Das Überflüssigste ist das Allernotwendigste

Richard Pfeiffer und die Fresken in der Kirche von Heydekrug

Ulrich Schoenborn

Vor über achtzig Jahren, am 10. November 1926, wurde in Heydekrug/Šilutė die evangelische Kirche mit einem großen Festakt eingeweiht. Die Erinnerung an dieses Ereignis ist aus mehreren Gründen lohnend. Zunächst gilt es sich bewusst zu machen, dass Heydekrug zu jener Zeit auf dem Territorium des jungen Staates Litauen lag und hier, wenige Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges, ökonomische und politische Spannungen die Lebensverhältnisse bestimmten. Nicht weniger bedeutsam ist die Tatsache, dass im Zweiten Weltkrieg das Kirchengebäude von unmittelbaren Kriegseinwirkungen verschont geblieben ist. Schließlich muss die Ausmalung der Kirche als eine herausragende Sehenswürdigkeit erwähnt werden. Wer heute durch das Portal am Sudermannplatz den Kirchenraum betritt, wird zunächst von der künstlerisch gestalteten Vorhalle empfangen. Überwältigend dann der Eindruck, wenn der Besucher seinen Weg fortsetzt. Altarraum und Seitenwände im Kirchenschiff sind mit monumentalen Fresken ausgestattet. Künstlerische Gestaltung, Lichtverhältnisse und Raumwirkung fügen sich zusammen und bringen eine Botschaft besonderer Art zum Ausdruck.

Mit dieser Studie sollen eine Kirche und der Maler, der sie mit Fresken ausgestattet hat, wieder ins allgemeine Bewusstsein gerückt werden. Dazu werden historische, kunstgeschichtliche, theologische und biographische Informationen zusammengetragen. Teil I. ruft die Baugeschichte in Erinnerung. Teil II. beschreibt die Architektur und stellt die Freskenmalerei vor. Teil III. zeichnet ein Porträt des Künstlers Richard Pfeiffer. Zur Interpretation der Fresken wird in Teil IV. auf Erinnerungen des Sohnes Hans Ludwig Pfeiffer und auf kunsttheoretische Beiträge von Richard Pfeiffer selbst zurückgegriffen. Die Abschnitte über die Fresken Joakim Frederik Skovgaards im Dom zu Viborg und über die Elbinger Schreinmadonna dienen ebenfalls dem angemessenen Verstehen und einer kritischen Würdigung der Heydekruger Fresken. – Projekte dieser Art verdanken sich[1] nicht nur den politischen Veränderungen in Ostmit-

---

[1] Auf vielfältige Weise wurde die Arbeit an dieser Studie durch Informationen, Photos und Literaturhinweise gefördert. Mein Dank gilt: Frau Irene Blankenheim/ Kreisgemeinschaft Heydekrug, Frau Erna Dreyszas/Šilutė, Frau Elke Osterloh/Schloß Neuenbürg, Frau Dr. Rosa Šikšinienė/Museum Šilutė, Herrn Helmut Berger/ Memelarchiv Cloppenburg, Herrn Dr. Dietrich Bieber/Schleswig, Herrn Pastor i R. Lorenz Grimoni/Museum Stadt Königsberg in Duisburg, Herrn Dr. Martin Kraatz/Marburg, Herrn Dr. Bernd Reifenberg/ Universitätsbibliothek Marburg, Herrn Hans-Jürgen Schuch/Münster, Herrn Pfarrer Remigijus Šemeklis M.A./Šilutė; ferner dem Herder-Institut/Marburg,

teleuropa, sondern vor allem dem wissenschaftlichen Interesse an Austausch und Zusammenarbeit im europäischen Horizont. Dazu gehört auch die Sorge um das „kulturelle Gedächtnis“, das in den historischen Zeugnissen von Religion und Kunst eines Landes Ausdruck gefunden hat. Die Beschäftigung mit der Kirche von Heydekrug führt zurück an den Anfang des 20. Jahrhunderts, in innerkirchliche Diskussionen und zu kunsttheoretischen Überlegungen, kurz, in Zusammenhänge, die nicht spontan Plausibilität beanspruchen können. Es ist das Phänomen „Monumentalmalerei“, das in Heydekrug die Wahrnehmung des Betrachters unmittelbar herausfordert. M.a.W., der diskursive Prozess, der im 19. Jahrhundert vom nazarenischen Idealismus zur protestantischen Historienmalerei geführt hat, steht in Heydekrug im Hintergrund und vergegenwärtigt sich in einer Bildsprache, die auf die Erfahrungswirklichkeit der Menschen eingeht. Inmitten einer von Veränderung, Wechsel und Abbruch geprägten Zeit, ist hier der Versuch gewagt worden, sinnstiftende Referenzen gestalterisch zum Ausdruck zu bringen.

1. Aus der Baugeschichte der Kirche von Heydekrug

Die Baugeschichte[2] der Kirche ist denkbar verwickelt. Bereits im April 1910 hatte sich der Heydekruger Gutsbesitzer und Ökonomierat Dr. Hugo Scheu an kirchliche und politische Stellen gewandt, um den Bau einer Kirche in Heydekrug anzuregen. Er selbst wollte kostenlos Bauland zur Verfügung stellen. Viele Jahre hatte die evangelische Gemeinde in der Kapelle der Christlichen Gemeinschaft ihre Gottesdienste feiern dürfen. Nun war man der Improvisation müde. Dazu kam, dass Heydekrug durch Eingemeindung der umliegenden Dörfer schnell gewachsen war. Deshalb wurde das Bauprojekt an die Errichtung einer eigenen Pfarrstelle in Heydekrug, das bis dato zum Kirchspiel Werden (etwa drei Kilometer entfernt) gehörte, gekoppelt. Dort gab es seit 1865 eine Kirche. Zunächst war den Plänen Dr. Scheus kein Erfolg beschieden. Auf Seiten der kirchlichen Verwaltung gab es erheblichen Widerstand, den die

---

dem Westpreußischen Landesmuseum/Münster, dem Ostpreußischen Landesmuseum/Lüneburg, dem Evangelischen Zentralarchiv/Berlin. Besonders danken möchte ich Herrn Dr. Martin Pfeiffer und Herrn Wolfgang Pfeiffer (beide Berlin), weil sie mir Zugang zum Werk ihres Vaters bzw. Großvaters ermöglicht haben. Das Manuskript und der Abbildungsteil hätten nicht ohne die Hilfsbereitschaft und Kompetenz von Herrn Julius Ander/Marburg fertig gestellt werden können.

[2] Im Evangelischen Zentralarchiv in Berlin (EZA) liegen die Akten des Evangelischen Oberkirchenrates betr. die Kirchengemeinde der Parochie Heydekrug Kirchenkreis Heydekrug, Provinz Ostpreußen (ZA 5043/04; Signatur: EZA: 7/19320); darin vor allem Briefe und Beiträge von *Richard Pfeiffer*, dem für die Innengestaltung verantwortlichen Künstler (u a. Projektbeschreibung, Mss. 1925; Die Evangelische Kirche in Heydekrug im Memelland. Denkschrift zu ihrer Einweihung am 10. November 1926, Heydekrug 1926).

Bürger mit Petitionen und Unterschriftenlisten aufzuheben versuchten[3]. Dann bot sich eine günstige Gelegenheit. Am 15. Juni 1913 sollte das 25-jährige Krönungsjubiläum Kaiser Wilhelm II. feierlich begangen werden. Der Kaiser hatte vorweg beschlossen, ihm zugedachte Geschenke gemeinnützigen Projekten zukommen zu lassen. So wurde in Verbindung mit diesem nationalen Ereignis eine Sammlung für den regionalen Kirchenbau, die sog. Kaiser-Wilhelm-Jubiläumskirche, organisiert. Es kamen bei dieser Kollekte 127.000,- Mark zusammen, was, ergänzt durch ein günstiges Darlehen von der Provinzialhilfskasse Königsberg, die Grundsteinlegung am 13. Juni 1913 ermöglichte.

Am 1. Oktober 1913 wurde das Evangelische Pfarramt Heydekrug gegründet und der Werdener Hilfsprediger Theodor Eicke zum ersten Pfarrer gewählt. Bald war auch das Pfarrhaus errichtet (Herbst 1915). Das weitere Bauvorhaben geriet jedoch mit Kriegsausbruch ins Stocken. Handwerker standen nicht mehr zur Verfügung. Baumaterial verschwand oder wurde verkauft. Infolge der Geldentwertung verlor die Gemeinde das gesamte Baukapital. Bei Kriegsende stand darum das ganze Projekt in Frage. Nicht nur war die Namensgebung hinfällig geworden, das Memelgebiet war von Deutschland abgetrennt worden. Im Kirchenvertrag vom 31. Juli 1925 war zwischen dem Evangelischen Konsistorium in Berlin und dem Landesdirektorium in Memel mit Zustimmung der litauischen Regierung vereinbart worden, dass das Memelland weiterhin ein Teil der Evangelischen Kirche Altpreußens bleiben sollte[4]. Allerdings wurde eine eigene kirchliche Verwaltungseinheit geschaffen, an deren Spitze der Generalsuperintendent D. Franz Gregor trat. Die memelländische Kirchenleitung war so stets genötigt, zwischen der Souveränität des litauischen Staates und den Beziehungen zur preußischen Landeskirche Balance im Rahmen des gesetzlich Möglichen zu halten.

Trotz schwieriger Zeiten hielt die Gemeinde an ihrem Bauvorhaben fest. Bereits am 11. Oktober 1919 wurde der Gemeindekirchenrat beim damaligen Reichskommissar für das Memelgebiet, Graf Lambsdorff, vorstellig. Auf einer Reise durch Ostpreußen hatten Pfarrer Eicke, die Kirchenräte Bethke und Kubillus und der Architekt Curt Gutknecht verschiedene Kirchbauten besichtigt und danach ein Projekt vorgelegt, das den neuen Gegebenheiten in Heydekrug entsprach. Ein rühriger Bauausschuss bemühte sich um die Beschaffung der

---

[3] Sogar der damalige Landrat Dr. Peters hat sich, obwohl Katholik, mit Nachdruck für das Projekt eingesetzt.

