst existieren, d.h. er muß somit das Ganze mitentwerfen. Durch die Raumausstattung kann es zu Beschränkungen für den Glasmaler kommen. Eine wichtige Forderung ist, daß die Fensterarchitektur eine formale Anpassung an das Bauwerk stellt. Sind z.B. die Wände geschmückt, müssen die Fenster darauf Rücksicht nehmen, denn jedes Detail fügt sich in die Harmonie des Gesamtbauwerkes ein. Im 20. Jahrhundert, speziell nach dem 2. Weltkrieg, standen die Glasmaler vor der schwierigen Aufgabe in den historischen Bauwerken die zerstörten Glasfenster zu erneuern.

Neben den Anpassungen an Architektur und Technik (siehe Exkurs), ist die Aussage des Bildes von enormer Wichtigkeit. Das Fenster übernimmt nicht nur die alleinige Aufgabe die Wand zu schließen, sondern hat in den Sakralbauten auch eine theologische Bedeutung. Ein Programm wird in den meisten Fällen vorgegeben, nach dem sich der Künstler freier oder gebundener richten muß. Dies ist in der Regel davon abhängig, ob der Auftraggeber eine formale Vorstellung von der Gestaltung der Glasfenster vorgibt. Buschulte hat Aufträge abgelehnt, weil Forderungen der Auftraggeber seiner Meinung nach nicht zu realisieren waren.

B. Worms - Dreifaltigkeitskirche

Der Anlaß zum Neubau der Dreifaltigkeitskirche in Worms war die Zerstörung der gesamten Stadt im Jahr 1689. Die Grundsteinlegung fand am 31. Juli 1709 statt, und genau 16 Jahre später wurde die Kirche eingeweiht. In Gedenken an Martin Luther, der am 17. und 18. April 1521 in unmittelbarer Nähe zur Kirche vor dem Reichstag stand, wurde das Gotteshaus als Reformations-Gedächtniskirche errichtet. Im 2. Weltkrieg brannte die Kirche aus, und die reiche Ausstattung der Erbauungszeit wurde vernichtet. Erst im Jahr 1955 konnte mit dem Wiederaufbau begonnen und am 30. Oktober 1959 die Neueinweihung vorgenommen werden. Nach Plänen von Otto Bartning wurde "anspruchsvoller, akademischer Barock in französischem Geschmack nach dorischer Ordnung für den Wiederaufbau gewählt."[8] Ein dreiseitig geschlossener Saalbau wird von einem schmaljochigen Kreuzrippengewölbe aus Holz überspannt (Abb. 33). Die barocken Malereien wurden,

---

[8] Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz, Saarland, 2., bearb. u. erw. Aufl., München 1984, S. 1168.

ebenso wie die Doppelemporen im Westen, Norden und Osten, nicht wieder hergestellt. Heute sind die Wandflächen mit erhabener Majolikaschrift geschmückt. Zu lesen sind das apostolische Glaubensbekenntnis von der Dreifaltigkeit Gottes und die Erklärung Martin Luthers.

Für die Neuverglasung der Dreifaltigkeitskirche wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben. Der Glasgemäldezyklus sollte in engem Zusammenhang mit der zwischen den Fenstern befindlichen Schrift stehen. Buschulte gewann den Wettbewerb, obwohl er einer anderen Glaubensrichtung angehört. Alle 15 Fenster[9] des Kirchenschiffs entstanden zwischen 1957 und 1960. Jeweils fünf Fenster bilden eine Einheit, und jede Einheit hat einen Glaubensartikel des Glaubensbekenntnisses zum Thema. Die Bildfolge der Fenster beginnt an der nördlichen Kirchenseite und folgt dem Uhrzeigersinn.

Die Rundbogenfenster bekommen ihren Halt in der Fensteröffnung durch die, in gleichmäßigen Abständen, horizontal wie vertikal, eingefügten Metallverstrebungen. Dadurch teilt sich jedes Fenster in 27 Felder auf. Nun ist zu vermuten, daß sich Buschulte dieser Vorgabe bediente und die einzelnen Felder mit Themen des Programms füllte.

In den fünfziger Jahren war diese kleinflächige Aufteilung in Form von Medaillons, in die einzelne Szenen eingefügt wurden, in Anlehnung an die mittelalterliche Glasmalerei üblich. Buschulte nutzt in Worms die Monumentalität der neu zu verglasenden Fensteröffnungen für eine die einzelnen Felder übergreifende Erzählweise. Die ausgewählten Szenen aus dem Glaubensbekenntnis stehen gestaffelt übereinander im Fenster. Die Abgrenzungen untereinander finden durch die sich waagerecht ergebenden Einrahmungen statt. Oft haben diese eine inhaltliche Bedeutung, wie z.B. ein Stadttor, eine Mauerbegrenzung oder ein Flußlauf.

Die von Buschulte gewählte Formensprache spiegelt sich in allen 15 Fenstern wider. Sie gibt jedem Fenster einen inneren Halt in der Komposition. So sind sich zellartig ausbreitende Strukturen zu erkennen, die farblich verschieden in den Fenstern eingesetzt werden. Daneben gibt es Szenen, die von einem zackenförmigen Kranz umgeben sind. Auch hier kommt jedem Kranz durch die Farbwahl eine andere Bedeutung zu. Zu beobachten ist außerdem, daß Figurengruppen oftmals von einer blockhaften Einrahmung umgeben werden.

---

9 Die Fenster wurden in der Werkstatt für Glasmalerei und Mosaik Dr. Heinrich Oidtmann in Linnich/Rheinland ausgeführt.

Die erste Fenstereinheit der Dreifaltigkeitskirche in Worms hat Szenen aus dem Alten Testament zum Inhalt, und zwar:

Fenster 1: Die Schöpfung der Welt und des Menschen,
Fenster 2: Der Sündenfall,
Fenster 3: Die Sintflut,
Fenster 4: Der Turmbau zu Babel und
Fenster 5: Die Erwählung des alttestamentlichen Gottesvolkes.

Farblich sind die ersten fünf Fenster durch das vorherrschende Rot bestimmt. Blau, Grün, Grau und Weiß ergänzen die farbliche Gestaltung.

Die Schöpfung der Welt und des Menschen (Abb. 34), die Buschulte im ersten Fenster thematisiert, zeigt als oberen Abschluß das Himmelsgestirn. Als untere Begrenzung wählt er die Erde mit ihrer Flora und das Meer mit seiner Fauna. Der Mensch als Kreatur wird als Einzelner dargestellt. In der Farbe der Reinheit (weiß) befindet er sich an zentraler Stelle im Glasfenster. Zu beiden Seiten wird er von der Liebe Gottes (rot) umhüllt, die gleichzeitig auch Natur und Tier (grün) umsorgt. Zudem umgibt den Menschen ein abgeschirmter Raum, sichtbar gemacht durch die Verwendung einer dicken Bleirute, die ihm gleichzeitig Halt zum Sitzen bietet. Der Mensch scheint in sich zu ruhen, Gottvertrauen zu haben. Ähnlich der farblichen Gestaltung im unteren Teil ist die obere Fensterzone angelegt. Umgeben von den roten Tropfen der Liebe sieht man die Hand Gottes in der Farbe des Lebens (grün). Der weiße Schein steht für die Vollkommenheit des Schöpfers. Nicht gottgleich, aber nach seinem Vorbild wurde der Mensch von Gott erschaffen. Durch die farbliche Korrespondenz entsteht zwischen den beiden Motiven ein inhaltlicher Zusammenhang.

Im nächsten Fenster wird der Sündenfall dargestellt (Abb. 35). Adam und Eva werden wegen Ungehorsams gegenüber dem göttlichen Gebot aus dem Paradies vertrieben. Zudem nimmt Buschulte eine Szene mit auf, die ebenfalls eine Vertreibung zur Folge hat, nämlich den Brudermord, den Kain an Abel verübt. Hinzu kommt das blaue Kreuz als Symbol für die Hoffnung auf Erlösung. Es ist wie die Hand Gottes - nahezu in Form der Mandorla - mit den roten Tropfen der Liebe umgeben. All diese Szenen drängen sich auf engstem Raum. Die Dynamik erhält das Fenster durch den diagonal von links nach rechts unten stürzenden Engel, der sich zentral im oberen Teil des Fensters befindet. Nur sein weisender Arm durchbricht die ihn umgebende Zackenstruktur und verbannt mit dieser Geste Adam und Eva aus dem

Paradies. Sie nehmen die Bewegungsrichtung des Engels durch ihre Körperhaltung auf und befinden sich demzufolge nah an der Fensterlaibung. Noch mehr Nähe zu dem seitlichen Fensterabschluß hat unterdessen Kain, der fast aus dem Fenster heraustritt, so daß sein linker Arm nicht mehr zu erkennen ist. Eine Verbindung zwischen Adam und Eva einerseits und Kain andererseits stellt die Hand Gottes dar. Sie bildet die Überleitung und festigt den Bewegungsrhythmus.

Das mittlere Fenster der ersten Fenstergruppe hat die Sintflut zum Thema (Abb. 36). Die Erzählrichtung baut sich von unten nach oben auf. Zu Beginn baut Noah zusammen mit seinen Söhnen die Arche, um der Katastrophe zu entgehen, und im oberen Abschluß bringt er das Brandopfer dar. Herauszustellen ist die Figur Noahs, die zum einen zweimal im Fenster gezeigt wird, und zum anderen in beiden Darstellungen in der Größe variiert. Die monumentale, sich über die drei untersten Felder erstreckende Figur Noahs, die dem Betrachter am nächsten ist, kontrastiert zu der im obersten Bildfeld nur über zwei Felder großen Figur. Zu erwarten wäre eher das umgekehrte Größenverhältnis, so daß der am weitesten vom Betrachter entfernt Dargestellte auch der Monumentalste ist. Zwischen den beiden Szenen, die am weitesten im Fenster auseinander liegen, kann eine Diagonale gezogen werden. Hierdurch erhält das Fenster seinen inneren Zusammenhang. Desweiteren bestimmen die farblich verschiedenen Senkrechten und Waagerechten die Komposition. Geschwungene Formen werden ausschließlich bei der Arche, dem Regenbogen und dem Strahlenkranz um die Taube verwendet.

Das nächste Fenster nimmt im Gegensatz zu den vorherigen nur eine Szene auf und wird von dem sich nach oben hin öffnenden Bauwerk beherrscht (Abb. 37 - links). Der Turmbau zu Babel findet in der Darstellung allerdings schon seine Zerstörung. Die Öffnung ist durch Gottes Hand entstanden und wird das ganze restliche Gebäude sprengen. Die Menschen (violett) stürzen innerhalb und außerhalb des Turmes zu Boden, suchen jedoch noch verzweifelt Halt an ihrem gewaltigen Bauwerk.

Die erste Fenstereinheit schließt Buschulte mit der Darstellung der Erwählung des alttestamentlichen Gottesvolkes aus dem 1. Glaubensartikel ab (Abb. 37 - rechts). Viele Szenen drängen sich, doch zugleich haben alle genug Raum, um sich deutlich an den Betrachter zu wenden. Zunächst fällt der in vier Teile gegliederte Aufbau des Fensters auf, wobei die beiden mittleren Szenen zusammengehören. Sie zeigen die brennende Stadt Sodom und die

Erstarrung von Lots Weib, umgeben von zwei Engeln, zur Salzsäule. Wie schon im Sintflut-Fenster (Abb. 36) benutzt Buschulte hier eine ähnliche Komposition. Er nimmt die Hauptpersonen, dort Noah, hier Abraham, gleich zweimal ins Fenster auf. Abraham ist aus der Bildmitte verschoben, oben nach links, unten nach rechts, in vergleichbarer Anordnung und Größe wie Noah, jedoch ändert Buschulte die Richtung der diagonalen Verbindung. Auch hier fällt auf, daß der vom Betrachter weiter entfernte Abraham kleiner dargestellt ist, als der im unteren Bildfeld. Eine weitere Verbindung läßt sich zum Sündenfall-Fenster (Abb. 35) bezüglich der Bewegungsrichtung der Figuren herstellen. Abraham, der wie Kain an den rechten Rand gerückt ist, möchte ebenfalls das Bildfeld, jedoch in gemäßigter Schrittstellung, verlassen. Durch die Randposition gibt Abraham den zellartigen Strukturen Raum. Kompositorisch sind die beiden Szenen vergleichbar.