[4] Vgl. FRANZ GREGOR, Zur Geschichte der Evangelischen Kirche des Memellandes 1919-1939, in: Jahrbuch für ostpreußische Kirchengeschichte, Bd. 6, 1940, 65-102; MANFRED KLEIN, Die versäumte Chance zweier Kulturen. Zum deutsch-litauischen Gegensatz im Memelgebiet, in: Nordost-Archiv NF Bd. II/1993, Heft 2, 317-359.

notwendigen Gelder. Sowohl die deutschen Landeskirchen[5] als auch Stiftungen und Vereine wurden um Spenden gebeten, damit der von Architekt Gutknecht entworfene Bauplan realisiert werden konnte. Bis zum Mai 1926 kamen ca. zweihunderttausend Mark zusammen, immerhin ein Grundstock, mit dem am 27. August 1924 die Bauarbeiten begonnen werden konnten. Im November waren die Maurerarbeiten am Kirchenschiff und Turm bereits abgeschlossen, so dass am 24. November Richtfest gefeiert werden konnte. Dagegen zogen sich die Dachdecker- und Innenarbeiten länger als nötig hin, weil die währungspolitische Lage erhebliche Unsicherheiten mit sich gebracht hatte. Das belegt die Korrespondenz mit Berlin. Pfarrer Eicke schreibt z.B. am 30. April 1925: „Der Kirchbau ist jetzt so weit gefördert, dass der Turm gerichtet wird. Aber das Geld geht auch schon wieder zu Ende ...". Und am 10. Mai 1926 heißt es: „ ... Es ist doch ein stolzes und schönes Werk, das nach dem ersten Spatenstich am 27. August 1924 geschaffen worden ist. Der weiß verputzte Turm schaut weit hin in das flache Land. Die von der Ortsgemeinde geschenkte Turmuhr ist schon im Glockenturm eingebaut und in Betrieb gesetzt ... Die wirtschaftliche Lage des Memellandes verschlechtert sich von Jahr zu Jahr, und die Kreditnot steigt immer mehr, so daß die Gemeinde aus eigenen Kräften niemals in der Lage ist, das Gotteshaus zu vollenden. Die Gemeinde will auch weiterhin leisten, so viel sie vermag. Jetzt aber bittet sie ihre oberste Kirchenbehörde, ihr zu helfen, damit der Kirchbau in diesem Sommer vollendet werden kann"[6]. Drei Glocken waren schon 1922 bei der Glockengießerei Schillings & Lattermann (Apolda) in Auftrag gegeben, von Spenden bezahlt und alsbald im Turm installiert worden. Es sind Klangstahlglocken von je 1300, 620 und 350 Kilogramm in den Tönen F, A und G mit den Inschriften: „Ich stärke den Glauben in schwerem Leid". - „Der Nächstenliebe bin ich geweiht". – „Ich künde Hoffnung auf bessere Zeit".[7]

Während der Bauzeit machten sich die neuen politischen Verhältnisse schmerzlich bemerkbar. Heftige Auseinandersetzungen um die „Kirchenordnung für die evangelische Kirche des Memelgebietes" bestimmten das Gesprächsklima zwischen den Vertretern des Staates Litauen, denen der memelländischen Kirche, des staatlichen Landesdirektoriums und des Berliner Oberkirchenrates seit

---

[5] Ein Runderlass des Evangelischen Oberkirchenrates vom 10. November 1924 rief zu einer speziellen Kollekte in allen Landeskirchen Deutschlands zugunsten des Bauvorhabens in Heydekrug auf. Zum Kirchbau in dieser schwierigen Zeit vgl. HEINRICH A. KURSCHAT, Das Buch vom Memelland. Heimatkunde eines deutschen Grenzlandes, Oldenburg [2]1990, 162ff; 474ff.

[6] Zitiert bei ISELIN GUNDERMANN, „Der Nächstenliebe bin ich geweiht", in: Mannheimer Hefte 1967, 37-47; 41.

[7] Von Medizinalrat Dr. Erich Scheu stammen die Glockensprüche, die RICHARD PFEIFFER in seine Denkschrift zur Einweihung (a.a.O., 13) aufgenommen hat.

1924. Am 17. September 1925 wurde dann ein modus vivendi („Status des Memelgebietes“) festgelegt. Heydekrug lag auf litauischem Territorium. Für kirchliche Belange war der Superintendent in Memel, aber letztlich das Konsistorium in Berlin zuständig. Die Autonomie der memelländischen Kirche blieb gewahrt, ebenso ihre Verbindung nach Berlin. Sie musste sich aber den gesamtlitauischen Vorstellungen anpassen[8]. Allein diese Verwaltungskonstruktion verkomplizierte Verhandlungen und Kommunikation. Vor diesem Hintergrund verwundert nicht, dass die Kirche des Memelgebietes ein kompromisslos deutschnationales Profil annimmt. Dazu kamen die Auseinandersetzungen in der Gemeinde zwischen Anhängern der litauischen und der deutschen Fraktion. Denn die politische Lage verschärfte sich zusehends[9]. Vor allem die persönliche Feindschaft zwischen dem stellvertretenden Präses des Kirchenrates des Memelgebietes, Hoffmann, und dem Mitglied des Bau-Ausschusses, Kubillus, hat sich negativ ausgewirkt. Öffentliche Verleumdungen und Leserbriefkampagnen mischten sich in das Bauprojekt ein. Von manchen wurde der Kirchbau als Symbol des Deutschtums ausgegeben, was andere wiederum als politische Provokation verstanden. Dem Spender des Grundstücks, Dr. Hugo Scheu, waren schon früher Bereicherungsabsichten unterstellt worden. Selbst der Pfarrer geriet in die öffentliche Kritik. Negativ vermerkt wurden u.a. die Bevorzugung ausgesuchter Lieferanten, die Vergabe von Aufträgen und die angeblich leichtfertige Verfahrensweise bei der Begleichung von Rechnungen. Darum meldete der Evangelische Oberkirchenrat in Berlin vor der Einweihung größte Besorgnis an, dass es zu einer Konfrontation der politischen Gruppen käme. Es solle doch alles unternommen werden, um eine „Kundgebung evangelischer Einigkeit und Brüderlichkeit“ herzustellen.

Ungeachtet der ökonomischen und politischen Schwierigkeiten sowie der innergemeindlichen Spannungen ist das Bauvorhaben erfolgreich zu Ende geführt worden. Sogar die künstlerische Gestaltung des Innenraums konnte verwirklicht werden, weil Richard Pfeiffer, Professor an der Kunstakademie Königsberg, die Regelung seines Honorars auf spätere Zeit vertagt und nur Materialausgaben in Rechnung gestellt hatte[10]. Viele öffentliche Einrichtungen und Pri-

---

[8] Vgl. FRANZ GREGOR, a.a.O., 75ff. Terminologie und Bewertung spiegeln die Interessenlage des Autors (1940!). Vgl. auch MANFRED KLEIN,a.a.O., 337ff.

[9] Ende 1926 kam es zum Umsturz in Kaunas und zur Verhängung des Kriegsrechtes im ganzen Land.

[10] In den Bauakten finden sich keine Angaben über die Finanzierung der künstlerischen Gestaltung des Kirchenraumes. Die Berechnung des Freskos im Altarraum (ca. 170 qm figürliche Malerei) ergab (bei einem schematischen Preis von M 250,- pro qm) die Summe von ca. 42 000,- M („Friedenspreis“). Unter den „heutigen Wirtschaftsverhältnissen“ hielt RICHARD PFEIFFER ein Honorar von M 20 000,- für gerechtfertigt (Projektbeschreibung 1925). Ob nachträglich ein Sponsor gefunden werden konnte, ist un-

vatpersonen, die sich der evangelischen Kirchengemeinde verbunden fühlten, haben mit ihren Spenden zur Finanzierung der Inneneinrichtung beigetragen[11], so dass am 10. November 1926 die Kirche eingeweiht werden konnte.

Allen Befürchtungen zum Trotz wurde der Festakt ohne Störung vollzogen. In Anwesenheit hoher Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und der gesamten Pfarrerschaft des Memellandes fanden Schlüsselübergabe und Einweihung der ersten evangelischen Kirche in Heydekrug statt. Aus Berlin war der geistliche Vizepräsident D. Conrad gekommen, nachdem Generalsuperintendent Gregor Befürchtungen über mögliche Provokationen ausgeräumt und um die Anwesenheit der „Mutterkirche" gebeten hatte: „Wir bitten namens der gesamten Evangelischen Kirche des Memelgebietes aus übervollem Herzen und in der bestimmten freudigen Hoffnung, daß unsere in treuester und tiefster Anhänglichkeit zur Mutterkirche ausgesprochene Bitte in Erfüllung geht, den Oberkirchenrat um die Entsendung seiner Vertreter, durch die die Feier in Heydekrug erst die rechte Weihe erhalten kann ... Unserem Empfinden und Wunsche würde es entsprechen, wenn der Herr geistliche Vizepräsident die Weihe vollziehen wollte"[12]. Das Memeler Konsistorium hatte mit Sorgfalt das Festprogramm organisiert, so dass ein ruhiger Verlauf garantiert war. Vor allem Generalsuperintendent Gregor zeigte sich souverän. Die Kirche war bald überfüllt. Als sich auf dem Vorplatz immer mehr Menschen versammelten, um das Ende des ersten Gottesdienstes abzuwarten, wurde kurzfristig, da auch das Wetter günstig war, ein Parallelgottesdienst improvisiert. Der Gottesdienste fand in deutscher und in litauischer Sprache statt. Pfarrer Eicke legte in seiner Predigt 1. Korinther 13,13 aus: „Nun aber bleibet Glaube, Liebe, Hoffnung" und bezog sich dabei auf die drei Glocken der Kirche. In der Festansprache richtete Vizepräsident D. Conrad sich an die Gemeinde: „Und weil so viel Liebe in das Gotteshaus hineingearbeitet ist, darum müsst ihr es auch lieb haben und das Bekenntnis ablegen: Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses! Nun hat Heydekrug einen Turm, die Gemeinde ein Gotteshaus. Die lange heimatlos umhergeirrt sind, haben nun eine Heimat gefunden, auch ihre Seele ... So, liebe

---

bekannt. Wahrscheinlich hat der Künstler einen Großteil der Kosten selber getragen (ähnlich in Tolkemit, s.u.). Das lässt seine Bemerkung vermuten: „ ... wenn auch die Schlussabrechnungen ein etwas betrübliches Resultat für mich ergeben haben, so ist das Ganze doch eine große Sache für mich gewesen!" (Brief vom 12. Nov. 1926).

[11] Vgl. die beeindruckende Liste der Stifter und Sponsoren bei RICHARD PFEIFFER, Denkschrift 6f.

[12] Zitiert bei ISELIN GUNDERMANN, a.a.O., 44. Die angespannte Atmosphäre wurde auch von RICHARD PFEIFFER registriert, war doch sein Werk im Vorfeld zum Gegenstand öffentlicher Kritik geworden. In einem Brief an den Oberkirchenrat (12. Nov. 1926) schreibt er: „Ich mußte oft daran denken, was wohl geschehen wäre, wenn etwa ein Lausbube einen Feuerwerkskörper zum Spaß abgebrannt hätte, wie ich dies einmal in der Peterskirche zu Rom erlebte".

sind, haben nun eine Heimat gefunden, auch ihre Seele ... So, liebe Gemeinde, grüß ich dich als Vertreter der Mutterkirche, mit der du verbunden bist. Ich grüße dich an diesem großen Tage und rufe dir zu: Lasset uns aufsehen zu Jesum und durch niemand und nichts dies Ziel verrücken und euch diesen Heiland nehmen: Auch wenn die Welt in Trümmer geht, das Kreuz doch unerschüttert steht“[13]. Bei der anschließenden Festversammlung im Hotel „Germania“[14] wurden Reden gehalten und Grußworte verlesen (u.a. auch vom Gouverneur Žalkauskas). Alle Redner lobten die vorbildliche Organisation der Veranstaltung und brachten ihren Wunsch nach Frieden zum Ausdruck. Betont wurde auch die Hoffnung, dass der Kirchbau nicht nur ein Beitrag zum „wirtschaftlichen Aufbau“ der Region leiste, sondern vor allem „dem Aufbau des Innenlebens, der Seelenkultur“ diene.

2. Von der Schönheit des Christenglaubens

2.1. Das Kirchengebäude und die Innengestaltung

Das Kirchengebäude ist aus städtebaulichen Gründen nicht „orientiert“, sondern steht, etwas zurückgesetzt, an der Hauptstrasse der Stadt (= „Straße der Kleinlitauer“) in Nord-Süd-Ausrichtung. Im Westen grenzt es an den Sudermannplatz, wo sich heute auch ein Friedhof für die im Zweiten Weltkrieg gefallenen sowjetischen Soldaten befindet. Das Pfarrhaus liegt auf der Höhe des Nordendes der Kirche. Auf der anderen Straßenseite befand sich das Rathaus.

Der neugotische Bau hat einen Sockel aus Feldsteinen, Außenwände aus glattem Putz auf Ziegelmauerwerk und zwei Reihen Fenster. Am Südende des Baukörpers erhebt sich ein 50 Meter hoher Turm mit Kreuz und Turmuhr. An der Straßenseite liegen die drei Haupteingänge der Kirche. Durch den mittleren Eingang betritt man die sog. Gedächtniskapelle, in der Tafeln mit den Namen der im Ersten Weltkrieg Gefallenen des Pfarrbezirks angebracht sind. Von hier gelangt man auch in das Kirchenschiff. Die Seiteneingänge geben Zutritt in die Nebenschiffe und auf die Emporen.

Das mittlere Kirchenschiff hat eine gewölbte Decke, die von acht Pfeilern gehalten wird, die auch die Emporen tragen. In der Apsis unter einem halbkugelförmigen Gewölbe stehen Altar, Kanzel und Taufstein. Hinter der Apsis liegt ein weiterer Raum, Konfirmandensaal genannt, für Veranstaltungen der Gemeinde. Auf der Empore hat die Orgel[15] ihren Platz, von zwei Engelgestal-

---

[13] Zitiert bei ISELIN GUNDERMANN, a.a.O., 46. Offensichtlich muss es der Prediger verstanden haben, die Bedeutung der aktuellen Stunde so in Sprache zu bringen, dass die Streitigkeiten der Vergangenheit keine Gelegenheit bekamen auszubrechen.

[14] „Es gab Gänsebraten, so wie es sich für unser reiches Agrarland schickte“ (Memeler Dampfboot 107 Jahrg., Nr. 21/ 5. Nov. 1956, 272).

[15] Die Orgel mit dreizehn Registern (mit Platz für fünf weitere Register) wurde von der Orgelbaufirma Wittek aus Elbing geliefert.

ten flankiert, die eine Beleuchtungsvorrichtung halten. Die Beleuchtung ist elektrisch. Die Kirche ist mit einer Niederdampfdruckheizung ausgerüstet und zählt ca. 750 Sitzplätze, davon 200 auf der Empore.

Das Bauvorhaben hat bewusst die Tradition des mittelalterlichen Kirchenbaus als Vorbild genommen. Biblische Sachverhalte sollten in Architektur und Bild umgesetzt werden. Leitendes Ziel in der künstlerischen Konzeption war, dass „nicht nur die Kraft, sondern auch die Schönheit des Christenglaubens offenbar gemacht würde“[16]. So konfrontiert das Tympanon über den Eingangstüren mit Steinmetzarbeiten, die auf die Grundgegebenheiten „Gesetz und Evangelium“ verweisen. Links die Vertreibung aus dem Paradies (alter Bund); rechts Christus, der den Zugang ins Himmelreich öffnet (neuer Bund). Über der Tür ist eine Inschrift angebracht: „Ein feste Burg ist unser Gott“. Wer die Kirche betritt, wird so an die Basiselemente protestantischer Glaubensüberzeugung erinnert.

Im Erdgeschoß des Turms befinden sich seitlich zwei Blindfenster, die mit Bildern ausgefüllt sind. Links der schwedische König Gustav Adolf (1594-1632); Schutzpatron der Protestanten im Dreißigjährigen Krieg; „in schwarzer Rüstung und Kürassierstiefeln, mit blauer Schärpe, die Hand am Schwert, die Rechte mit dem Kommandostab, nach van Dycks berühmter Darstellung“[17]. Darüber das Schwedenkreuz und die Inschrift, die das Ziel seines Handelns umreißt: „Glaubensfreiheit für die Welt“. Auf der rechten Seite Martin Luther (1489-1546), „stehend mit der Bibel im Gewand, wie es Lucas Cranachs Bild zeigt, den roten Vorstoß am schwarzen Wams, der ihm seinerzeit den Vorwurf weltlicher Hoffahrt eintrug“[18]. Im Bogen darüber sein Wappen, die Rose mit dem Kreuz im Herzen und die Inschrift: „Das Wort sie sollen lassen stahn“. Beide Bilder sind in Sgraffitto-Technik[19] ausgeführt. Das Lutherbild ist fast

---

[16] RICHARD PFEIFFER, Erläuterungen, in: Memeler Dampfboot 1925. In seiner Projektbeschreibung, die im Oktober 1925 dem Oberkirchenrat vorgelegt wurde, heißt es: „Der christlichen Wahrheit steht es zu, im Gewande der höchsten Schönheit aufzutreten ..., und die Kirche ... darf ihr Licht auch hier (sc. auf dem Gebiet der Kunst) nicht unter den Scheffel stellen“. Pfeiffer argumentiert in seiner Denkschrift noch differenzierter (unter Berufung auf Martin Luther) gegen die Verbannung von Kunst und Bildern aus Religion und Kirche. Vielmehr müsse die „Ganzheit der menschlichen Natur“ (Augen, Ohren und alle Glieder, Vernunft und alle Sinne) zu ihrem Recht kommen. Darum habe er „gewagt ..., bei diesem Kirchbau ein wenig Narde auf des Herrn Füße zu schütten“ (a.a.O., 8).

[17] RICHARD PFEIFFER, Projektbeschreibung.

[18] RICHARD PFEIFFER, Projektbeschreibung.

[19] Zur Sgraffitto-Technik erläutert PFEIFFER: „Diese alte Technik ist wegen der Herbheit und Strenge ihrer Wirkung sowie wegen ihrer Wetterbeständigkeit stets gern als Architekturschmuck verwendet worden ... Sie wird ausgeübt, indem man einen dünnen hellen Kalkanstrich, der über einen noch feuchten schwarz gefärbten Putz gestrichen wird, mit besonderen Eisen hinwegkratzt“. Der Schwarz-Weiß-Gegensatz bringt das Bild beson-

unverändert erhalten, während das Bild des schwedischen Königs nur noch einen Teil der Beine und die Sporen zeigt. Die Gestalt wurde nach 1945 mit Gewalt unkenntlich gemacht.