Mit dem nächsten Fenster beginnt eine neue Fenstereinheit (Abb. 33). Der Besucher der Dreifaltigkeitskirche in Worms erblickt beim Eintritt in die Kirche zuerst diese fünf Fenster, die sich im Chorbereich befinden. Aus diesem Grund kann er nur bis zu einer gewissen Nähe an die Fenster herantreten und sie aus der Distanz betrachten. Sie zeigen folgende Szenen aus dem Neuen Testament:

Fenster 6: Die Verkündigung an Maria und die Anbetung des Kindes,
Fenster 7: Die Passion,
Fenster 8: Die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi,
Fenster 9: Der Strom des Lebens und
Fenster 10: Das Gleichnis von den zehn Jungfrauen.

Im Vergleich mit den schon vorgestellten Fenstern hat Buschulte hier eine andere Farbwahl getroffen. Dominierte vorher das Rot, so ist festzustellen, daß sich die ausgewählten Farben, wie Blau, Grün, Weiß, Grau und Rot, gleichberechtigt gegenüberstehen. Auffällig ist die alleinige Verwendung von Gelb im zentralen Chorfenster, in dem noch weitere Besonderheiten auftreten. Außer der farblichen Verschiedenheit ist in den fünf Chorfenstern eine Konzentrierung auf die Fenstermitte zu erkennen. In jedem Fenster gibt es eine Person oder mehrere Personen oder auch Symbole, die zentral angeordnet sind. Dieses kompositorische Mittel verwendet Buschulte in den Nordseitenfenster nicht, jedoch finden sich formale Entsprechungen zwischen den beiden Fenstereinheiten. So sieht man auch hier sich zellartig ausbreitende Strukturen, die Symbole oder Figuren schützend in sich auf-

nehmen. Ebenfalls finden die blockhaft eingebundenen Figurengruppen, wie auch die zackenförmigen Rahmungen Verwendung.

Als thematische Überleitung zwischen den fünf Fenstern der nördlichen Kirchenseite und den fünf Chorfenstern wählt Buschulte eine Szene aus dem 1. Glaubensartikel. Mit der Opferung Isaaks durch seinen Vater Abraham soll der Beweis des Glaubens angetreten werden. In Analogie zur Darstellung der Errettungsszene steht die Kreuzigung Christi, und wie Isaak wird der Verstorbene durch Gott vor dem Tod gerettet. In der mittelalterlichen Typologie ist die Opferung Isaaks mit eines der beliebtesten Vorbilder für die Kreuzigung Christi. Buschulte bedient sich ihrer, einerseits als Hinweis auf die Thematik in den folgenden Fenstern, andererseits als Ausdruck der Hoffnung auf die Errettung.

Das erste Fenster der zweiten Fenstereinheit thematisiert die Verkündigung an Maria und die Anbetung des Kindes durch die Engel und die drei Weisen (Abb. 38). In diesem Fenster kombiniert Buschulte die drei Hauptmerkmale der Formensprache, indem er sie übereinander anordnet. Er geht folgendermaßen vor: Für das untere Drittel wählt er ein farbig gerahmtes Rechteck, das er zwischen die Fensterlaibung setzt. An den Seiten bleibt Raum für eine zweite Rahmung in weiß. Innerhalb des Rechtecks ordnet er die Figuren gleichmäßig nebeneinander an. Darüber setzt Buschulte eine zackenförmige Struktur, die ebenfalls im Sinne einer Einrahmung gesehen werden muß. Die Zacken sind in ihrer seitlichen Begrenzung unregelmäßig im Winkelmaß, schließen jedoch zur oberen Szene gleichmäßig spitzwinklig ab. Die dreiseitig gezackte Rahmung schließt die Anbetung des Kindes durch die Engel ein und lockert gleichzeitig die vorgegebene Vertikalität der Fensterhöhe auf. Darüber sieht man die Verkündigung an Maria. Sie ist von zwei grünen Senkrechten eingefaßt, die am unteren Ende mit einer über die ganze Fensterbreite verlaufenden Waagerechten verbunden sind. Sie dient Maria symbolisch als Standfläche. In den äußeren, wabenartigen Feldern, die Maria zu beiden Seiten umgeben, befinden sich eingebettet sechs alttestamentliche Symbole. Der Verkündigungsengel sowie die Taube schließen das Fenster nach oben hin ab, womit Buschulte die strenge Komposition auflockert. Eingebettet in die weit aufgespannten Flügel des Engels setzt er verschiedenfarbige Kreisformen ineinander, im innersten Kreis erscheint die Taube. Die Bogenform des Fensters wird von den Formen aufgenommen.

Bei diesem Fenster wird näher auf die Figurengestaltung eingegangen. Wie nun schon mehrfach gesehen, läßt sich die Figur immer als

"Einfarbfigur" charakterisieren. Mit anderen Worten heißt das, jede Figur ist von Kopf bis Fuß in einer Farbe dargestellt. Dabei ist es unerheblich, ob als Halb- oder Ganzfigur, bekleidet oder unbekleidet. Die Angabe von Gewändern gleichermaßen wie die physiognomischen Merkmale beschränkt sich auf die Einzeichnungen mit Schwarzlot, das der Künstler vor dem Brennen auf die Fenster aufträgt. Die Farbauswahl für die einzelne Figur variiert, so daß eine Zuordnung von einer bestimmten Farbe für eine bestimmte Figur nicht ersichtlich ist und keinem Programm folgt.

Die Figur setzt sich aus dem auffallend schmalen, überlängten Körper und der en face-Darstellung zusammen. Die Gliedmaßen reduzieren sich auf das Wesentliche, wie z.B. im Fenster der Schöpfung (Abb. 34), wo die Angabe des Knies dem Betrachter hilft eine Verbindung zwischen den Gliedmaßen innerhalb der Figur zu finden. In den meisten Fällen reduziert Buschulte die Figur jedoch auf die Darstellung eines gliedmaßenreduzierten Rumpfes mit Armen und Kopf (Abb. 38 - unten im Fenster). Die Einzeichnungen sind nur im Gesicht und an den Händen zu finden. Die Wirkung erreicht die Figur somit hauptsächlich durch ihr Gesicht und bleibt darauf beschränkt. Jegliche Ablenkung durch Nebensächlichkeiten vermeidet Buschulte in seiner Figurendarstellung. Eine reine "Kopfdarstellung" findet sich bei den Engeln (Abb. 38 - oben im Fenster), die oft als mit Flügeln umgebene Häupter erscheinen, wobei beides verschiedenfarbig ist. Begründet liegt diese Darstellungsweise in der Übernahme von ikonographischen Traditionen, die Seraphim sowie Cherubim als Gottes Boten auf die beiden Merkmale beschränken.

Die Ausführungen verdeutlichen das Typische an der Figurengestaltung Buschultes. Ohne die Überladung mit Zierat und Ornamentik und ohne Ablenkung vom Wesentlichen erreicht er eine ganz bestimmte Intention. Durch die zurückhaltende Verwendung von Farbe, d.h. in der Reduktion der Farbenvielfalt für die einzelne Figur zugunsten der Intensität der gewählten Farbe, gewinnt die Figur an Lebendigkeit. Buschulte versteht es meisterhaft Beschränkung als Mittel des Ausdrucks anzuwenden und umzusetzen, ohne ausdrucksarme, langweilige Kompositionen ins Fenster zu bringen.

Das nächste Fenster hat die Leidensgeschichte Christi zum Thema (ohne Abbildung). Der Kontrast zwischen hellem und dunklem Glas ist sehr dominant. Buschulte verwendet neben Weiß fast ausschließlich Dunkelgrau, Dunkelblau und Rot. Er wählt aus der Passion den Judaskuß, die Gefangennahme, die Verspottung, die Dornenkrönung und die Geißelung als

Szenen aus. Er folgt auch in diesem Fenster der schon beschriebenen Gestaltung der Figurengruppen, ebenso setzt er die einzelnen Szenen übereinander und grenzt sie mit der blockhaften Rahmung voneinander ab. Bezüglich der Verwendung der Farben steht das dunkle Grau für die Erde und den Menschen mit ihrem Leid und ihrer Schuld. Meiner Ansicht nach muß in der zentralen Darstellung, der Verspottung Christi, das ihn ovalförmig, umgebende Grau als Farbe der prophezeiten Auferstehung gesehen werden. So wird in dem Fenster die Hoffnung auf die Erlösung durch das Leiden Christi angedeutet und eine Überleitung zum nächsten Fenster geschaffen.

Durch die zentrale Lage des folgenden Fensters im Chor der Kirche ist die Darstellung eines zentralen Themas aus dem Neuen Testament nur verständlich (Abb. 39). Es handelt sich um die Kreuzigung, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi. Wie schon angedeutet, zeichnet sich das Fenster durch mehrere Besonderheiten aus. Der erste Blick fällt auf das dominante Gelb und Grün, welche sich durch das gesamte Fenster ziehen. Der zweite Blick gilt der gedrängten Anordnung, d.h. Einzelfiguren, Figurengruppen und Köpfe füllen die gesamte Fensterfläche völlig aus. Die einzelnen Szenen stehen im Vergleich zu den bisherigen Fenstern miteinander in Verbindung. Dies erreicht Buschulte durch die Auswahl und Anordnung der Farben zueinander. So verbindet das Grün die untere mit der oberen Szene, und die untere Szene wird durch das Gelb mit der mittleren verknüpft. Das kräftige, dunkle Blau der Mitte bildet die Hintergrundfarbe, die sich zurückhaltend in der oberen Fensterzone wiederholt.

Für die Darstellung der Kreuzigung wählt Buschulte das beliebteste typologische Vorbild für den Gekreuzigten, nämlich die Errichtung der ehernen Schlange. Sie errettete das Volk Israel, das bei ihrem Anblick vor einer tödlichen Krankheit bewahrt wurde. Im unteren Teil des Fensters ist die gelbe Schlange von einem gleichfarbigen, rautenförmigen Feld eingefaßt, und wird zusätzlich von grauen Scheiben umgrenzt, die das Kreuz bilden. Je fünf rote, kleine Farbflecken rahmen die Darstellung der "Erhöhten Schlange" oben und unten ein und heben sie darüberhinaus von den anderen Szenen im unteren Teil hervor. Zum einen wird die Darstellung links von Moses, der auf die Schlange zeigt, begrenzt, zum anderen sieht man rechts in den wabenartigen Feldern das durch drei Köpfe symbolisierte Volk Israels.

In der Mitte des zentralen Chorfensters verkündet der Engel den drei Frauen vor dem leeren Grab (violett) die Auferstehung Christi (Abb. 40). Die Szene erhält durch die Farbsymbolik ihre Bedeutung. Das Blau, als die Farbe

des Göttlichen, des Himmels, der Wahrheit und der Treue beansprucht in der mittleren Fensterzone nahezu denselben Raum wie das Gelb, das für Licht und Gold steht. Gold wiederum gilt als Symbol für die Ewigkeit. Der rote Kopf des Engels tritt aus dem ihn vollständig umgebenden Gelb hervor. Der zackenförmige Abschluß wiederholt sich in der blauen Entsprechung. Aus dem Blau hebt sich eine in gelb gefaßte als schmale, senkrecht über die gesamte, mittlere Fensterzone erstreckende Figur heraus. Sie ist eine von den Frauen am Grabe Christi, die ihn salben wollten, und es liegt nahe, daß Maria Magdalena gemeint ist. Sie ist in der für sie untypischen Farbe Gelb dargestellt. In seiner symbolhaften Bedeutung des Mittelalters ist Gelb mit einer überwiegend negativen Deutung behaftet und z.T. bis heute tradiert. Die Folge ist die zurückhaltende Verwendung von Gelb seitens der Künstler bis hin zur Ablehnung eingereichter Vorschläge durch die Auftraggeber.

Im Übergang zur oberen Fensterzone wird, fast verloren in der Monumentalität des Fensters, das Mahl in Emmaus gezeigt (Abb. 39). Buschulte stellt drei Köpfe nebeneinander dar, die die zwei Jünger und Jesus als Auferstandenen symbolisieren sollen. Darüber folgt die eigentliche Darstellung der Himmelfahrt, in der Figurengruppen blockhaft zusammengefaßt und in einen treppenartigen Aufbau angeordnet werden. Formal unterstützt ein flügelgleicher Aufsatz die nach oben gerichtete Komposition. Die formale Umsetzung des Motivs hebt das besondere Amt der Engel, die den Jüngern Weisung geben, hervor. Die gesamte Szene bekommt ihre Transparenz durch die Verwendung der zahlreichen weißen Scheiben. Verbunden mit dem leuchtenden Grün entsteht eine enorme Helligkeit, die im oberen Abschluß des Fensters ihren Höhepunkt erreicht. Keine farbliche Begrenzung hindert die symbolhafte Himmelfahrt Christi, und die so entstandene Helligkeit im oberen Fensterabschluß wird zu einer besonders hervorzuhebenden formalen Eigenheit des Chorfensters.