Die Halle im Eingangsbereich, dem Gedenken an die Toten des Ersten Weltkriegs gewidmet, ist ebenfalls in Sgraffitto-Technik gestaltet. Hier dominieren die Farben schwarz und weiß. Dazu kommt ein grüner Ton. Auf Farbigkeit wurde verzichtet, um der Wirkung des Kirchenraumes nicht vorzugreifen (vorbereitender Kontrast). Ausgedrückt wird so die Idee der Hoffnung. Neben der Tür rechts ist Christi Auferstehung von den Toten dargestellt. Auf dem Bild links sieht man Menschen und Tiere, die sich vor der Flut des Unheils auf einen Hügel gerettet haben, auf dem sich ein Kreuz erhebt. Auf beiden Seiten der Eingangstür sind Tafeln mit den Namen der Gefallenen angebracht. An der dunklen Wand im oberen Bereich ist der Gerichts-Engel mit einem Buch zu sehen, auf dessen Einband die Buchstaben Alpha und Omega hervorstechen. Darum die Inschrift: „Selig sind die, deren Namen aufgeschrieben sind im Buch des Lebens“[20]. Das Farbfenster (nach einem Entwurf von Richard Pfeiffer gestaltet) zeigt einen Märtyrer, den zwei Engel bekränzen. Im Hintergrund sieht man Folterwerkzeuge und dazu den Spruch: „Wer nicht gekämpft, trägt auch die Kron‘ des ewgen Lebens nicht davon“[21].

Verlässt man die Gedächtniskapelle und geht weiter, tut sich eine andere Welt auf. Der Kirchenraum, der den Besucher empfängt, soll „mit seinem festlichen Eindruck die Heiterkeit einer erlösten Seele ausdrücken und ein ‚sursum corda‘ darstellen“[22]. An der Wand unter der Orgelempore befinden sich zwei Bilder: Christus als Herr der Elemente. Links: Christus stillt den Sturm (Markus 4,35ff). Rechts: Christus hilft dem sinkenden Petrus (Matthäus 14,28ff). Diese Bilder nehmen Bezug auf die Umgebung Heydekrugs, wo oft Überschwemmungen der Memel die Dörfer bedrohten und wo die Fischer unter Gefahren ihrer Arbeit auf Haff und Meer nachgingen. Wer die Kirche aufsucht, bringt die Ambivalenz des Lebens mit. Er weiß aber auch um die Macht, die den Chaoselementen Widerstand leistet. Darum ist er ja hier, dass er sich dieser Macht vergewissert. Die künstlerische Darstellung der Erzählungen unterstreicht mit bewegter Linienführung bei Meer, Wolken und Gewändern die Dramatik der

---

ders zur Wirkung. „Tönt man den Grund, so hat man noch die Möglichkeit, mit Weiß zu höhen und so weitere Nuancen zu erzielen. Auch kann man, wie hier geschehen, sparsam farbige Akzente mit einer Kombination von Fresko anbringen und dadurch viel Belebung schaffen“ (ebd.). Sgraffittomalereien sind einfach und kostengünstig herzustellen. Technisch betrachtet, halten sie solange, wie der Putz nicht bröckelt.

[20] Vgl. Daniel 12,1; Philipper 4,3; Offenbarung 17,8.

[21] Vgl. Jakobus 1,12; Offenbarung 2,1.

[22] RICHARD PFEIFFER, Projektbeschreibung.

Szene. Unverkennbar ist auf diesen und auch den übrigen Fresken die Herkunft des Künstlers aus dem Jugendstil[23]. Anders als in den Werken dieser Stilrichtung drängt das Ornamentale und Dekorative nicht in den Vordergrund. Eher stehen die künstlerischen Mittel im Dienst der Erzählung. Das Kunstwerk verfolgt nicht einen Selbstzweck, sondern konfrontiert das Leben der Betrachter mit einem Anspruch. Nichts charakterisiert diese Tendenz sichtbarer als der Kontrast zwischen dem gebrochenen Schiffsmast und der hoch aufgerichteten Christusgestalt, die das Chaosmeer mit einer Geste der Linken zur Ruhe bringt.

Auf der Empore rahmen die Figuren zweier Leuchter-Engel die Orgel ein, über der ein Reigen singender und musizierender Engel schwebt. Am unteren Rand erscheint die Silhouette einer modernen Stadt mit mehreren Kirchtürmen.

Die Aufgänge zur Empore sind auch von Fresken umgeben. Auf der einen Seite wird die Beispielerzählung vom Barmherzigen Samariter (Lukas 10,25-37), auf der anderen Seite die Episode um Elia, dem die Raben Speisung bringen (1. Könige 17,6), dargestellt. Ein Hinweis auf die himmlische Fürsorge bzw. die Aufforderung „Seid Täter des Wortes“ im Fall der anderen Erzählung.

In der Mitte der Gewölbe-Decke thront die Heilige Dreifaltigkeit. Der auferstandene Christus und Gottvater halten, einander zugewandt, die Erdkugel. Zwei gekrönte Figuren, in prächtige und faltenreiche Gewänder gekleidet. Darüber schwebt die Gestalt einer Taube als Heiliger Geist. Lichtkreise tragen die Trinität in die Zeit und verankern sie zugleich in einem Mysterium.

Wendet man den Blick in Richtung Altar, so sieht man folgende Szenen: Der Vater empfängt den verlorenen Sohn (Lukas 15, 11-32); Mose im Gebet vor dem Kampf mit den Amalekitern (2. Mose 17). Sinnenfällige Darstellungen von Liebe und Glaube. Auch bei diesen Wandbildern „erzählt“ der Faltenwurf der Gewänder von der Dramatik und Spannung des Geschehens. Die Lumpen,

---

[23] Im ausgehenden 19. Jahrhundert entstand in Mitteleuropa eine neue künstlerische Stilrichtung, der sog. „Jugendstil“. Schriftsteller und Künstler, die mit dem herrschenden Historismus nicht einverstanden waren, versammelten sich u.a. um die Zeitschrift „Jugend“ (1896 in München gegründet), in der sie ihre antiklassischen und antirationalen Affekte veröffentlichen konnten. Ihr Ziel war die Durchdringung von Kunst und Leben bzw. die Metamorphose des Alltäglichen unter dem Einfluss einer Idee (Freiheit; Aufbruch in die Gegenwart; zwischen Endzeit und Transzendenz; Frühlingsbewusstsein). Es zeigt sich in den Bildern der Maler eine Vorliebe für fließende Linien, schwingende Bewegungen, ornamental geschmückte Flächen, vegetabile Motive, eine Tendenz zum Symbolhaften. Wenn sich die Gelegenheit bot, wurde die gemalte Idee ins Monumentale gesteigert Vgl. Art. Jugendstil, in: Lexikon der Kunst Bd. VI, Salzburg 1994, 271-276; CLELIA SEGIETH, Im Zeichen des „Secessionismus“ – Die Anfänge der Münchener „Jugend“. Ein Beitrag zum Kunstverständnis der Jahrhundertwende in München, München 1994.

in denen der Verlorene Sohn gehüllt ist, halten keinem Vergleich stand mit dem Gewand des Vaters bzw. dem „Kleid“, das ein Bediensteter bringt.

2.2. Das Fresko im Altarraum

Das Zentrum der künstlerischen Gestaltung begegnet im Altarraum. Thematisch ist es als streitende Kirche in Gestalt Jesu am Kreuz und als triumphierende Kirche im Freskobild konzipiert. Beherrschende Mitte ist das große Kruzifix, ein durch seinen Realismus bedrängendes Schnitzwerk. Der farbig gestaltete Corpus ist umgeben von einem goldenen Strahlenkranz, ein Motiv, das aus der Marien-Ikonographie stammt (s.u.). Diese ideelle Mitte[24] steht vor der Altarnische, die in blauer Abstufung die Weltsphären[25] darstellt. Einer der Ersten, die bei der Einweihung die Kirche betraten, soll gesagt haben: “Ich hob meine Augen auf und sah nur ihn“.

Zwischen Apsis und Altarwand wird im Gurtbogen, einer goldenen Kette mit blauen Edelsteinen vergleichbar, das Vaterunser in gemalter Form dargestellt. Jede einzelne Bitte ist durch ein entsprechendes Bild aus biblischem Repertoire konkretisiert.

Das größte und eindrucksvollste Kunstwerk befindet sich an der Wand des Altarraums. Es nimmt ca. 80 Quadratmeter ein und zeigt über 120 Figuren bzw. Porträts, eine Auswahl von bedeutenden Gestalten der Geschichte. Das Gemälde ist in Buonfresco-Technik ausgeführt und zeigt katholische Heilige, Reformatoren, Dichter, Komponisten, Wissenschaftler, Vertreter kirchlicher Werke und andere Persönlichkeiten. Richard Pfeiffer hat als Titel für das Wandbild den Satz aus dem Credo gewählt:

„Ich glaube an die Gemeinschaft der Heiligen“.

Während die Wandbilder mit biblischem Hintergrund eine kerygmatische (= verkündigende) Intention verfolgen, gehen von dem Bild im Altarraum ökumenische und parakletische (= tröstende und aufbauende) Impulse aus. „Das Bild soll die Fortsetzung und die Erhöhung der gegenwärtigen feiernden Gemeinde darstellen, die sich so alle Zeit mit der Einen Heiligen und Unsichtbaren Kirche verbunden fühlen soll“[26]. Auf den ersten Blick erkennt man eine hierarchische Ordnung in geschichtlicher Abfolge. Der trinitarische Ausgangspunkt wird durch den Thron des Lammes (vgl. das Lamm als Christussymbol in Offenbarung 5,12.13; 7,9; 14,1; 22,1), umschwebt von den Hierarchien der Engel, repräsentiert. Hier entspringt die Quelle des Lebens. Im Hintergrund tauchen die

---

[24] Als Richard Pfeiffer 1948 bei der Wiederherstellung der Hermsdorfer Dorfkirche beteiligt ist, bringt er ganz selbstverständlich die „christozentrische Idee“ als das beherrschende Element des Kirchenraumes zur Geltung.

[25] Vor ca. 30 Jahren wurde die Altarnische renoviert. Dabei ist der ursprüngliche Farbton, der dem Kurenblau entsprach, verloren gegangen.

[26] RICHARD PFEIFFER, Denkschrift 9.

Zinnen des neuen Jerusalem auf. Unter dem Regenbogen (Friedensbogen) knien Adam und Eva. Um sie herum in Anbetung oder Meditation stehen Patriarchen, Propheten und Könige. Man erkennt Noah im Gebet versunken; dann Mose mit den Gebotstafeln; rechts neben Eva Johannes der Täufer und König David; neben ihnen Maria, die Mutter Jesu; dann der Evangelist Johannes und Paulus. Im weiteren Gefolge der Kirchenvater Augustin (354-430; in römischer Toga mit rotem Streifen) und die Kaiser Konstantin (gest. 337) und Justinian I. (483-565), sowie Benedikt von Nursia (480-547)[27], der Gründer des Benediktinerordens. Ein Halbkreis versammelt Märtyrer in weißen Gewändern und über ihnen Engel. Man erkennt Bonifatius (672/73-754), Karl den Großen (742-814) und Bischof Wulfila (gest. 383), den Missionar der Westgoten.

Unter ihnen auf der rechten Seite stehen die Reformatoren. Zunächst die Schweizer Gruppe: Oekolampad (1482-1531), Calvin (1509-1564), Zwingli (1484-1531). Dann Martin Luther (1489-1546), neben ihm Philipp Melanchthon (1497-1560), Georg Spalatin (1484-1545) und Johann Bugenhagen (1485-1558). Es folgen Kurfürst Friedrich der Weise (1482-1556); ein Ordensritter und Albrecht von Brandenburg (1490-1568), der letzte Hochmeister des Deutschen Ordens und erste Herzog von Preußen. Danach der Dichter Hans Sachs (1494-1576), sowie die Maler Lucas Cranach (1472-1553) und Albrecht Dürer (1471-1528).

Auf der linken Seite, den Reformatoren gegenüber, die Gruppe der Mystiker[28] des Mittelalters: Franz von Assisi (1182-1226), Bernhard von Clairvaux (1091-1153), Meister Eckhard (1260-1327), Johannes Tauler (1300-1361) und Dante Alighieri (1265-1321). Zur Linken dieser Gruppe Gustav Adolf von Schweden; Oliver Cromwell (1592-1658); die Heilige Elisabeth von Marburg (1207-1231). Die Gruppe unter den Reformatoren vereint Brandenburgs Kurfürstin Luise Henriette (1627-1667); den Schumacher, Philosophen und Mystiker Jakob Böhme (1575-1624); den Physiognomiker Kaspar Lavater (1741-1801); den Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827); Nikolaus Graf von Zinzendorf (1700-1767), den geistigen Vater der Gemeinschaftsbewegung in Litauen und Inspirator der Brüdergemeinde in Lettland; den Theologen Friedrich Daniel Schleiermacher (1768-1834; „welcher der Religion ihren wahren Sitz im Gemüt des Menschen wieder zuwies“); Gottfried Daniel Krummacher (1774-1837), Prediger und Erneurer des Calvinismus; Johann Sebastian Bach (1685-1750); Georg Friedrich Händel (1685-1759); Johannes Goßner (1773-1853),

---

[27] Seine Ordensregel hat zu jener Zeit evangelische Kreise – Berneuchner Bewegung? – inspiriert und auf die liturgische Erneuerung eingewirkt.

[28] Vgl. RICHARD PFEIFFER, Denkschrift 10: „Die Mystik stellt die eigentliche Grundfeuchtigkeit des religiösen Lebens dar“. Diesem nach innen gerichteten Frömmigkeitstypus entsprechend werden die Mystiker mit geschlossenen Augen dargestellt.

Organisator der Heidenmission (dargestellt mit einem Negerkind auf dem Arm); August Hermann Franke (1663-1727), pietistischer Theologe und Gründer des Halleschen Waisenhauses; Rembrandt (1606-1669); Theodor Fliedner (1800-1864), Gründer der diakonischen Werke in Kaiserswerth; als weitere Vertreter der Diakonie Amalie Sieveking (1794-1859) und G.Reichardt; Johann Hinrich Wichern (1808-1881), evangelischer Theologe und Förderer der Inneren Mission („Rauhes Haus"); Friedrich von Bodelschwingh (1831-1917), evangelischer Theologe und Gründer der Diakonischen Werke Bethel. Hinter Wichern steht der Maler Hans Thoma (1839-1924). Dann die führenden Köpfe der Kirchbau-Gruppe um den Heydekruger Gutsbesitzer Dr. Hugo Scheu (1845-1937) mit dem Modell der Kirche in seiner Hand – und auf der gegenüber liegenden Seite der Berliner Geheime Konsistorialrat Hundt[29].

Links vom Altar, in der Gruppe unterhalb der Mystiker erkennt man die Liederdichter Simon Dach (1605-1659) und Paul Gerhardt (1607-1676); dann den schwedischen Mystiker und Schriftsteller Emanuel Swedenborg (1688-1772); die Philosophen Johann G. Fichte (1762-1814) und Johann Georg Hamann (1730-1788; den Magus des Nordens), dann Christian G. L. Großmann (1783-1857), Organisator des Gustav-Adolf-Vereins; den charismatischen Prediger und Gebetsheiler Johann Christof Blumhardt (1805-1880) und seinen Sohn Christof (1842-1919), Pfarrer und religiöser Sozialist. Ferner erkennt man Sören Kierkegaard (1813-1855); Matthias Claudius (1740-1815); Novalis (1772-1801); John Wesley (1703-1791), den Inspirator der Methodisten. Neben Georg Fox (1624-1691), dem Begründer der Quäker-Bewegung, steht William Penn (1664-1718), der die Auswanderung nach Amerika organisiert hat. Aus dieser Bewegung stammt auch Elizabeth Fry (1780-1845), Reformerin des Gefängniswesens in England. Deutlich zu erkennen ist der evangelische Theologe Adolf von Harnack (1851-1930), Autor von „Das Wesen des Christentums" (1900); dann Thomas von Kempen (1380-1471), dem das Buch „De imitatione Christi" zugeschrieben wird. Mehrere Gestalten auf der Seite links unten entstammen der Gegenwart: Sadhu Sundar Singh (geb. 1889), ein indischer Theologe anglikanischer Herkunft; der schwedische Erzbischof Nathan Söderblom (1866-1931); der Erzbischof von Winchester; der evangelische Bischof der Japaner; der orthodoxe Patriarch von Alexandria (als Vertreter der griechischen Kirche, die „ ... in unseren Tagen durch unabsehbare Scharen von Todesmärtyrern ihre Kraft in der Prüfung bewiesen" hat) und der evangelische Märtyrer Traugott Hahn (1875-1919), Pfarrer und Theologieprofessor in Dorpat/Tartu (Estland).

---

[29] Es ist bekannt, dass in Heydekrug die Aufnahme noch lebender Personen in das Bild heftig diskutiert wurde. Pfeiffer hat jedoch erfolgreich alle Kritik an den Stifterporträts zurückgewiesen.

Das Fresko vereint exemplarische Gestalten aus dem Alten und dem Neuen Testament, Vertreter aller christlichen Richtungen und Menschen, die in geistig-kultureller und sozialethischer Hinsicht ihre Zeit geprägt haben. Mit ihren Namen sind bedeutende Werke und programmatische Ideen verbunden. Ohne konfessionalistische oder ideologische Einfärbung zeichnet das Wandbild eine facettenreiche Ökumene, die geeignet ist, jeder Krise Paroli zu bieten. Von der Auswahl des Künstlers kann auf seinen geistigen Horizont zurück geschlossen werden. Er schreibt im Rückblick: Das Malen sei „eine herrliche Zeit" gewesen, „denn ich habe mich dabei geistig in der Gesellschaft der Menschen befunden, die eines guten Willens sind". Und weiter: „Nach evangelischer Auffassung gibt es keine Heiligen im Sinne besonderer Verdienste. Alle Menschen ohne Unterschied sind nur Gottes unwürdige Werkzeuge. Und wer begnadet ist mit mehr als Durchschnittskraft und Liebe, der darf sich des Geschenkes nicht rühmen dem Kleinen gegenüber, der für Gottes Pläne vielleicht wichtiger ist als er. Aus diesen Gedanken heraus habe ich mich nicht gescheut, wie dies seit Jahrtausenden in der christlichen und auch in der vorchristlichen religiösen Kunst Sitte war, lebende Personen aufs Bild zu bringen, die um den Bau der Kirche sich Verdienste erworben haben"[30].

Das heilsgeschichtliche Gefälle der künstlerischen Darstellung orientiert sich an der Einheit von Immanenz und Transzendenz bzw. an der Gegenwart Gottes in der Menschheits-Geschichte. Gott überlässt den Gang der Geschichte nicht sich selbst oder den selbsternannten Herren, sondern hebt die Verlorenheit und Entfremdung seiner Schöpfung immer wieder gnädig auf. Mit ihrem Handeln sind charismatische, willensstarke und kreative Persönlichkeiten Offenbarugsorte der göttlichen Gegenwart. Mystik, Prophetie, künstlerisches Schaffen, Erkenntnis, Diakonie und Caritas, Sorge um die Einheit der christlichen Kirchen signalisieren Spuren von Erlösung in der Zeit. Diese „Gemeinschaft der Heiligen" oder diese „Wolke der Zeugen" (Hebräer 12,1) will nicht als Ausdruck von Uniformität oder künstlicher Einheit verstanden werden. Es gilt, die „bunte Vielheit" des Christentums und damit auch viel Widersprüchliches als

---

[30] RICHARD PFEIFFER, Denkschrift 9. Der protestantische Historienmaler *Eduard von Gebhardt* hatte die Ausmalung der Friedenskirche in Düsseldorf übernommen (1897 bis 1907) und die Darstellung der „Bergpredigt" zu einer genialen Re-Kontextualisierung genutzt. „Bauern, Arbeiter, Bürger, Kranke und Sünder, alle fanden Aufnahme im ‚Breitwandpanorama' des Bildes. Gebhardt hat sich selbst und Peter Janssen im linken Teil des Bildes dargestellt. Im seraphischen Chor darüber erscheinen Luther und seine Familie, Melanchthon, Calvin und Zwingli und auf der gegenüberliegenden Seite Bach, Händel und Beethoven, Paul Gerhardt und Düsseldorfer Pfarrer und Tondichter" (DIETRICH BIEBER/EKKEHARD MAI, Gebhardt und Janssen – Religiöse und Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert, in: WEND VON KALNEIN (HG.), Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog, Mainz 1979, 165-185; 174f.