Die Besonderheit des mittleren Chorfensters hebt sich durch die intensive Verwendung von Goldgelb hervor. So sind der Engel, die Schlange und eine Figur in strahlendem Gelb dargestellt. An dieser Farbgestaltung kann man den Mut Buschultes zum Loslösen von Traditionellem und seiner Experimentierfreudigkeit erkennen. Wie auch in den anderen Fenstern wird die einfühlsame und innovative Motivgestaltung deutlich. Zum einen greift Buschulte auf tradierte Bildkompositionen zurück, zum anderen entwickelt er vollständig neue Ideen.

Das folgende Fenster zeigt den Strom des Lebens (Abb. 41). In sattem Blau durchzieht er die Mittelachse des Fensters fast bis in die obere Zone hinein. Seine Nebenarme breiten sich waagerecht bis an die Fensterlaibung aus und nähren zusammen mit dem Fluß die Pflanzenwelt an den Ufern. Symbolhaft nimmt der Strom die drei Früchte des Glaubens, die Luther nennt, in sich auf. Die Unschuld (unten) wird mit dem Beispiel des Gichtbrüchigen, die Gerechtigkeit (Mitte) mit der Darstellung des Rocks der Gerechtigkeit und die Seligkeit (oben) mit dem Beispiel des Menschen, dem Gott alle Tränen von den Augen wischt, wiedergegeben. Die gesamte Komposition ist vertikal ausgerichtet, zum einen stark gestützt durch den Wasserlauf, zum anderen durch die den Fluß begleitenden, grünen Linien. Eine Unterbrechung dieser Ausrichtung findet nur in Form der Seitenarme des Stromes und ihren Entsprechungen in den horizontalen Abzweigungen statt. Für die farbliche Gestaltung der an die Fensterlaibung grenzenden Scheiben bevorzugt Buschulte entgegen der bisherigen Praxis vermehrt Weiß, wodurch sich die Konzentration der Farbe auf die Fenstermitte hin verlagert hat.

Diese farbliche Gestaltung benutzt Buschulte auch im nächsten Fenster (Abb. 42 - links). Es zeigt das Gleichnis von den fünf klugen und den fünf törichten Jungfrauen. Das Fenster teilt sich in einen unteren, dunklen und einen oberen, sehr hellen Bereich, die von einem grauen, querliegenden Block prägnant voneinander getrennt werden. Als einzige Verbindung kann die rechte Figur gesehen werden, die mit ihrem Kopf die Begrenzung durchbricht. Als Hinweis auf die Bußbereitschaft der Törichten ist ihre violettfarbene Tracht zu deuten. Die klugen Jungfrauen tragen rote Festgewänder und umgeben Christus mit ihren brennenden Öllampen. Er wird hinterfangen von leuchtendem Weiß, in dem Rot ovalförmig eingestreut ist. Alle Figuren finden in den blockartigen Rahmungen ihren Halt, sowohl im oberen Teil in der grünen hausähnlichen Struktur als auch in der unteren Zone, in der aus der Bewegungsrichtung der Figuren das Beschreiten eines Weges angedeutet wird.

Die dritte Fenstereinheit in der Dreifaltigkeitskirche in Worms stellt Szenen aus dem 3. Glaubensartikel dar. Buschulte wählt folgende aus:

Fenster 11: Ich glaube an den Heiligen Geist,
Fenster 12: Ich glaube an "Eine" heilige christliche Kirche,
Fenster 13: Ich glaube an die Gemeinde der Heiligen,
Fenster 14: Ich glaube an die Vergebung der Sünden und

Fenster 15: Ich glaube an die Auferstehung des Fleisches und an ein ewiges Leben.

Buschulte wählt für die südlichen Fenster der Kirche eine ähnliche Farbzusammenstellung wie in den fünf Chorfenstern. Neben dem dominierenden Grün verwendet er Rot, Gelb, Weiß und Blau. Der Unterschied liegt in der Farbintensität, die sich in den folgenden Fenstern verstärkt hat.

Das erste Fenster der dritten Fenstereinheit thematisiert den Glauben an den Heiligen Geist (Abb. 42 - rechts). Drei Missionsszenen bilden den unteren Abschluß. Darüber erstreckt sich in der gesamten Höhe die Darstellung der Ausgießung des Heiligen Geistes. Die zwölf Apostel sind nur durch Köpfe symbolisiert, davon elf in Rot und einer in Blau. Eingefaßt in einen grauen Rahmen mit verschiedenen Zwischenbalken sind sie gleichmäßig darin übereinander angeordnet. Die gleiche Anzahl von Feuerzungen scheint in der darüberliegenden Szene wie in eine Art Regal hineingestellt. Ihre Formen suggerieren Bewegung, lassen den Betrachter ein Flackern wahrnehmen. In den daneben angeordneten Rauten befinden sich die vier Evangelistensymbole. Über allen Szenen schwebt die von Rot und Grün gerahmte Taube als Symbol des Heiligen Geistes. Das Charakteristische in diesem Fenster ist die Anhäufung verschiedener Symbole. Rahmungen aller Art geben dem Fenster den Halt und bestimmen die Komposition beträchtlich.

Eine gitterartige, grüne Struktur bestimmt das nächste Fenster, das den Glauben an "Eine" heilige christliche Kirche zeigt (Abb. 43). Die symbolisierte Stadt bietet Schutz und gestattet von allen Seiten den Zugang zu ihr, obwohl die Stadttore von Engeln bewacht werden. Im Zentrum der Stadt, gleichfalls Zentrum des Fensters, steht das Lamm Gottes. In der Offenbarung des Johannes heißt es: "Die Stadt hat keinen Tempel, denn das Lamm ist der Tempel; und die Stadt bedarf keiner Sonne, denn das Lamm ist ihr Licht."[10] Sowohl die göttlichen Symbole als auch die Boten Gottes sind in Rot, der Farbe des Lebens und der Liebe, dargestellt.

Das folgende Fenster zeigt den Glauben an die Gemeinde der Heiligen (Abb. 44). Der Blick fällt auf die Fenstermitte, in der die 24 Kronen der Ältesten zu beiden Seiten von Christus paarweise angeordnet sind. Er selbst steht zwischen ihnen mit der Weltkugel, dem Kreuz und dem zweischneidi-

---

[10] Die Offenbarung des Johannes, Kapitel 21,22f.

gen Schwert in den Händen, an allen Seiten eingerahmt von leuchtendem Rot. Die Szene ist geprägt durch die breiten Senkrechten und die zahlreichen Waagerechten, wodurch die strenge Gliederung entsteht. Der siebenarmige Leuchter, als Symbol für das Gottesvolk des Alten Bundes, befindet sich zwischen der beschriebenen Szene und den rot gefaßten Figurengruppen im unteren Bildfeld. Meist nur als Köpfe dargestellt, symbolisieren sie das Volk Gottes, das sich aus allen Völkern zusammengefunden hat. Der obere Teil des Fensters wird durch die kreisförmige Anordnung von vier Engeln bestimmt. Ihre Körper zeigen in die Kreismitte, so daß die Form eines Speichenrades entsteht. Gelbfarbige Bäume bilden das Zentrum. In dem Fenster dominieren die Farben Rot und Goldgelb. Dem Blau kommt vergleichbar mit dem zentralen Chorfenster die Rolle einer Hintergrundfarbe zu. Die Komposition ist durch die ungezwungene Anordnung der Figurengruppen in der unteren Zone, der strengen Horizontalität im mittleren Bereich und der Kreisform im oberen Teil bestimmt.

Das vorletzte Fenster in der südlichen Kirchenseite thematisiert den Glauben an die Vergebung der Sünden (Abb. 45). Buschulte verwendet hierzu das Motiv "Christus in der Kelter", das den größten Teil des Fensters einnimmt. Die Erlösung von den Sünden für den Einzelnen und das Volk symbolisieren die aus der Kelter fallenden Blutstropfen Christi. Die Darstellung weiterer Leidenswerkzeuge, wie Geißel, Schwamm, Purpurmantel und Hahn, weisen im oberen Fensterteil auf das Leiden hin, das Christus auf sich nahm, um die Menschen von ihrer Schuld zu befreien. Das sich durch das gesamte Fenster ziehende Rot unterscheidet sich von dem Rot in der ersten Fenstereinheit. Es hat einen anderen Tonwert erhalten, so daß an der südlichen Kirchenseite das Licht nicht in dem Maße in den Kirchenraum eindringen kann, wie es auf der gegenüberliegenden Seite der Fall ist. Dadurch erscheint das Rot in seinem Farbwert intensiver. In der gleichen Weise ist es bei dem Grün und Blau zu beobachten.

Die Verwendung der "satten" Farben fällt gleichfalls im abschließenden Fenster des Glasgemäldezyklus' auf (Abb. 46). Es zeigt den Glauben an die Auferstehung des Fleisches und an ein ewiges Leben. Das Fenster kann, wie das gegenüberliegende an der Nordseite, vom Kirchenraum nicht vollständig betrachtet werden. An der Westseite der Kirche befindet sich die Orgelempore, so daß sowohl ein unterer Teil als auch ein schmaler Seitenausschnitt, je nach Standpunkt des Betrachters, von der Empore bzw. von der Wand verdeckt wird. Jedoch kommt das letzte Fenster mit der Darstellung der

Auferstehung des Phönix aus der Asche und der Dreifaltigkeit zu großer Wirkung. Als Symbol für die Auferstehung der Christen, aber auch für das ewige Leben, wird Phönix monumental in graziler Gestalt als junger Vogel gezeigt. Umgeben von den roten Tropfen der Liebe Gottes reckt er seinen schmalen Hals empor und durchdringt die Begrenzung zwischen den beiden Szenen. In Anlehnung an die Benennung der Kirche nimmt Buschulte die Dreifaltigkeit in dieses Fenster auf. In Weiß, als Farbe der Reinheit und Vollkommenheit, sind die Hand Gottes, Christus am Kreuz und die Taube eingebettet in ein grünes Rad. In ihrer Gesamtheit werden sie rechts und links von roten Tropfen umgeben.

Genauso wie jedes Fenster in einer inneren Beziehung zum Glaubensbekenntnis und zu Luthers Erklärungen, aufgeschrieben auf den Wänden zwischen den Fenstern, steht, wird der innere Zusammenhang zwischen den gegenüberliegenden Fenstern der Nord- und Südseite anschaulich. Das erste und letzte Fenster verbindet die Schöpfung der Welt und des Menschen mit ihrer Neuschöpfung und ihrem Weiterleben in der Vollendung. Die beiden nächsten sich gegenüberliegenden Fenster (Fenster 2 und 14) zeigen, wie die Sünde unter die Menschen kommt und wie sie ihnen vergeben wird. Das Sintflut-Fenster in der Nordseite symbolisiert die Menschheit, die nicht nach Gott fragt und im Gericht Gottes untergeht. Dagegen steht im gegenüberliegenden Fenster die Gemeinschaft der Heiligen, also die Menschheit, die Gott achtet und vor dem Endgericht Gottes bestehen wird. Eine Verbindung zwischen dem Turmbau-Fenster und dem Fenster der "Einen" heiligen Kirche entsteht durch den Bau einer Stadt, die die Menschen errichten und der Stadt, die Gott erbaut, die heilige Kirche. Die Erwählung des alttestamentlichen Gottesvolkes in Person von Abraham (Fenster 5) steht in bezug zum Fenster des Heiligen Geistes, in dem die Wahl des Gottesvolkes des Neuen Bundes durch die Ausgießung des Heiligen Geistes erfolgt.

Die farblichen Schwerpunkte in den 15 Fenstern ergänzen sich untereinander und stehen gleichsam zueinander in einer Verbindung. Das grelle Rot im Fenster der "menschlichen Sünde" und des göttlichen Gerichts im Turmbau zu Babel, etwas schwächer wiedergegeben im Fenster der Sintflut und dem Untergang von Sodom, steht dem "satten" Rot der Liebe Gottes gegenüber. Das schöpfungsjunge Grün zeigt sich bei der Erschaffung der Welt und des Menschen, ebenso wie bei der Neuschöpfung des Menschen in Christus und dem Bau der neuen Stadt Gottes. Das strahlende Gelb der

Ewigkeit tritt fast ausschließlich im zentralen Chorfenster auf. Es kehrt zurückhaltender in den Kronen der Ältesten wieder. Im Passions-Fenster, im Fenster der Anbetung des Kindes und im Gleichnis-Fenster wird hauptsächlich dunkles Grau verwendet. Der außerordentliche Farbaufbau in den Fenstern dominiert über der Zeichnung und wird zum eigenen Ausdrucksträger.