Faktum zu akzeptieren. Dann nämlich ist es berechtigt, dem Christentum als „Lebensimpuls“, das dem Diesseits zugewandt und dem Geist Gottes als veränderndem Prinzip verpflichtet ist, einen Platz in der Gesellschaft einzuräumen. Pfeiffer ist davon überzeugt, dass Gottes Spuren nicht nur in jedes Menschenherz eingeschrieben, sondern auch in allen „fühlenden Kreaturen“ anzutreffen sind. „Christentum ist göttliches und seelisches Urgut, und alle Arten von ‚Kulturseelen‘ können sich auf ihre Art in ihm auswirken“[31].

Das Wandbild ist einer Gemeinde zugewandt, die an innerer Auseinandersetzung zu tragen hat und unruhige Zeiten aushalten muss. Jede einzelne Gestalt des Freskos vergegenwärtigt Orientierung, Motivation und Impulse, Kräfte, die vorwärts streben. Das klingt in einer Zeit politischer und ökonomischer Unsicherheit idealistisch und realitätsfremd. Was kann ein Kirchenbau mit seiner künstlerischen Gestaltung z.B. gegen Inflation, Arbeitslosigkeit, politischen Fanatismus usw. ausrichten? - Der verantwortliche Künstler begegnet derartigen Vorbehalten, wenn er schreibt: „ ... die Kräfte der Phantasie, die hier in den Dienst des Heiligen gestellt wurden, wirken weiter und befruchten auch andere Gebiete. Die tiefere Besinnung auf das Eine, das nottut, wird uns auch wieder reichere Quellen für die Befriedigung unserer materiellen Notdurft entdecken lassen“[32].

3. Richard Pfeiffer (1878 - 1962)

Dass die Heydekruger Kirche unter die beeindruckenden evangelischen Kirchbauten Ostpreußens gezählt wurde, ist das Verdienst von RICHARD PFEIFFER, Professor an der Kunstakademie in Königsberg. Er hatte die künstlerische Gestaltung übernommen, an seinem Entwurf gegen mancherlei Einwände festgehalten und ihn mit tatkräftiger Hilfe seiner Familie, wie wir jetzt wissen (s.u.), verwirklicht. Pfeiffer verstand seinen Beitrag als eine Möglichkeit, die Ideale zu realisieren, die er sein Leben lang privat und öffentlich zu vertreten gesucht hat. „Wenn es auch anfangs so schien, als ob die Ideen-Welt, die ich zu verkörpern versucht habe, den moralischen und intellektuellen Horizont der dortigen Kreise (sc. in Heydekrug) etwas überstiegen, so wird sich vielleicht gerade dieser Umstand in der Zukunft als ein besonderes Anregungs- und Bildungsmittel erweisen“[33]. Im Kirchenraum will der Künstler mit seinem Werk eine „biblia pauperum“ schaffen. Er schreibt: „Unsere Gebildeten haben nach meinen Erfahrungen dergleichen viel nötiger als man glauben sollte, da sie viele der biblischen Szenen gar nicht mehr kennen. Luthers Wunsch, die heili-

---

[31] RICHARD PFEIFFER, Denkschrift 12.

[32] RICHARD PFEIFFER, Denkschrift, 8.

[33] So in einem Brief vom 12. November 1926; vgl. Projektbeschreibung 1f. Das Ziel ist „schlichte Volkstümlichkeit“, die sich an der „künstlerischen Form der Parabeln Christi“ orientiert (5).

gen Geschichten inwendig und auswendig an die Wände zu malen, passt wieder trefflich in unsere Zeit ... Die Volksphantasie und das allgemeine Interesse pflegt ja auch stets sehr viel leichter an Werke freier Kunst anzuknüpfen als an reine Architektur.“ Darum stellt er sein Werk in den Dienst der evangelischen Sache, von der er sich in politisch unruhiger Zeit und in konfliktgeladener Umgebung eine Botschaft des Friedens und der Versöhnung erhoffte. Wer war Richard Pfeiffer? Was weiß man über den Menschen und Künstler?

RICHARD PFEIFFER wurde 1878 in Breslau geboren. Dort studierte er bei Eduard Kaempffer[34], der von der „Düsseldorfer Schule“[35] herkam. Als Mitarbeiter dieses anerkannten Zeichners und Kompositeurs machte er sich mit Handwerkszeug und Techniken des Metiers vertraut. Um 1900 zieht er, ausgestattet mit einem Provinzstipendium, nach München und studiert an der Kunstakademie bei Professor Doerner[36]. Aus der Münchner Zeit stammen zahlreiche Arbeiten, die in den Zeitschriften „Jugend“ und „Simplizissimus“ veröffentlicht werden und ihm einen weiten Freundeskreis eröffnen. Geprägt sind seinen Arbeiten „durch stark gedankliche Inhalte“. Er illustriert Verse von Angelus Silesius, entwirft Huldigungen an die deutschen Klassiker und beschäftigt sich

---

[34] Eduard Kaempffer (1859-1926) - Schüler von Adolf Menzel - ist bekannt geworden durch seinen Gemäldezyklus im Treppenhaus des Rathauses von Erfurt (u.a. Tannhäuser- und Faust-Sage, Martin Luther in Erfurt). Über seinen Lehrer schreibt Richard Pfeiffer: „ein hervorragender, scharfsinniger und leidenschaftlicher Zeichner und Kompositeur aus alter Düsseldorfer Schule ... und ein vorbildlicher Mensch“ (Lebenslauf).

[35] Unter dem Titel „Düsseldorfer Malerschule“ gruppiert man die große Zahl der im 19. und frühen 20. Jahrhundert aus der Kunstakademie hervorgegangenen Künstler. „Gründungsdirekter“ war Peter von Cornelius (,der aber bald nach München ging). Der eigentliche Organisator der Schule war Wilhelm von Schadow. Künstler wie Lessing, Plüddemann, Stürmer, Deger, Ittenbach, Rethel u.a. haben die Kunstakademie zu einem international beachteten Forum gemacht. Zu den bevorzugten Objekten gehörte die Monumentalmalerei (Eduard von Gebhardt, Peter Janssen). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hat die politische und gesellschaftliche Entwicklung dazu geführt, dass die Schule sich nicht mehr als gemeinschaftliche Verbindung verstand und sich allmählich auflöste; vgl. EKKEHARD MAI, Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts, in: WEND VON KALNEIN (HG.), Die Düsseldorfer Malerschule. Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1979, 19-40; EDUARD TRIER/WILLY WEYRES (HG.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 3: Malerei, Düsseldorf 1979 (bes. 11ff: EKKEHARD MAI, Kunstpolitik am Rhein und 43ff: IRENE MARKOWITZ, Rheinische Maler im 19. Jahrhundert); WOLFGANG HÜTT, Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, Leipzig 1995.

[36] Max Doerner (1870-1939) - Maler, Restaurator, Kunsttheoretiker, Dozent und Professor in München - hat sich besonders mit den Techniken der alten Malerei (Fresken in Pompeji) beschäftigt. In seinem Handbuch der Maltechniken überlässt er Richard Pfeiffer das Kapitel über Freskenmalerei.

mit Christusthemen[37]. Von 1902 bis 1905 lebt Richard Pfeiffer mit seiner Familie - er heiratet 1903 die Malerin Gertrud Korth (geb. 1875 in Breslau) - in Italien, in Rom, Terraccina und in Malcesine am Gardasee. In Rom wurde Hans Ludwig Pfeiffer geboren, der ebenso wie Mutter und Schwester[38] in Heydekrug mithalf (s. u.). Dem Italienaufenthalt folgt wieder eine Phase in Deutschland (Herrsching am Ammersee). 1910 wird Pfeiffer als „Hilfslehrer" an die Kunstakademie in Königsberg berufen[39]. Die Ernennung zum Professor erfolgt 1913. Seine Frau, Gertrud Pfeiffer-Kohrt, unterrichtet an den „Schulwerkstätten für freie und angewandte Kunst" in Königsberg[40]. Richard Pfeiffer ist bis zur Schließung der Institution (1932) in Königsberg tätig[41]. Bekannt wurde er u.a. durch die künstlerische Innengestaltung des Krematoriums von Tilsit-Splitter

---

[37] „Eine sein Streben besonders bezeichnende Komposition war das '20. Jahrhundert', ein Mensch, der mit selbst gemachten, künstlichen Flügeln auf hoher Klippe steht, im Begriff, sich zur Morgenröte in das Luftmeer zu schwingen" (Lebenslauf). Vgl. dazu das Bild „Heil uns, wehe uns, der Tauwind weht!" (1911).

[38] Zur Familie Pfeiffer gehörten außer Hans und Riccarda noch die literarisch begabte Eva und das „musikalische Wunderkind" Christian, der bei Paul Hindemith studierte und im Zweiten Weltkrieg vor Leningrad fiel. - RICCARDA GREGOR-GRIESHABER zeichnet in ihren Kindheits-Erinnerungen (Als ich Abschied nahm. Erinnerungen an Ostpreußen, Stuttgart 1968) auch ein Bild ihres Vaters, das die Persönlichkeit und die Zeitumstände in ein kritisches Licht rückt. „Der Vater, indem er glaubte, der Vergänglichkeit der Moden entgegentreten zu müssen, verfiel um so leichter allen jenen wechselnden Verheißungen, in denen sich die Unruhe der Zeit spiegelte, und wurde so zum Prototyp jener ewigen Sucher, die der Epoche ihr Aroma gaben" (6; vgl. 72f; 108ff). Über den Vater als Künstler heißt es: „Des Vaters Malerei ... in literarischen Bezügen befangen, beschwert von Ideen und Konventionen, brauchte schon im Entstehen viel Außenwelt" (108). „Neben den Faltenwürfen war es das Geheimnis farbiger Lasuren, das ihn sehr beschäftigte" (110).

[39] In einem Bericht über die „Ära Dettmann" (1901 wurde Ludwig Dettmann zum Direktor der Akademie berufen; in ihm fand R.Pfeiffer einen Gesinnungsgenossen und Freund) heißt es über R.Pfeiffer: „Dieser sorgte schon sehr bald für eine ... Neuerung, die Einführung eines maltechnischen Unterrichts. ‚Es ist kein haltbarer Zustand, daß jeder Dekorationsmaler einen akademisch gebildeten Künstler in den Fragen des eigentlichen Handwerks beschämen kann', so lautete seine Begründung" (in: PRUSSIA-GESELLSCHAFT DUISBUG/OSTDEUTSCHE GALERIE REGENSBURG (HG.), Kunstakademie Königsberg 1845 – 1945, Duisburg/ Regensburg 1982, 29. Schon bald konnte der Direktor Fortschritte in den maltechnischen Lernzielen anzeigen.

[40] Sie wird als „Meisterin der Zeichnung" vorgestellt, die Humor und Phantasie in ihre Arbeiten einbringt. Außerdem hat sie sich als Mode-Designerin betätigt. Vgl. Neue Kunst in Altpreussen. Ostdeutsche Zeitschrift für Architektur, Malerei und Bildhauerkunst (Königsberg), Heft 6, 1.Jhg. 1911/13,230ff.

[41] Zu seinen Schülern gehörten u.a. Julius Schmischke (1890-1945) und Eduard Bischof (1890-1974).

(1912/13)[42], Wandbilder in der Aula der Heinrich-von-Plauen-Schule von Elbing, in der Neuroßgärter Kirche/ Königsberg[43] und in der evangelischen Kirche von Tolkemit[44]. Auch am Kirchturm von Nikolaiken hat er laut Erinnerung seines Sohnes Hans L. Pfeiffer gewirkt.

Richard Pfeiffer hatte in *Elbing* vor dem Ersten Weltkrieg zu arbeiten begonnen, konnte sein Werk aber erst 1920 abschließen. Heute wird die Schule als Rathaus genutzt; die Bilder wurden überstrichen. Daher kann ein Eindruck nur aufgrund von Zeitungsberichten (Elbinger Zeitung Nr. 45 vom 23. Februar 1920), alten Beschreibungen (z.B. in: Festschrift zur Hundertjahrfeier der Heinrich von Plauen-Schule in Elbing 1837-1937, Elbing 1937, 40-43) und alten Photos rekonstruiert werden. Mit den Wandbildern wollte der Künstler die Entwicklungsgeschichte der Menschheit veranschaulichen. Dazu wählte er mehr als hundert überlebensgroße Figuren mit Köpfen bekannter lebender Personen (u.a. aus der damaligen Stadtvertretung und Verwaltung) als Vorbild aus. In seinen Erläuterungen empfiehlt er „liebevolle Versenkung" in das Dargestellte, Zurückhaltung mit vorschnellem Urteil und Hören auf das eigene Gefühl. Kunst sei ein „Quell des Genusses und der Selbstbetätigung für alle ..., wahrhaft demokratisch und ideal". Er glaube fest daran, „daß die Menschheit sich in einem Prozeß der Vervollkommnung und Höherentwicklung befindet" bzw. „aus dem Dunkel ins Helle" strebe. Und so stellt er Prometheus als „materiellen Lichtbringer" neben Jesus von Nazareth als „geistigen Lichtbringer". Kultur und Weltvernunft durchdringen sich. Nach einer Reihe von Bildern zur Elbinger Geschichte (u.a. Stadtgründung 1264 durch den Hochmeister des Deutschen Ritterordens Heinrich von Hohenlohe; Besuch Friedrich des Großen) gipfelt die Ausmalung in einer symbolischen Darstellung des Weltkrieges und seinem Gegenstück, dem Bild vom Völkerbund. Die Sehnsucht nach einem friedlichen Zusammenleben der Völker (in den Lebensbereichen Landwirtschaft, Industrie und Wissenschaft) findet figürlichen Ausdruck und wird überhöht vom Friedensbogen. Dazu die Worte des Propheten Jesaja: „Da werden sie ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Spieße zu Sicheln machen, denn es

---

[42] Richard Pfeiffer wurde bei den Arbeiten von Studenten der Kunstakademie unterstützt. Es heißt, die Kapelle habe auf Sven Hedin einen tiefen Eindruck hinterlassen. Das Krematorium wurde ebenso wie der Waldfriedhof (gelegen an der Graf-Keyserlingk-Allee; ca. 6,5 Kilometer von der Stadt entfernt) während des Zweiten Weltkrieges zerstört.

[43] Die Neuroßgärter Kirche ist im Zweiten Weltkrieg total zerstört worden. Die Ruine wurde dann genutzt, um Baumaterial zu gewinnen. 1975 wurden Reste von Turm und Mauern endgültig abgerissen. Heute befindet sich an der Stelle eine Grünanlage.

[44] Aus dem Nachlass Richard Pfeiffers geht hervor, dass er auch in den Kirchen von Dubeningken und Gumbinnen tätig war.

wird kein Volk wider das andere ein Schwert aufheben, und werden hinfort nicht kriegen lernen“ (vgl. Jesaja 2,4).

Die evangelische Kirche von *Tolkemit* am Frischen Haff („Zum Kripplein Christi“, 1887 eingeweiht) wurde 1928 renoviert. Richard Pfeiffer erhielt den Auftrag für die Wandmalereien, denen als Motiv das Wirken Jesu am See Genezareth, genauer, die Szene der Jüngerberufung (Markus 1,16-20) zugrunde liegen sollte. In der Motivwahl steckte der Wunsch nach Kontextualisierung des Bildinhaltes. Konsequent wird die Geschichte in die heimische Landschaft verlegt. Aus dem See Genezareth wurde das Frische Haff, und das Volk von Galiläa wurde die einheimische Bevölkerung. Pfeiffer und seine Kunststudenten von der Akademie suchten am Hafen und in den Fischerbooten die „passenden“ Modelle. In wochenlanger Arbeit entstanden die Vorlagen, die dann auf die Wände in der Kirche übertragen wurden[45]. Im Gegensatz zum dunklen Farbton von Holzdecke, Empore, Gestühl und Kanzel ist der Innenraum in hellem Graublau gehalten. An der großflächigen Hauptwand sieht man Jesus inmitten einer Gruppe von Fischern am Strand. Die Gruppe ist in ein Gespräch vertieft. Um sie herum die westpreußische Landschaft, das Haff, der Himmel, Wasser, Fischer bei den Booten. Über dem Ganzen spannt sich ein Regenbogen. An der Giebelseite der Kirche zeigt eine Szene die Rettung des Petrus (vgl. Matthäus 14,28ff). Eine weitere Szene zeigt eine Ansicht von Tolkemit, so wie sie der Betrachter vom Schiff aus hat. Zwischen den Fresken sind Spruchbänder in Wellenform eingefügt. z.B. liest man: „Rühme dich nicht des morgigen Tages, denn du weißt nicht, was heute sich begeben mag“ (Sprüche 27,1) oder „Wir sind alle Gottes Kinder durch den Glauben in Christum Jesum“ (vgl. Galater 3,26) oder „Der Friede Gottes ist höher denn alle Vernunft“ (vgl. Philipper 4,7). Durch die Innengestaltung der Kirche wird dem Christus-Kopf aus Cadiner Majolika (eine Spende der Kaiserin Auguste Viktoria/1900), der im Altarbereich aufgestellt ist, ein angemessener Rahmen gegeben. Zwar wurde die Kirche im Zweiten Weltkrieg nicht zerstört, doch sind die Wandmalereien später durch neutrale Farben übertüncht worden[46].

„Sein Eigenstes wurde die Kirchenmalerei“, heißt es 1962 in einem Nachruf auf Richard Pfeiffer. In diesem Umfeld konnte er seine religiöse Bildung (u.a. Bibelkenntnis, Kirchengeschichte), ökumenische Visionen, politische Überzeugungen und Reformgedanken künstlerisch umsetzen. Das, was ihn bei seiner Arbeit bewegte und motivierte, hat er stets reflektiert und als Verstehenshilfe

---

[45] Es heißt, Richard Pfeiffer habe auf das Honorar für seine Arbeit verzichtet.

[46] Dazu RUDOLF PILLUKAT, Die evangelische Gemeinde in Tolkemit und ihre Kirche, in: Westpreußen-Jahrbuch 29, 1979, 104-107; HELENE DOMBROWSKI-PATSCHKE, Evangelische Kirche in Tolkemit, in: LEO LINDNER (HG.), Tolkemit. Geschichte und Geschichten, Münster 2001, 242-251.

zur Diskussion gestellt. Als Künstler wusste er sich im Dienst „der höchsten Hoffnung, der innersten Sehnsucht des Menschengeschlechtes“, wie sie nur in der Religion zur Sprache kommt. Kunst und Religion sah er im Verhältnis von Ausdruck und Sache selbst. Wer Religion destruktiv behandelte, würde sich von allen Quellen der Kreativität und des Gemüts abschneiden. In die Leerstelle trete nämlich die „intellektualisierte Menschenbestie“. Die moderne Kunst bringe zwar das gegenwärtige Lebensgefühl zum Ausdruck, signalisiere aber noch mehr die Krise, die nach Pfeiffers Überzeugung eine religiöse sei. In diesen Zeiten der Irrungen bedürfe es keiner neuen Religion, „wohl aber eines neuen Erlebens und einer tieferen Erfassung der alten Schätze“[47].