Für die Gestaltung aller Fenster benutzt Buschulte drei unterschiedliche Formfiguren, die einzeln oder zu mehreren die Szenen rahmen. In diese Rahmungen fügt er die Motive ein. Die Figuren zeichnet ihre schmale und langgestreckte Erscheinung aus. Buschulte spricht den Betrachter mit seinen veränderten Darstellungsformen direkt an und erreicht somit eine überzeugende christliche Aussage.

Buschulte wurde bei diesem Auftrag vor die Aufgabe gestellt in ein geschichtsträchtiges Bauwerk neue Glasfenster einzufügen. Das bedeutet für den Glasmaler ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen. Er muß sich auf das Bauwerk einlassen, sich ihm nähern, die Aussage des Raumes zu eigen machen und daraus eine akzeptable Lösung für die Gestaltung finden. Eine Lösung, die nicht nur kurze Zeit Gefallen findet, sondern auch mit der Zeit lebt und Bestand hat. Dies ist Buschulte in der Dreifaltigkeitskirche in Worms in hohem Maß gelungen.

C. Saarbrücken - Maria Königin

Der Neubau der Pfarrkirche Maria Königin in Saarbrücken wurde am 7. Dezember 1953 beschlossen. In der Ausschreibung wies die Kirchengemeinde besonders auf folgendes hin: "Die Kirche soll eine ausgeprägte Marienkirche sein. Sie wird erbaut mit Rücksicht auf das Marianische Jahr und soll der besonderen Verehrung des Unbefleckten Herzens Mariens dienen."[11] Das zuständige Gutachterkollegium wählte das Modell des Architekten Rudolf Schwarz aus, da dieses sowohl die Auflagen der Ausschreibung herausstellte als auch die Lage am ansteigenden Hang eine gute Lösung für die Kirche versprach.[12] Die Grundsteinlegung fand am 31. Mai 1956, am Fest Maria Königin, die Einweihung genau drei Jahre später statt.

---

[11] Wolfgang Götz, Katholische Pfarrkirche Maria Königin in Saarbrücken, Rheinische Kunststätten, Heft 333 [Saarland], Neuss 1988, S. 5.

[12] Götz 1988, S. 3, Anm. 3.

Zur Zeit des Kirchenneubaus konnte keine Einigung bezüglich einer figürlichen oder ornamentalen Gestaltung für die Fenster gefunden werden. Daraufhin wählte man eine Verglasung aus undurchsichtigem Glas und erst 1964 erhielt die Kirche die heutigen Fenster. Der Auftrag dafür wurde ein Jahr zuvor an Buschulte vergeben, der für diese Fenster 1964 den 1. Preis beim Wettbewerb "Das beste Glasbild" erhielt. Den Kunstpreis stiftete Josef Heinemann, Seniorchef der Darmstädter Firma Mittinger u. Co. KG. Die Jury begründete die Entscheidung wie folgt: "Das Werk stellt eine außerordentlich gute Lösung einer sehr schwierigen, durch die Architektur gegebenen Aufgabe dar, die sowohl in der Zusammenfassung des Raumes wie in der Gestaltung und Verteilung des Lichtes und in der Komposition von Farbe und Form gefunden wurde."[13]

Die Kreuzform der Kirche wird aus zwei sich schneidenden Ellipsen gebildet. Die daraus entstehenden vier Konchen umschließen den Altarraum, der dadurch eine quadratische Form erhält. Die Wände aus rotem Sandstein verjüngen sich nach oben und geben den parabelförmigen Fenstern Platz, die von unten nach oben weit ausschwingen. Die Fenster drängen die feste Stofflichkeit der Wand, die zwischen den schlanken Betonpfeilern, -stäben und -rahmen fast folienhaft entschwindet, zurück. Der gesamte Innenraum orientiert sich auf die Mitte, d.h. auf den Altar in der Vierung. Durch die Form der Maueröffnung wird die Zentrierung unterstützt, da die Parabeläste der Fenster gleichförmig von der Mitte aufschwingen.

Die Nord-, Ost- und Südkonchenfenster setzen sich aus je vier Fensterbahnen zusammen. Nur die Fenster im Langhaus, d.h. in der Westkonche, haben je sechs Fensterbahnen. Die größte Höhe erreichen sie mit 15 m an den Vierungspfeilern. Durch die Höhe und die Form sind die Fenster raumbestimmend. Sie durchbrechen die Wand nicht nur und sind auch kein Ersatz für sie. Vielmehr bilden sie durch ihre farbliche Geschlossenheit eine eigene Wandfläche.

Buschulte wählt für die vier Fenstergruppen in der Kirche Maria Königin in Saarbrücken eine ornamentale Gestaltung.[14] Um die Bauidee als eine "ausgeprägte Marienkirche" in gleicher Weise in die Fenstergestaltung aufzunehmen, fügt er Symbole aus der Lauretanischen Litanei in einzelne

---

[13] Das Zitat wurde einem Ausschnitt aus dem Protokoll über die Jury-Sitzung am 8./9. April 1964, Darmstadt 1. Juni 1964, S. 1, entnommen.

[14] Die Fenster führte die Werkstatt für Glasmalerei und Mosaik Dr. Heinrich Oidtmann in Linnich/Rheinland aus.

Fensterbahnen ein. Die Lauretanische Litanei ist ein komplexes Werk zur Marienverehrung und in drei Hauptabschnitte gegliedert: die allgemeine Einleitung, die Marianische Anrufung und den Abschluß. Dabei lassen sich die Marianischen Anrufungen in sechs Gruppen aufteilen: drei einleitende Anrufungen, zwölf Mutter-Anrufungen, sechs Anrufungen der Jungfrau, dreizehn Symbolanrufungen, vier Patronatsanrufungen und zwölf Anrufungen der Königin. Innerhalb der Symbolanrufungen findet sich ein Symbol der Blume, drei Symbole baulicher Art und drei Symbole der Erlösung, aus denen Buschulte fünf Symbole für die Fenster verwendet. Die weiteren fünf Symbole nimmt er aus den zwölf Anrufungen der Königin.

Im Gegensatz zur Dreifaltigkeitskirche in Worms verwendet Buschulte nur wenige Farben. Für die monumentalen Fensterflächen wählt er hauptsächlich Grau, Moosgrün und Opalweiß, dagegen für die Symbole aus der Lauretanischen Litanei ausschließlich die Primärfarben.

Dem Besucher erschließen sich die Fenster beim Eintritt in die Kirche als ein gleichberechtigtes, raummitbestimmendes Element (Abb. 47). Die Fenstergestaltung fügt sich harmonisch in den Bau ein. Durch die monumentalen Flächen dringt das Licht in den Innenraum, ohne ihn zu beherrschen, und das Innere wird weder in zu große Helligkeit noch in zu tiefe Dunkelheit getaucht. Wie schon erwähnt, setzt sich jede Fensterparabel aus einzelnen Fensterbahnen zusammen, wobei die schmale Höhe jeder Fensterbahn durch die meist hochrechteckigen Glasstücke unterstrichen wird. Dies erzeugt zusätzlich den Eindruck einer Öffnung des Raumes nach oben. Damit wird die Bauidee verwirklicht, Maria in einem mystischen Sinne abzubilden.[15] Der Bau erhält die Form einer Blume und wird durch die Marienverehrung zur "mystischen Rose".[16]

In den vier Fensterparabeln ist eine wiederkehrende Formensprache zu beobachten (Abb. 48). Großflächige, moosgrüne Formen heben sich im unteren Teil aus dem die gesamten Fenster durchziehenden Grau. Sie setzen sich aus überwiegend großen Glasstücken zusammen und reichen fast immer bis in die Mitte der einzelnen Fensterbahnen. Oft sind sie zentral in der Fensterbahn ausgerichtet, ansonsten erstrecken sie sich höchstens über zwei Bahnen. Durch ihre aufrechte Gestalt sowie den spitzwinkligen und runden Formen erinnern sie an Figuren. Die Bewegungsrichtung dieser

---

[15] Götz 1988, S. 6, Anm. 9.
[16] Götz 1988, S. 6.

Formen verläuft entlang des unteren Fensterrahmens nach oben, so daß diese sich aufwärtsbewegenden Gebilde die Wand "hinaufzukriechen" scheinen. Durch die formalen Mittel ist der Gedanke an die Öffnung des Raumes in Bezug auf die sich öffnende Blüte der mystischen Rose eindrucksvoll umgesetzt worden.

Eine farbliche Verbindung gehen die unteren Formen mit denen der oberen Fensterzone ein (Abb. 49). Ebenfalls aus meist großen Glasstücken zusammengefügt, ziehen sich am oberen Fensterabschluß moosgrüne Glasstücke wie Bänder über die Fenster. Sie verlaufen ein Stück waagerecht, um sich dann weit nach unten auszubreiten, aber auch um nochmals aufzusteigen und breiter oder schmäler zu werden. So durchqueren die Bänder in auf- und absteigender Bewegung die ganze Breite der Parabel und gelangen an die andere Seite der Wand. Meist berühren sie die obere Fensterrahmung nicht, reichen dafür aber manchmal weit in die Fenstermitte hinein. Die sichtbare Vertikalität der Fenster nimmt der obere Abschluß mit seinen Formen gleichfalls auf. Nur durch die Verwendung von diagonal gesetzten, in grau gehaltenen Glasstücken findet eine Auflockerung statt. In die moosgrünen Farbbänder hat Buschulte gelbe Glasstücke eingestreut. Dieser farbliche Zusammenklang verleiht den Fenstern einen besonderen Reiz. Die moosgrünen Formen - unten die aufrechten Figuren und oben die Bänder - umklammern annähernd das "Innere" der jeweiligen Fenster-parabeln.

In diese Einheit von Regelmäßigkeit und strengem Aufbau verteilen sich die Symbole aus der Lauretanischen Litanei und werden unregelmäßig von opalweißen Flächen umgeben. Durch die neutrale Umgebung heben sie sich aus dem farblichen Klang der Fenster hervor, und läßt sie zugleich zu etwas Besonderem werden.

In der Fenstergestaltung fällt auf, daß die Farbe der Glasstücke an die Form der Glasscheibe gebunden ist. So sind die moosgrünen Glasscheiben in ihren Ausmaßen am größten und bilden nebeneinander gesetzt die genannten Figuren und Bänder. Sie bedecken aber keineswegs mehr Fläche in den gesamten Fenstern als die opalweißen oder grauen Glasstücke. Für die kleinteiligsten Stücke wählt Buschulte graues Glas aus. Er reiht mehrere gleichformatige Glasscheiben nebeneinander, wodurch eine größere Form entsteht, die aus der Zusammensetzung ihre Spannung erhält. Die sehr schmalen, hochrechteckigen, grauen Glasstücke unterstützen die monumentale Höhe der Fenster in ihrer Vertikalität und betonen den inhaltlichen Bezug zwischen dem Bauwerk und der Fenstergestaltung. In den opalweißen

Scheiben wechseln sich die Größenmerkmale der moosgrünen und grauen Scheiben ab. Sie sind großflächig, kleinteilig oder bilden aus gleichförmig, nebeneinandergesetzten Stücken eine größere Fläche.

Buschulte verteilt die zehn Symbole aus der Lauretanischen Litanei gleichmäßig in die vier Fensterparabeln, d.h. je zwei Symbole sind in eine Parabel eingefügt. Nur die Parabeln der Westkonche nehmen insgesamt drei Symbole in sich auf. Alle Symbole sind abgestimmt auf die Kirche als "Inkarnation" von Maria Königin.

Beginnend an der Südostseite dem Uhrzeigersinn folgend, bedeuten die Symbole:[17]

- Morgenstern,
- Königin der Apostel,
- Königin der Märtyrer,
- Geistliche Rose,
- Goldenes Haus,
- Maria Königin,
- Arche des Bundes,
- Königin des Heiligen Rosenkranzes,
- Königin der Engel und
- Elfenbeinerner Turm.

Die drei folgenden Symbole stehen exemplarisch für die Gestaltung: "Königin der Märtyrer", "Geistliche Rose" und "Goldenes Haus".

Das Symbol "Königin der Märtyrer" befindet sich im Südwestfenster und ist beim Eintritt in den Kirchenraum nicht zu sehen. Erst beim Betreten der Südkonche erblickt der Besucher das Symbol, das sich in der zweiten Fensterbahn von der Vierung aus befindet (Abb. 50). Es ist leicht aus der Mitte nach rechts gerückt, von langgestrecktem Format und breitet sich über drei Fenstersprossen aus. Umgeben von opalweißen Scheiben setzt sich das zweiteilige Symbol aus einem gelben Rechteck und roten tropfenähnlichen Formen zusammen. Zehn Einzelteile bilden das Rechteck in der Art, daß fünf schmale Glasstücke in der Vertikalen nebeneinander ausgerichtet sind, und fünf äußerst kleine Quadrate als oberer Abschluß fungieren. Von den fünf Quadraten sind drei in Gelb und zwei in Opalweiß ausgeführt. Würde man das Rechteck zu einem Kreis schließen, erhielte man eine Krone, die Maria

---

[17] Götz 1988, S. 12.

als Königin der Märtyrer versinnbildlichen soll. Das Gelb, als helle, der Symbolbedeutung des Goldes nahestehenden Farbe, steht für das Licht, aber auch für die Ewigkeit.

Das Rechteck beansprucht nur ungefähr ein Viertel der gesamten Höhe innerhalb des Symbols. Den Rest nehmen die tropfenähnlichen Formen für sich in Anspruch. Sie sind in ein Geflecht von Linien, in der Glasmalerei den Bleiruten, unregelmäßig eingefügt. Es entsteht der Eindruck von herunterhängenden Tropfenketten, die an drei Punkten des Rechtecks befestigt sind. Die ungleichen Tropfen sind einzeln von einer Bleirute umgeben und untereinander verbunden, ausgenommen der rechts untere. Die Führung der verbindenden Bleie folgt innerhalb des Symbols weder dem waagerechten noch dem senkrechten Verlauf der monumentalen Fensterflächen, sondern zeigt sich in diagonaler Verbindung und ruft damit eine gewisse Spannung hervor. Die tropfenähnlichen Formen symbolisieren die Blutstropfen der Märtyrer. Die unterschiedliche Form der einzelnen Tropfen deutet die unterschiedlichen Märtyrien an. In der christlichen Lehre wird der Begriff Märtyrer ausschließlich auf denjenigen angewendet, der das Blutzeugnis ablegt. Maria ist in diesem Sinne keine Märtyrerin, sondern sie ist gläubig mit Jesus Christus den Weg nach Golgatha gegangen und wurde dadurch ein Symbol der Hoffnung und des Trostes für die, die einmal ihres Glaubens willen verfolgt und getötet wurden.

Die Tropfen überschreiten die äußeren Ausmaße der Linienführung der Krone nur minimal. Das gesamte Symbol ist in ein Hochrechteck eingepaßt. Diese Rahmung durchbricht zum einen an der linken, unteren Ecke ein graues Rechteck und zum anderen ragen drei Bleiruten über die Rechteckbegrenzung hinaus. Dieses Überschreiten läßt das Rechteck offen für die Aufnahme weiterer Märtyrer. Trotz seines Symbolgehalts wirkt das Fenster keineswegs aufdringlich.

In der südwestlichen Fensterparabel, zum Langhaus hingewendet, befinden sich die Symbole der "Geistlichen Rose" und das "Goldene Haus" (Abb. 49). Die Langhausfenster bestehen, wie schon erwähnt, aus je sechs Fensterbahnen, in die die beiden Symbole sehr weit auseinander angeordnet sind. Beim Eintritt in die Kirche über den nördlichen Treppenaufgang erblickt man die "Geistliche Rose" in der ersten und das "Goldene Haus" in der vierten Fensterbahn von der Vierung aus gesehen. Das "Goldene Haus" ist nicht übermäßig groß gestaltet und sehr weit oben im Fenster eingefügt. Zwei Fenstersprossen überschneidend und von opalweißen Scheiben um-

geben, setzt sich das Symbol aus geometrischen Formen zusammen (Abb. 51). Ein gelbes Rechteck bildet die Grundform, in die Quadrate und Rechtecke eingebunden sind. In der Mitte wird in ein weißes Rechteck ein Kreis eingeschrieben, in dem sich wiederum ein gleichschenkliges Dreieck befindet. Die Mittelsenkrechte gibt die Achse an, zu der die Komposition des Symbols symmetrisch ist. Die Verwendung von Kreis und Dreieck lockert den horizontalen und vertikalen Aufbau des Symbols auf. Das "Goldene Haus" ist nicht so sehr ein Schutzsymbol, sondern steht eher als Symbol des Lichtes und der Schönheit, sowie als Sinnbild für menschliche Tugend und Werte. Maria wird in der Anrufung mit einem goldenen Haus verglichen und verkörpert damit das Symbol für Tugend und Werte. Die gewählte Farbsymbolik deutet mit dem Goldgelb für Maria, bzw. für das Licht, auf die Helligkeit und Reinheit Mariens hin.

Für die Symbolgestaltung der "Geistlichen Rose" benutzt Buschulte ebenfalls geometrische Formen, die er mit dem Zirkel hergestellt hat (Abb. 52). Das sich über zwei Fenstersprossen erstreckende Symbol ist an den rechten Rand der Fensterbahn gerückt und großflächig von Opalweiß umgeben. Die Grundform ist ein blaues Rechteck, in das mehrere unterschiedliche Kreisbögen eingeschrieben sind. In der Mitte des Rechtecks sind sechs opalweiße, fast kreisförmige Linien eingefügt, wovon fünf den Sechsten umschließen. Im Innersten befindet sich ein Kreuzsymbol. Die Rose als die Schönste unter den Blumen galt zu allen Zeiten als Symbol der Liebe. Durch das Blau verbindet sich mit ihr Wahrheit, Treue und Reinheit. Dafür steht auch Maria, die als geheimnisvolle Rose angerufen wird. Das Licht strahlt durch die Blütenmitte der Rose in die Kirche hinein und die sie umgebenden, symbolhaften, blauen Blütenblätter erhalten dadurch eine intensivere Leuchtkraft. Die geöffnete Blüte erstrahlt aus ihrem Innersten. Das Symbol der Öffnung ist sowohl durch die "Geistliche Rose" als auch durch die Architektur der Kirche versinnbildlicht.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß sich alle Symbole in die monumentalen Fensterwände einfügen, ohne in den Vordergrund zu drängen, obwohl durch sie die zentrale Ausdeutung von Maria Königin zum Ausdruck kommt. Die Farbwahl in den Symbolen ist auf Blau, Rot, und Gelb beschränkt. Blau findet am meisten Verwendung, und zwar in den Symbolen der Erlösung, der baulichen Art und der Blume. Die Anrufungen der Königin sind farblich durch eine Kombination aus Rot und Gelb dargestellt. Alle Symbole zeichnen sich durch ihre Ruhe und Verständlichkeit aus.

In der Führung des Lichtes auf den großen Fensterflächen liegt ein ganz besonderer Vorteil der Komposition, die auch den Anschluß an das Mauerwerk und die Umhüllung des Raumes gefunden hat (Abb. 53). Das was der Ziegel für den Architekten ist, ist für Buschulte das einzelne Glas. Er stellt dem Querformat des roten Sandsteins das Hochformat seines Arbeitsmaterials, dem Glas, zur Seite. Durch die leicht erkennbaren Symbole sind die Fenster mit ihrer Aussage über Maria ein wesentliches Element der ihr geweihten Kirche. Die glasmalerische Gestaltung wird der Architektur in hohem Maße gerecht und trägt zur Versinnbildlichung der Bauidee entscheidend bei, obwohl diese Lösung für die von Rudolf Schwarz außergewöhlich gestaltete Kirche außerordentlich schwierig war.

D. Frankfurt am Main - Paulskirche

Die Paulskirche in Frankfurt am Main ist eines der bedeutensten Bauwerke in der deutschen Geschichte. Ursprünglich als evangelische Gemeindekirche 1789 geplant und begonnen, wurde sie erst 1833 eingeweiht. Kurze Zeit später, am 15. Mai 1848, tagte die erste Deutsche Nationalversammlung in der Paulskirche. Dieses Ereignis sollte ihr künftig den symbolischen Wert zukommen lassen, den sie heute innehat. Mit dem Scheitern des ersten Versuchs, Deutschland zur Volkssouveränität zu führen, endete 1849 die Arbeit der Abgeordneten der Nationalversammlung. Daraufhin wurde die Paulskirche ab 1852 wieder als evangelische Stadtkirche genutzt, bis der klassizistische Zentralbau im März 1944 bis auf die Grundmauern niederbrannte. Bereits 1947 begann der Wiederaufbau, da beabsichtigt war, die Feierstunde zur Hundertjahrfeier des ersten deutschen Parlaments, am 18. Mai 1948, in der Paulskirche zu begehen.

Der Magistrat der Stadt Frankfurt hatte Ende 1946 beschlossen die Paulskirche zur Tagungs- und Verkündigungsstätte der Bundesrepublik Deutschland zu machen. Der damaligen Planungsgemeinschaft gehörte unter anderen der Architekt Rudolf Schwarz an. Er legte ein umfangreiches Konzept vor, von dem, aus Gründen der Not der Nachkriegsjahre, manche Pläne nicht ausgeführt werden konnten. Eine spätere Realisierung war aber beabsichtigt worden, wovon auch die Verglasung der Paulskirche betroffen war. Rudolf Schwarz formulierte die Anforderungen an die Fenstergestaltung damals so: "Die Verglasung muß sich in die klare, helle Ordnung des Baues

einordnen. Ihr erstes und eigentliches Thema ist das Licht. Dem Raum darf nichts von seiner unerbittlichen Logik genommen werden."[18] Anstatt der vorgesehenen Bleiverglasung kam eine großflächige Scheibeneinteilung zur Ausführung, die in den sechziger Jahren durch eine Mattglasfüllung ausgetauscht wurde.

Die Paulskirche wurde als elliptischer Zentralbau aus roten Sandsteinquadern wieder aufgebaut. Vor der Südseite steht ein stattlicher Turm mit Pilastergliederung, durch den der Besucher die Paulskirche betritt. Im Nordwesten und -osten schließen sich zwei rechteckige Treppenhausvorbauten an. Die Einzelformen sind klassizistisch und nüchtern in ihrem Ausdruck. Im Inneren gelangt der Besucher zuerst in eine niedrige Wandelhalle mit einem Kranz schwerer Tragesäulen aus Marmor. Aus der Wandelhalle steigt er über zwei mit der Rundung der Wand geschwungene Treppen in den hohen Saal hinauf. Der sonst schlicht und schmucklos gestaltete Raum hat einen Natursteinboden, für das Rednerpult wurde Marmor verwandt. Ein Oberlicht öffnet in der Mitte der Holzdecke den Raum.

Ende 1986 beschloß der Magistrat der Stadt Frankfurt die Renovierung und Sanierung der Paulskirche. Neben anderen Maßnahmen war vorgesehen, die ungeteilten Fenster durch die historischen Maßwerkfenster zu ersetzen. Die Stadt Frankfurt schrieb im Frühjahr 1986 einen beschränkten Ideen- und Gestaltungswettbewerb "Fenster der Paulskirche" aus. Zehn namhafte Künstlerinnen und Künstler bat man, Entwürfe für die Fenstergestaltung einzureichen, von denen neun der Aufforderung nachkamen. In der Erklärung der Wettbewerbsaufgabe hieß es: "Die Paulskirche in Frankfurt am Main darf nicht nur als ein kulturhistorisches und politisches Denkmal - als Symbol der deutschen Einheit und Demokratie - verstanden, sondern muß vor allem auch als ein architekturgeschichtlich bedeutendes Zeugnis der klassizistischen Bauepoche, aber auch der Nachkriegsarchitektur der späten vierziger Jahre unseres Jahrhunderts gesehen werden. Die bereits 1948 geplante zeitgenössische Bleiverglasung soll jetzt zur Ausführung kommen und den Bau in dem Sinne, wie er nach dem Krieg gedacht war, vollenden. Die ausgewählten Künstler werden aufgefordert, Entwürfe für eine gegenstandslose Bleiverglasung auszuarbeiten, die dem Charakter des

---

[18] Die Paulskirche in Frankfurt am Main, Hrsg. Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Schriftenreihe des Hochbauamtes zu Bauaufgaben der Stadt Frankfurt am Main, o.O. [Frankfurt am Main] 1988, S. 50.

Raumes entsprechend in hellen Farben ausfallen sollen."[19] Maria Schwarz und Klaus Wever, als die verantwortlichen Architekten, formulierten ihre Vorstellungen folgendermaßen: "Das Ziel soll sein, den Raum mit Hilfe der Fenster noch mehr zu sich selbst zu bringen."[20] Die einzigen Vorgaben waren die gegenstandslose Ausführung und das dreiteilige Maßwerk mit der Quersprossenaufteilung.

Die Jury vergab den ersten Preis an Buschulte. In der Beurteilung wird hervorgehoben, daß die Aufgabe der Integration in den Raum, der Bescheidung in die Architektur und des Herstellens einer kostbaren Transparenz der Fenster gelungen sei. Gelungen sei sowohl die Brechung des Lichtes von außen nach innen wie auch von innen nach außen und in der punktuellen Spiegelung.[21]

Buschulte hatte seinen Entwurf in zwei Varianten vorgestellt. Zum einen schlug er die Ausführung in hellem Opakglas vor, die einen in sich geschlossenen, nach innen gerichteten Raum entstehen lassen würde. Die zweite Variante sah durchsichtiges Goetheglas vor, das den Raum öffnen würde, und zwar nicht nur von innen nach außen, sondern auch von außen nach innen. Der Bauherr entschied sich für die Ausführung in durchsichtigem Goetheglas. Buschulte setzt in die vorgegebene Sprosseneinteilung der Fenster[22] neben hellem Opakglas, dekorative Elemente in Form von Rundstäben und kleinen Quadraten aus spiegelnder Metallfolie ein. Die Verwendung des durchsichtigen Goetheglases ermöglicht dem Besucher den Blick nach außen, somit ist er nicht in seiner Sicht beschränkt, doch die Umgebung erscheint nur schemenhaft, so daß sie wiederum nicht ablenkt. Die Fenster filtern das einfallende Licht und mildern die klaren Formen des Raumes.

Tritt der Besucher in die Wandelhalle der Paulskirche, findet er den Raum in gedämpften Licht vor. Die fast quadratischen Fenster gewähren durch die auffallend häufige Verwendung von hellem Opakglas nur begrenzten Ausblick, und gleichzeitig kann die volle Kraft des Lichtes nicht bis in das

---

[19] Die Paulskirche in Frankfurt am Main 1988, S. 50.
[20] Die Paulskirche in Frankfurt am Mian 1988, S. 50.
[21] Die Paulskirche in Frankfurt am Main 1988, S. 72f.
[22] Buschulte gestaltete für die verschiedenen Ebenen der Paulskirche folgende Fenster: Acht Fenster für die Wandelhalle, je 15 Fenster in den übereinanderliegenden Zonen des Plenarsaals, jeweils sechs Fenster im Turm und in den beiden Treppenhausvorbauten. Die Ausführung übernahm zwischen 1987 und 1988 die Werkstatt für Glasmalerei und Mosaik Dr. Heinrich Oidtmann in Linnich/Rheinland.

Innere vordringen. Durch den Effekt des Lichtes erscheint der Empfangsbereich kryptenartig und in einem diffusen Licht. Die acht Fenster der Wandelhalle sind symmetrisch zu ihrer Mittelachse, differieren aber in ihrer Ausführung.

Steigt der Besucher nun über die Treppe in den Saal hinauf, empfängt ihn eine auffallende Helligkeit, die ihn förmlich aufatmen läßt (Abb. 54). Die Lichtfülle kommt durch die insgesamt dreißig Fenster zustande, die in das schräg eingeschnittene Fenstergewände eingefügt und in zwei Reihen axial angeordnet sind. Die oberen 15 Fenster sind von ihrer Höhe kleiner und gleich in der Gestaltung gegenüber denen der unteren Reihe. Buschulte paßt zwei Quersprossen mit Bogenabschluß in die Höhe der oberen Fenster ein. Lichtbrechende Rundstäbe säumen die Fensterlaibung und begleiten das dreiteilige Maßwerk in der Vertikalen. Auf die zurückhaltende Ornamentik ist besonders hinzuweisen, da sie eine gelungene Überleitung zum Okulus in der Decke bildet.

Baubedingt sind die 15 Fenster der unteren Reihe von unterschiedlicher Höhe, so daß zehn Monumentalfenster, zwei mittel- und drei halbhohe Fenster den Raum erhellen. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit bilden die Monumentalfenster des Plenarsaals den Schwerpunkt. In die vorgegebene, dreiteilige Maßwerkkonstruktion fügt Buschulte vier Quersprossen mit abschließenden Bogenabschluß ein (Abb. 55). Die zehn Fenster weisen in zweierlei Hinsicht eine Symmetrie auf. Zum einen berücksichtigt Buschulte die Axialsymmetrie des Raumes, die zwischen Orgel und Treppe verläuft, bei der Gestaltung des einzelnen Fensters, und zum anderen bestimmt er dadurch die Anordnung der Fenster im Raum. Unmittelbar fällt die Symmetrie jedes einzelnen Fensters auf, anschließend erst wird die raumsymmetrische Anordnung der Fenster, betont durch die unterschiedliche Verdichtung der dekorativen Elemente, offensichtlich.

Je zwei Fenster rechts und links des Treppenaufgangs weisen die größte Materialdichte auf, und je weiter man den Fenstern zum Rednerpult hin folgt, je sparsamer setzt Buschulte dekorative Elemente ein. Für den Aufbau eines Fensters staffelt er ein "Motiv" entsprechend oft übereinander bis das Fenster ausgefüllt ist. Die Wiederholung erzeugt den Rhythmus, der den Fenstern einen besonderen Ausdruck verleiht. Insgesamt konzipierte Buschulte vier verschiedene "Motive" für die monumentalen Fenster der unteren Plenarsaalreihe. Jedes Fenster ist durch die strenge Gestaltung gekennzeichnet, hierbei ist es unbedeutend, ob eine Fülle von verschiedenen

Elementen verwendet wird oder ob Rundstäbe und Spiegelquadrate sparsam eingesetzt wurden.

Die Fenster in unmittelbarer Nähe des Treppenaufgangs sind, wie schon erwähnt, bestimmt von ihrer Fülle an horizontalen und vertikalen Glasstäben (Abb. 56). Sie konzentrieren sich in den beiden äußeren Fensterbahnen, wogegen die mittlere nahezu ohne dekorative Elemente bleibt. Kleinformatige Quadrate aus Spiegelfolie dienen der Auflockerung und unterbrechen die Glasstäbe, bevor diese die Sprossen oder die Fensterlaibung erreichen. Die waagerechten Rundstäbe sind in der Art angeordnet, daß sie das rechteckige Glas zum einen nah an den Sprossen durchbrechen und es zum anderen in der Mitte halbieren. Die senkrechten Stäbe verlaufen dicht an der Fensterlaibung entlang, und zudem fassen sie das vorgegebene Maßwerk rechts und links ein. Dadurch integriert Buschulte die Sprosseneinteilung gelungen in seine Komposition, die einen belebten Eindruck vermittelt.

Durch die regelmäßige Anordnung der horizontalen Rundstäbe im nächsten Fenster gewinnt das "Motiv" unverzüglich an Deutlichkeit und erinnert formal an eine Sprossenleiter (Abb. 57). Die Stäbe durchkreuzen das Glas der äußeren Fensterbahnen in der gesamten Breite, dabei werden sie nur von den kleinen Spiegelquadraten unterbrochen. Die Sicht nach draußen ist zwischen den lichtbrechenden Glasstäben freier und ungehinderter im Vergleich zu den vorangegangenen Fenstern. Die Ablenkung durch die Fülle der Elemente ist reduziert, hingegen wird die Dynamik in keiner Weise gestört.

Die Zurücknahme der Ornamentik und die gleichzeitige Konzentration auf das Fenstergewände tritt im nächsten Fenster noch deutlicher hervor (Abb. 58). Nur jeweils zwei horizontale Glasstäbe bündeln sich nah an der Fensterlaibung, durchbrechen das rechteckige Glas zur Hälfte und bilden das "Motiv". Nicht nur die mittlere Fensterbahn gibt den Blick nach draußen frei, sondern die Umgebung kann zugleich schemenhaft durch die äußeren Bahnen wahrgenommen werden.

Buschultes konsequente Komposition findet ihren Höhepunkt in den beiden Fenstern rechts und links neben dem Rednerpult, in denen die Auflösung und die vollkommene Reduktion der Elemente offensichtlich wird (Abb. 59). Rundstäbe fassen das Maßwerk beidseitig ein und begleiten, durchbrochen mit den Metallquadraten, die Fensterlaibung. Die vertikale

Betonung unterstützt die Monumentalität der Fenster. Weder Glasstäbe noch Opakglas oder Spiegelfolie verhindern innerhalb der drei Fensterbahnen die Sicht nach außen oder den Einblick nach innen.

Buschulte wählt eine strenge und sparsame Ornamentik für die Fenster des Plenarsaals, die den Raum in ein ruhiges Licht tauchen und eine transparente Raumgestaltung erzeugen. Die Transparenz des Raumes kommt in besonders hohem Maße zur Wirkung. Sie steht in Bezug zur symbolischen Aussage der Paulskirche, die seit der ersten Tagung der Nationalversammlung für den Geist der Demokratie, Offenheit und Transparenz steht. Durch die zum Rednerpult hin immer sparsamer verwendeten Materialien setzt Buschulte den Symbolgehalt der Paulskirche in eine Formensprache um. Eine mögliche Interpretation bietet sich in der Verbindung von auffällig transparenten Fenstern nah am Rednerpult, mit der Transparenz, die Freiheit und Demokratie als Basis bedarf, an. Der gewährte Einblick und die mögliche Durchsicht sind selbstverständlich als Basis für eine Demokratie anzusehen. Die Teilnahme ist nicht nur für die im Raum Anwesenden, sondern ebenso für die draußen Gebliebenen möglich.

Die Paulskirche ist ein Beispiel für die gelungene Harmonie zwischen Architektur und glasmalerischer Fenstergestaltung. Beide drängen sich nicht in den Vordergrund, sondern bilden eine Einheit, beziehen sich aufeinander und verfolgen somit das gleiche Ziel.

E. Nachwort

Die drei vorgestellten glasmalerischen Werke lassen die Vielseitigkeit und Entwicklung von Buschultes Wirken deutlich erkennen. In den Fenstern der Dreifaltigkeitskirche zu Worms, eines der ersten Aufträge, ist der Beginn der eigenwilligen Formensprache Buschultes zu sehen. Mit der farbholzschnittartigen Ausführung und der Beschränkung auf das Wesentliche gelingt es ihm vorzüglich Glasfenster in ein geschichtsträchtiges Bauwerk einzufügen, ohne dessen inhaltliche Aussage zu verändern.

In der Katholischen Pfarrkirche Maria Königin zu Saarbrücken wählt Buschulte eine ornamentale Farbsymbolik. In die außerordentlich großen Fensterflächen fügt er die Symbole ein, ohne daß diese monumental wirken. Durch ihre klare und verständliche Art wird die Marienverehrung dem Besucher trotzdem anschaulich gemacht.

Die Paulskirche in Frankfurt am Main, einem der geschichtsträchtigsten Bauwerke Deutschlands, beherbergt eine völlig andere Symbolik als die beiden Sakralbauten. Buschulte setzt hier mit seinen Glasfenstern die geschichtlich geprägten Vorgaben gelungen um. Ganz auf Farbe verzichtend, beschränkt er sich auf wenige dekorative Elemente und ordnet so die Glasfenster in die Architektur des Gebäudes ein. Dadurch bleibt der Gedanke an Demokratie und Freiheit, den dieses Bauwerk begründet, erhalten.

III - SCHLUSSBETRACHTUNG

Die vorgestellten glasmalerischen Werke machen deutlich, daß Buschulte einer der herausragendsten Vertreter der modernen Glasmalerei ist. Obwohl seine Arbeiten auf den anderen Gebieten der bildenden Kunst ebenfalls von hohem künstlerischen Wert sind, liegt meiner Meinung nach seine herausragende Bedeutung auf dem Gebiet der Glasmalerei. Dabei kommt ihm zugute, daß er Malerei studiert und sich der Glasmalerei nach Beendigung seines Studiums autodidaktisch genähert hat. Er konnte so seine im Studium erworbenen Kenntnisse, ohne in ein festes Schema gepreßt zu sein, auf die Glasmalerei und umgekehrt die gewonnenen Erfahrungen auf sein übriges Werk anwenden.

Seit dem Impressionismus sind in der Malerei drei Forderungen mit zunehmender Radikalität vertreten worden, die alle etwas mit der Befreiung der Malerei von darstellerischen Aufgaben zu tun haben: die Forderung nach Autonomie der Bildfläche, d.h. das Bild ist eine ebene Fläche, die nicht mit illusionistischen Mitteln verleugnet, sondern als eigener Wert anerkannt wird; die Forderung nach Autonomie der Farbe, d.h. die Farbe dient nicht dazu, die Illusion anderer Stofflichkeit zu erzeugen, sondern tritt frei mit ihren eigenen Ausdrucksmöglichkeiten auf; und schließlich die Forderung, daß auch das Temperament des Künstlers in seiner Handschrift sich frei verwirklicht.

Buschulte macht sich diese Forderungen ebenfalls zu eigen, was sowohl in seinem malerischen, zeichnerischen und druckgraphischen als auch im glasmalerischen Werk deutlich wird. In all seinen Arbeiten wird klar, daß er sich der Besonderheit der umgebenden Welt durch präzises, detailliertes Aufzeigen und Beobachten ihrer äußeren Beschaffenheit bewußt wird. Buschultes Ziel ist die Sichtbarmachung seiner Vorstellungen für den Betrachter. Er soll seinen Lebensraum im Bild unmittelbar wiederfinden und überprüfen können, wie es um die Wahrhaftigkeit des künstlerischen Abbildes bestellt ist.

Dazu entwickelt Buschulte experimentierfreudig sowohl eine ihm eigene Formensprache als auch eine eigenwillige Farbwahl und gelangt sozu einer neuen Darstellung der vorgegebenen Themen. Es entsteht eine einfache, klare und oftmals auch strenge Komposition, die sich aufs Wesentliche beschränkt und nie überladen wirkt. Buschulte hat wohl über tausend Fenster

gestaltet und trotzdem ist es ihm immer wieder gelungen sich neu auf die Bauwerke einzulassen und eine befriedigende Lösung für die vorgegebene Aufgabe zu finden.

Bei der Fenstergestaltung zerstörter Kichenbauten und neuer Bauwerke kommt Buschulte seine Religiösität zugute, durch die eine langjährige Auseinandersetzung mit den vorgegebenen Aufträgen eigentlich immer schon vorher inhaltlich stattgefunden hat. Bei seinen klaren Vorstellungen der Fenstergestaltung ist er selten zu Kompromissen bereit und nimmt eher einen Auftrag nicht an, als daß er sich in seiner künstlerischen Vorstellung bei der Ausarbeitung eines Themas verbiegen läßt. In seiner Auseinandersetzung mit Religion liegt wahrscheinlich auch der Grund für die Transzendenz in seinen Glasmalereien. Seine Motive scheinen auf der Überweltlichkeit von das Diesseits bestimmenden Mächten und auf der Kultivierung des Verehrungsverhaltens gegenüber solchen Mächten zu beruhen.

Buschulte ist einer der religiösesten Glasmaler des 20. Jahrhunderts. Er bringt die Auseinandersetzung mit den Bibelthemen in eine neue Ausdruckssprache, die kein anderer so vehement durchführt.

IV - EXKURS

Entwurf und Herstellung eines Glasfensters

Glasfenster werden in der Regel aus mehreren Einzelscheiben zusammengefügt, von denen jede einzelne selten größer als 1/2 m^2 ist. Ihre Befestigung erhalten sie an den Fensterlaibungen, bei Maßwerkfenstern auch an den Maßwerkpfosten, und an den horizontalen Windeisen, die gleichzeitig zur Versteifung des Fensters gegen Winddruck erforderlich sind. Die einzelnen Scheiben bestehen aus mosaikartig zusammengesetzten verschiedenfarbigen Glasstücken, die durch ein elastisches Bleinetz verbunden werden. Eine farbige Bemalung der einzelnen Glasstücke ist nicht möglich; lediglich durch teilweises Schwärzen, durch die Bemalung mit Schwarzlot, kann der Lichteinfall gemindert oder gedämpft werden. Glasmalerei ist also keine Malerei auf Glas, sondern eher mit farbigem Glas oder mit farbigem Licht, denn bei einem im Sonnenlicht strahlenden Farbfenster nimmt das Licht selbst die Farben der Scheiben an. Veränderungen des einfallenden Lichts in Abhängigkeit vom Tages- und Jahreslauf lassen Glasfenster immer wieder in neuen Farben leuchten. Nahezu jeder Farbwechsel in der Komposition eines Fensters erfordert ein anders gefärbtes Glasstück und benötigt damit eine Bleirute zu seiner Befestigung. Das Bleinetz wird zum Bestandteil der Zeichnung eines Glasgemäldes und bildet weitgehend das Gerüst der Konturen. Am Ende der Entwurfsarbeit des Künstlers steht die Anfertigung eines Kartons im Maßstab 1:1, der die Vorlage für das Glasfenster bildet.

Glasfenster werden heute vorwiegend in Werkstätten hergestellt. Der Karton gibt das Bleinetz und Lage sowie Größe der einzelnen Glasstücke an. Mit einem Schablonenmesser, das zwei Schneiden im Abstand von 1 mm, entsprechend der Stärke des Bleirutenkerns, besitzt, werden Schablonen für die einzelnen Gläser ausgeschnitten. Glas wird aus einem Gemenge von zwei Teilen Buchenholz- oder Farnasche und einem Teil Sand erschmolzen. Durch den Zusatz von Metalloxyden läßt sich die Glasmasse färben. Sie ist gleichmäßig durchgefärbt, oder das Glas setzt sich aus zwei verschiedenfarbigen Schichten zusammen, das sogenannte Überfangglas: Eine farbige Glasschicht überfängt eine farblose oder andersfarbige Schicht.

Überfanggläser werden hergestellt, um möglichst helle Farbtöne zu erreichen oder bei einigen die Tranzparenz zu erhalten, die sonst durch die

erforderliche Stärke des Glases verlorenginge. Rotes Glas ist immer Überfangglas, da die rote Farbschicht, um noch lichtdurchlässig zu sein, nicht stärker als 1/10 mm sein darf. In einem weiteren Arbeitsgang lassen sich durch Ausschleifen oder Ausätzen des Überfanges helle Zeichnungen auf farbigem Grund anbringen.

Zur Fertigung farbigen Glases bläst der Glasbläser die erhitzte Glasmasse zu einem Zylinder aus, schneidet ihn anschließend der Länge nach auf und breitet ihn zur Platte von 3 bis 7 mm Stärke aus. Aus diesen Platten werden den Schablonen entsprechend die einzelnen Glasstücke mit einem Diamanten ausgeschnitten und die Konturen mit Schwarzlot aufgetragen. Schwarzlot besteht aus Kupferoxyd und fein zerstoßenem Glasfluß, die durch ein flüssiges Bindemittel in malfähigen Zustand versetzt werden. Es läßt sich mit einem Pinsel auftragen. Nach dem Trocknen kann man mit einem Radierholz oder einer Nadel Muster oder Binnenzeichnung aus dem Schwarzlot auskratzen. Beim anschließenden Brand schmilzt das Glaspulver und verbindet so das aufgetragene Schwarzlot fest mit dem Glasstück. Außerdem läßt sich Glas gelb färben, indem man Schwefelsilber aufträgt, das im Brand zu metallischem Silber reduziert und dabei die Farbveränderung des Glases bewirkt. Da Schwefelsilber partiell auf eine Scheibe aufgetragen werden kann, lassen sich Teile von weißen Glasstücken gelb und von blauen grün färben. Die Benutzung von Silbergelb ist keine Bemalung im eigentlichen Sinne, sondern eine teilweise Färbung des Glases. Nach dem Brennen werden die einzelnen Glasstücke einer Scheibe mit Bleiruten gefaßt. Moderne Bleiruten sind maschinengezogen; sie bestehen aus einem stegartigen glatten Kern und flachen Flanschen, die sich beiderseitig über die Glasstücke legen. Gesprungene Glasstücke können durch nachträglich angebrachte Sprungbleie zusammengehalten werden. Ein eiserner Rahmen gibt der einzelnen Scheibe die erforderliche Festigkeit.

Der hier beschriebene Ablauf in der Herstellung eines farbigen Glasfensters unterscheidet sich nur geringfügig von der Arbeitsweise eines Handwerkers im Mittelalter. Neu dagegen ist die Verwendung von Glasbetonfenstern. Die Gläser, sog. Dallegläser, sind beträchtlich dicker, etwa 25 mm stark. Die einzelnen Glasstücke werden aus 30 x 40 cm großen Glasplatten geschlagen. Die Oberfläche läßt sich zur Verstärkung der Brillanz muscheln, d.h., aus der Oberfläche werden muschelförmige Teile abgesprengt. Außerdem werden Opakgläser verwandt, Gläser, die lichtdurchlässig, aber nicht durchsichtig sind, wie z.B. Milchglas. Die Funktionen des

Bleinetzes übernimmt mit Eisen armierter Beton, in den die Gläser vergossen werden. Die Betonstege lassen sich in ihrer Breite variieren und so verstärkt als gestalterisches und kompositorisches Element einsetzen. Glasbetonfenster werden aus Einzelscheiben zusammengesetzt, die in der Regel nicht größer als 1 m^2 sind.

V - ANHANG

Biographie

1923	in Massen bei Unna geboren
1942	Einberufung zum Wehrdienst
1943 - 1950	Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München mit Unterbrechungen, ein Semester bei Hermann Kaspar, danach bei Hans Gött, zuletzt Meisterschüler
1951	Heirat mit Maria Häfner
seit 1953	freischaffender Künstler lebt und arbeitet in Unna

Preise:

1964	1. Preis bei „Das beste Glasbild“, Darmstadt
1986	1. Preis im beschränkten Ideen- und Gestaltungswettbewerb „Fenster der Paulskirche“, Frankfurt am Main

verschiedene Reisen in den Libanon, nach Jordanien, Frankreich, England und Italien

Einzelausstellungen (Auswahl):

1973 Schwerte, Katholische Akademie Schwerte, Katalog
1976/77 Paderborn, Kunstverein Paderborn e.V. in Verbindung mit dem Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Katalog
1983 Schwerte, Katholische Akademie Schwerte, Katalog
1988 Unna, Kunstverein
1988 Köln, Maternushaus, Künstler-Union-Köln, Katalog
1988 Unna, Kunstverein Unna und Stadt Unna
1995 Schwerte, Katholische Akademie Schwerte

Gruppenausstellungen (Auswahl):

1956 Köln, Kölner Kunstausstellung anläßlich des 77. Deutschen Katholikentages
1956 Rom, Arte Liturgica in Germanica 1945/1955
1957 Collegeville, Minn./USA, Sacred Art Exhibition
1958 Brüssel, Weltausstellung
1958 Salzburg, Biennale Christlicher Kunst
1959/60 Recklinghausen, Engel-Darstellungen aus zwei Jahrtausenden, Kunsthalle Recklinghausen, Katalog
1959 München, Kirchliche Glasmalerei der Gegenwart, Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst
1960 München, Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland, Ausstellung anläßlich des Eucharistischen Weltkongresses, Akademie der Bildenden Künste in München, Wanderausstellung, Malaga, Sevilla, Valencia, Lissabon, Bombay, Katalog
1960 Salzburg, Biennale Christlicher Kunst
1962 Paris, Art Sacré Contemporain, Galerie Creuze
1964 Bombay, Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland
1964 Köln, Ars Sacra, Kirchliche Kunst im Erzbistum Köln 1945 bis 1964
1964 Darmstadt, Ausstellung anläßlich der Preisverleihung „Das beste Glasbild“, Kunstverein Darmstadt, Katalog

1965	München, Junge Künstler der Akademie 1945-1965, Akademie der Bildenden Künste in München, Haus der Kunst - Kunstverein München, Katalog
1967	Recklinghausen, Zauber des Lichts, 21. Ruhrfestspiele Recklinghausen, Katalog
1975	Köln, Ars Sacra, Kirchliche Kunst der Gegenwart 1975, Katalog
1985	Chartres, Le vitrail contemporain en Allemagne
1988	Düsseldorf, Botschaft Bild, Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst e.V., Galerieinformation 47

Buchheim, Lothar-Günter
Graphik des deutschen Expressionismus, Feldafing 1959.

Schwarz, Rudolf
Kirchenbau, Welt vor der Schwelle, Heidelberg 1960.

Kirchenbau der Gegenwart in Deutschland
Ausstellung anläßlich des Eucharistischen Weltkongresses, Ausst. Kat. Akademie der Bildenden Künste in München, München/Zürich 1960.

Lexikon der christlichen Ikonographie
Begründet von Engelbert Kirschbaum, Hrsg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968-1976.

Schnell, Hugo
Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Dokumentation - Darstellung - Deutung, München 1973.

Wilhelm Buschulte
Glasfenster, Gemälde, Zeichnungen, Ausst. Kat. Katholische Akademie Schwerte, Schwerte 1973.

Wilhelm Buschulte - Unna
Entwürfe für Glasfenster, Ausst. Kat. Kunstverein Paderborn e.V. in Verbindung mit dem Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Paderborn 1976/77.

Clarke, Brian
Architectural Stained Glass, London 1979.

Frodl-Kraft, Eva
Die Glasmalerei, 2. Aufl., Wien/München 1979.

Karl Caspar
1879 - 1956, Zum hundertsten Geburtstag, Ausst. Kat. Museum Langenargen, o.O. 1979.

Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde
Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hrsg. von Wieland Schmied, Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg, Stuttgart 1980.

Fischer, Friedhelm Wilhelm
Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei, in: Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde 1980, S. 44-58.

Karl Caspar zum 100. Geburtstag
Ölbilder und Grafik, Ausst. Kat. Katholische Akademie in Bayern, München 1980.

Schütte, Annette
Künstler zwischen den Zeiten, Ernst Jansen-Winkeln, Mönchengladbach 1983.

Faust, Wolfgang Max/de Vries, Gerd
Hunger nach Bildern, Deutsche Malerei der Gegenwart, 4. Aufl. Köln 1987.

„Fenster · Bilder · Glasmalerei 1926 bis 1982“
Begleitheft zur Wanderausstellung, Augustinermuseum Freiburg i. Br., München 1983.

Dehio, Georg
Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Hessen, bearb. von Magnus Backes, 2. bearb. Auflage, München/Berlin 1982.

Licht -Glas - Farbe
Arbeiten in Glas und Stein aus den Rheinischen Werkstätten Dr. Heinrich Oidtmann, Aachen 1982.

Dehio, Georg

Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz, Saarland, 2., bearb. u. erw. Auflage, München/Berlin 1984.

Die Kirche Maria Königin

Festschrift zum 25jährigen Bestehen der Kirche und der Pfarrei Maria Königin Saarbrücken, o.O. 31. Mai 1984.

„München leuchtete“

Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, Hrsg. von Klaus-Peter Schuster, Ausst. Kat. Haus der Kunst, München 1984.

Schuster, Peter-Klaus

„München leuchtete“, Die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900, in: „München leuchtete“ 1984, S. 29-46.

Tradition und Widerspruch

175 Jahre Kunstakademie München, Hrsg. Thomas Zacharias, München 1985.

Kehr, Wolfgang

Aus der Chronik der Münchner Akademie der Bildenden Künste: Direktoren bzw. Präsidenten, ordentliche Professoren, Ereignisse, in: Tradition und Widerspruch 1985, S. 317-326.

Nerdinger, Winfried

Fatale Kontinuität: Akademiegeschichte von den zwanziger bis zu den fünfziger Jahren, in: Tradition und Widerspruch 1985, S. 179-203.

Koschatzky, Walter

Die Kunst der Graphik, Technik, Geschichte, Meisterwerke, 9. Aufl. München 1986.

ders.,

Die Kunst der Zeichnung, Technik, Geschichte, Meisterwerke, 5. Aufl. München 1986.

Mennekes, Friedhelm

Neue Fenster für die Frankfurter Paulskirche, in: Kunst und Kirche, Ökumenische Zeitschrift für Architektur und Kunst seit 1971 vereinigt mit den „Christlichen Kunstblättern“, gegründet 1860, Heft 1/87, Darmstadt 1987, S. 53-56.

Götz, Wolfgang

Katholische Pfarrkirche Maria Königin in Saarbrücken, Rheinische Kunststätten, Heft 333 [Saarland], Neuss 1988.

Wilhelm Buschulte

Ausstellungsheft Künstler-Union-Köln, Köln 1988.

Die Paulskirche in Frankfurt am Main

Hrsg. Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Schriftenreihe des Hochbauamtes zu Bauaufgaben der Stadt Frankfurt am Main, o.O. [Frankfurt am Main] 1988.

Bartetzko, Dieter

Gerettet - Die restaurierte Frankfurter Paulskirche, in: Bauwelt, 79. Jg., Heft 44, 18.11.1988, Berlin 1988, S. 1910-1912.

Colgen, Josef

So bittet dich die Kirche, Die Lauretanische Litanei, Leutesdorf 1989.

Koch, Wilhelm

Ein Künstler wurde 65: Wilhelm Buschulte, Unna, in: Das Münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 42. Jg., Heft 1, München 1989, S. 46-49.

Vogt, Paul

Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, 3., erw. Auflage, DuMont-Dokumente, Köln 1989.

Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten

Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Hrsg. von Hiltgart L. Keller, 7., durchges. Auflage, Stuttgart 1991.

Zimmermann, Rainer

Expressiver Realismus, Malerei der verschollenen Generation, überarb. Neuausgabe, München 1994.

Sabarsky, Serge

Erich Heckel, Die frühen Jahre, Ausst. Kat. Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen 1955.

Uhrhan, Heinrich

Dreifaltigkeitskirche, Reformations-Gedächtniskirche, (Lutherstadt Worms), Hrsg. Evangelische Dreifaltigkeitsgemeinde Worms am Rhein, Worms o.J..

Soweit nicht anders angegeben, befinden sich die malerischen, zeichnerischen und druckgraphischen Arbeiten im Besitz des Künstlers.

Frontispiz:
Verkündigung an Maria und die Anbetung des Kindes, 1957-60, Chorfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 1
Stilleben, 1939, Aquarell, 27,5 x 22 cm. Signiert/datiert u.r.: W.Buschulte 39.

Abb. 2
Stilleben, 1950, Aquarell über Bleistift, 22 x 30 cm. Monogrammiert/datiert u.l.: WB 1950.

Abb. 3
Ernst Hassebrauk, „Blumen und Weinglas“, um 1962, Aquarell und Pastell, 34 x 45 cm, Privatsammlung - Abb. in: Zimmermann 1964, S. 95.

Abb. 4
Stilleben, 1947, Öl auf Karton, 27,5 x 37 cm. Signiert/datiert u.l.: WB 1947.

Abb. 5
Stilleben, um 1948, Aquarell, 22 x 30 cm. Unsigniert/undatiert.

Abb. 6
Porträt, um 1946, Aquarell, 30,5 x 21,5 cm. Unsigniert/undatiert.

Abb. 7
Sakrales Sujet, um 1946, Aquarell mit Bleistift, 30,5 x 21,5 cm. Unsigniert/ undatiert.

Abb. 8
Maskenhaftes Gesicht, um 1960, Öl auf Karton, 35,5 x 22 cm. Unsigniert/ undatiert.

Abb. 9
„Gethsemane“, 1950, Öl auf Leinwand, 70 x 48 cm, Unsigniert/undatiert.

Abb. 10
Otto Dix, „Große Kreuzigung“, Öl auf Leinwand, 210 x 150 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt - Abb. in: Zimmermann 1994, S. 219.

Abb. 12
Porträt, 1942, Bleistiftzeichnung, 31 x 24 cm. Monogrammiert/datiert u.r.: WB 42.

Abb. 13
Porträt, 1947, Bleistiftzeichnung, 34 x 26,5 cm. Monogrammiert u.r.: WB, datiert u.l.: 13. Jan. 1947.

Abb. 14
Studie, 1952, Bleistiftzeichnung, 42 x 31 cm. Monogrammiert/datiert u.r.: WB 52.

Abb. 15
„Paar“, um 1960, Filzstiftzeichnung, 48 x 36 cm. Unsigniert/undatiert.

Abb. 16
Porträt, um 1952, Tusche mit Bleistift, 43 x 30 cm. Monogrammiert/datiert u.r.: WB um 52, bezeichnet: Rudolf Schlabach (verso).

Abb. 17
Porträt, 1947, Rohrfederzeichnung, 30 x 21 cm. Monogrammiert/datiert u.r.: WB 47.

Abb. 18
Porträt, 1975, Kohlezeichnung, 47 x 34 cm. Monogrammiert/datiert u.r.: WB 2.11.75.

Abb. 19
„Johanna“, 1993, Bleistiftzeichnung, 40 x 30 cm. Signiert/datiert u.r.: WB 93.

Abb. 20
Porträt, 1992, Tuschzeichnung, 40 x 30 cm. Signiert/Datiert u.r.: WB 92.

Abb. 21
„Mutter und Kind“, 1973, Linolschnitt, 20 x 14 cm. Monogrammiert/datiert auf dem Abzug u.r.: WB 73.

Abb. 22
„Mutter und Kind“, 1963, Linolschnitt, 20 x 13 cm. Monogrammiert/datiert auf dem Abzug u.r.: WB 63.

Abb. 23
„Mutter und Kind“, 1969, Linolschnitt, 19,5 x 12 cm. Monogrammiert/datiert auf dem Abzug u.r.: WB 69.

Abb. 24
Ernst Jansen-Winkeln, „Das ewige Geheimnis“, 1928, Linolschnitt, 10,5 x 15 cm, Privatbesitz - Abb. in: Schütte 1983, S. 35, Abb. 11.

Abb. 25
Erich Heckel, „Geschwister“, 1913, Holzschnitt, 41,6 x 30,7 cm, Museum Folkwang, Essen - Abb. in: Sabarsky, Ausst. Kat. 1995.

Abb. 26
„Auf dem Feld“, 1990, Linolschnitt, 25 x 20 cm. Monogrammiert/datiert auf dem Abzug u.r.: W.B. 90.

Abb. 27
„Verkündigung“, 1947, Holzschnitt, 21 x 24,5 cm. Monogrammiert/datiert auf dem Abzug u.r.: WB 47.

Abb. 28
„Jesus“, 1948, Holzschnitt, 9 x 8,5 cm. Monogrammiert/datiert auf dem Abzug u.r.: WB 48.

Abb. 29
„Ehrfurcht“, 1948, Holzschnitt, 11,5 x 12 cm. Monogrammiert/datiert auf dem Abzug u.r.: WB 48.

Abb. 30
„Der ungläubige Thomas“, 1947, Holzschnitt, 25 x 18 cm. Monogrammiert/ datiert auf dem Abzug u.r.: WB 47.

Abb. 31
„Kreuzabnahme“, 1948, Holzschnitt, 24 x 20 cm. Monogrammiert/datiert auf dem Abzug u.r.: WB 48.

Abb. 32
Ernst Ludwig Kirchner, „Bildnis David M.“, 1919, Holzschnitt, 34 x 29,4 cm, Privatbesitz - Abb. in: Buchheim 1959.

Abb. 33
Dreifaltigkeitskirche, Worms am Rhein, Blick in die Kirche.

Abb. 34
Schöpfung der Welt und des Menschen, 1957-60, Nordseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 35
Sündenfall, 1957-60, Nordseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 36
Sintflut, 1957-60, Nordseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 37
links: Turmbau zu Babel, 1957-60, Nordseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.
rechts: Erwählung des alttestamentlichen Gottesvolkes, 1957-60, Nordseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 38
Verkündigung an Maria und die Anbetung des Kindes, 1957-60, Chorfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 39
Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, 1957-60, Chorfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 40
Detail aus dem Fenster der Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, Abb. 39, 1957-60, Chorfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 41
Strom des Lebens, 1957-60, Chorfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 42
links: Gleichnis von den zehn Jungfrauen, 1957-60, Chorfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.
rechts: Ich glaube an den Heiligen Geist, 1957-60, Südseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 43
Detail aus dem Fenster „Ich glaube an Eine heilige christliche Kirche“, 1957-60, Südseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 44
Ich glaube an die Gemeinde der Heiligen, 1957-60, Südseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 45
Ich glaube an die Vergebung der Sünden, 1957-60, Südseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 46
Ich glaube an die Auferstehung des Fleisches und an ein ewiges Leben, 1957-60, Südseitenfenster, 770 x 230 cm, Worms, Dreifaltigkeitskirche.

Abb. 47
Katholische Pfarrkirche Maria Königin, Saarbrücken, Blick in die Ostkonche.

Abb. 48
Fenster in der Westkonche, Nordseite, 1962-63, Saarbrücken, Pfarrkirche Maria Königin.

Abb. 49
Fensterparabel der West- und Südkonche, 1962-63, Saarbrücken, Pfarrkirche Maria Königin.

Abb. 50
Symbol „Königin der Märtyrer“, Detail aus dem Fenster der Südkonche, Westseite, 1962-63, Saarbrücken, Pfarrkirche Maria Königin.

Abb. 51
Symbol „Goldenes Haus“, Detail aus dem Fenster der Westkonche, Südseite, 1962-63, Saarbrücken, Pfarrkirche Maria Königin.

Abb. 52
Symbol „Geistliche Rose“, Detail aus dem Fenster der Westkonche, Südseite, 1962-63, Saarbrücken, Pfarrkirche Maria Königin.

Abb. 53
Fenster in der Nordkonche, Ostseite, 1962-63, Saarbrücken, Pfarrkirche Maria Königin.

Abb. 54
Paulskirche, Frankfurt am Main, Blick in den Plenarsaal.

Abb. 55
Fenster, Plenarsaal, Raumausschnitt, 1986-88, Frankfurt am Main, Paulskirche.

Abb. 56
Fenster beidseitig am Treppenaufgang, Plenarsaal, 1986-88, Frankfurt am Main, Paulskirche.

Abb. 57
Fenster beidseitig in Richtung Rednerpult, Plenarsaal, 1986-88, Frankfurt am Main, Paulskirche.

Abb. 58
Fenster beidseitig in Richtung Rednerpult, Plenarsaal, 1986-88, Frankfurt am Main, Paulskirche.

Abb. 59
Fenster beidseitig am Rednerpult, Plenarsaal, 1986-88, Frankfurt am Main, Paulskirche.