Für die künstlerische Realisierung lehnt Pfeiffer formale oder stilistische Diktate ab. „Unendlich sind die Möglichkeiten, das Heilige zu erleben und darzustellen“. Allerdings habe der Künstler sich vor dem Sog des Dekorativen und rein Ästhetischen zu hüten. Es kommt auf das „Ergriffensein“ an. „Von religiöslauen und skeptischen Gemütern kann keine Wirkung kommen“. Weiterhin sei „Allgemeinverständlichkeit“ anzustreben. „Christliche Kunst soll sein wie das Evangelium. Jedes Kind kann es verstehen, kein Denker es ausschöpfen“[48]. Mit solchen Reflexionen werden das Berufsethos des Künstlers und zugleich das Selbstverständnis der Existenz dargelegt. Im konkreten Werk kommt eine Idee zum Ausdruck bzw. es zeigt als Symbol etwas Größeres an.

Nach seiner Pensionierung 1932 zieht er nach Berlin um und ist freischaffend tätig. Hier müssen die bestehenden Kontakte zur Ökumenischen und Hochkirchlichen Bewegung (Nathan Söderblom; Friedrich Heiler[49]; Gerhard Fittkau) vertieft worden sein. Aus dieser Zeit sind Arbeiten bekannt, die aufgrund von engen Verbindungen ins Ermland entstanden sind. So in den frühen vierziger Jahren ein Porträt der ostpreußischen Mystikerin Dorothea von Montau (s.u. 30) und ein Porträt des Bischofs von Ermland, Maximilian Kaller[50]. Von dem geplanten Zyklus über das Leben der Dorothea von Montau existieren wahrscheinlich nur Skizzen und Vorarbeiten. Seine Frau, Gertrud Pfeiffer-Korth, stirbt 1939. Ende 1943 brennt sein Atelier nach einem Fliegerangriff aus. Die meisten seiner Werke werden dabei zerstört[51]. Nach dem Krieg lebt er von künstlerischen Beiträgen in Zeitschriften (u.a. im Zwingli-Kalender/Schweiz)

---

[47] RICHARD PFEIFFER, Denkschrift 8.
[48] Ebd.
[49] S.u.
[50] Ein Abdruck des Porträts findet sich auf dem Umschlag des Priester-Jahrheftes 1957, das der Bonifatiusverein Paderborn herausgegeben hat
[51] Im Heimatmuseum von Heydekrug/Šilute habe ich 2004 ein Gemälde (ohne Signatur usw.) gefunden, das Richard Pfeiffer zugeschrieben werden könnte. Dargestellt ist ein Pilger. Nach Auskunft der Direktorin, Frau Dr. Rosa Šikšnienė, stammt das Bild aus dem Nachlass von Gut Scheu.

und von Porträtmalerei (bekannt ist ein Bild von Propst Lichtenberg) und Wandgemälden in Kirchen. U.a. hat Pfeiffer Mahnbilder gegen den Krieg im Haus des Oberkirchenrates in Berlin und in der Apostel-Paulus-Kirche in Hermsdorf - der Auferstandene inmitten einer Trümmerlandschaft - geschaffen. Ausgemalt hat er auch die Kirche in Berlin-Waidmannslust. Reste von Malereien finden sich in der Dorfkirche von Hermsdorf [52] (auf der Orgelempore); ein Fresko im Altarraum wurde wahrscheinlich 1955/56 bei der Renovierung der Kirche übermalt. Das Altarbild in der katholischen St. Hedwig-Kirche von Berlin-Frohnau hat er mit zwei Flügelbildern zu einem Tryptichon umgestaltet[53]. Am 26. August 1958 feierte er in seiner Hermsdorfer Wohnung (Kaiserstr. 16) seinen 80. Geburtstag. Richard Pfeiffer stirbt am 21. April 1962. Seine zweite Frau, Gertrud Pfeiffer (geb. Treskatis), stirbt 1964.

4. Das Werk Richard Pfeiffers verstehen

Ein Kunstwerk macht Unsichtbares sichtbar, es bringt Unsagbares zur Sprache und zwar von sich selbst her. Wo das nicht zugelassen ist, sondern zur Erklärungen ausschließlich objektive Daten aufgeboten werden, kann es passieren, dass nur Undeutliches sichtbar und nur Zwiespältiges beredet wird. Gleichwohl ist es zur Würdigung von Kunst unabdingbar, sie im Kontext wahrzunehmen. Dies soll nun unter wechselnder Perspektive geschehen. M.a.W., das, was zu den Fresken von Heydekrug gesagt wurde, wird durch vier diskursive Aspekte hermeneutisch vertieft.

4.1 Heydekrug als Familienprojekt

Wir wissen heute, dass die ganze Familie Pfeiffer in Heydekrug beteiligt war. Im Nachlass des ältesten Sohnes HANS LUDWIG PFEIFFER befinden sich Briefe, die davon erzählen. Demnach geht der gesamte Entwurf auf Pfeiffer senior zurück. Er hat ihn gegenüber dem Bauausschuss verantwortet und durchgesetzt. Offensichtlich wurde ein Teil der Arbeiten in Königsberg erledigt, während Pfeiffer auch seinen Verpflichtungen an der Akademie nachging. Zu den künstlerischen Ausführungen reiste die ganze Familie (z.T. mit Freunden) nach Heydekrug.

Hans Ludwig Ernst Romano Pfeiffer wurde am 30. März 1903 in Rom während des mehrjährigen Italienaufenthaltes seiner Eltern geboren. Eigentlich wollte er

---

[52] Vgl. Richard Pfeiffers Memorandum aus dem Jahr 1948.

[53] Das Mittelstück „Christus am Kreuz“ stammt von Antoine Pesne (1683-1757), Hofmaler in Preußen, oder aus seiner Schule. Bis 1937 gehörte es zum Hauptaltar der Berliner Hedwigs-Kathedrale. Dann wurde es der Gemeinde in Frohnau überlassen. Richard Pfeiffer hat 1946 die beiden Seitenbilder geschaffen, auf denen Maria, Jesu Mutter, und Johannes, der Lieblingsjünger, zu sehen sind. Für die Gesichter haben Menschen aus der Gemeinde Modell gestanden. Vgl. Pfarrgemeinderat der Katholischen Kirchengemeinde St. Hildegard Berlin-Frohnau (Hg.), Festschrift 50 Jahre St. Hildegard 1937 – 1987.

Biologie studieren, um Naturforscher in Afrika zu werden. Doch eine schwere Erkrankung veränderte die Lebenspläne. Während der Schulferien hatte er schon immer dem Vater bei dessen künstlerischen Arbeiten geholfen. So erlernte er die Wandmalerei von Grund auf[54]. Seine Mutter ergänzte den Bereich Malerei. Durch Holzschnitzerei kam er zur Plastik. 1921 trat Hans Ludwig Pfeiffer in die Klasse von Klaus Richter in der Königsberger Kunstakademie ein. Er wollte Bühnenbildner werden, ein Wunsch, der sich jedoch nicht erfüllte. Für die Melanchthonkirche in Insterburg schuf er eine Kanzel mit den vier Evangelisten. In den Kirchen von Lichtenhagen und Georgenburg standen einige seiner Plastiken. Zeitweise arbeitete er als Pressezeichner für die „Königsberger Allgemeine Zeitung“ und die Denkmalspflege. In Berlin studierte er (1924-1928) an den „Vereinigten Staatshochschulen für bildende Kunst“ bei Professor Wilhelm Gerstel. Nebenbei zeichnete er für Zeitungen (u.a. für den ‚Simplicissimus‘, den ‚Ulk‘ und den ‚Querschnitt‘) und war auch Schüler des baltischen Malers Johannes Walter-Kuhrau. In der Zeit des Nationalsozialismus war ihm die Basis für ein künstlerisches Wirken entzogen. Handwerkliche Gelegenheitsarbeiten sorgten für das tägliche Brot. Hans Ludwig Pfeiffer wurde Soldat und erlebte den Krieg im Osten. 1942 ging sein Atelier in Berlin mit allen Arbeiten verloren. Er wurde nach Württemberg verschlagen und gründete 1946 zusammen mit Paul Kälberer im ehemaligen Kloster Bernstein (bei Sulz am Neckar) eine Kunstakademie, die sog. „Bernsteinschule“, an der zeitweise bis zu fünfzig Schüler ausgebildet wurden. Nach internen Auseinandersetzungen schied er aus und ließ sich als freier Bildhauer in Neuenbürg an der Enz nieder. Es war die Zeit des kulturellen Wiederaufbaus. Pfeiffer erhielt ab 1957 verschiedene Aufträge der Denkmalpflege und bei Restaurierungsarbeiten in Kirchen, Schlössern und öffentlichen Gebäuden. Letztere stattete er auch mit eigenen Arbeiten aus. Stellvertretend seien das Neue Schloß in Stuttgart und die Stadtkirche in Freudenstadt genannt. Nach dem plötzlichen Tod (1964) seiner Frau, Dr. med. Gisela Pfeiffer, folgten schwere Jahre. Ab 1968 arbeitete er ausschließlich am eigenen Œuvre. Es war ein befreiender Schritt, der sich von akademischen bzw. etablierten Kunstvorstellungen abwand. So entstanden viele zeitkritische Bilder, Plastiken und Objekte. Mit grimmigem Humor entlarvte er Eitelkeit, Heuchelei, Ideologie („Theatrum mundi“). Er polemisierte, provozierte und spottete, um Missstände und Fehlentwicklungen bewusst zu machen. In einem Nachruf heißt es: „Der Zuwachs an Wissen ohne gleichzeitiges Anwachsen an Ge-Wissen war für ihn so gefährlich wie die atomare Be-

[54] Zusammen mit seiner Schwester Riccarda experimentierte er auf dem Feld der „action art“. Der Vater blieb davon jedoch unbeeindruckt (er fühlte sich der Tradition verpflichtet und vertrat einen Realismus aus Überzeugung) und wies den Weg zu einer soliden Ausbildung (vgl. BERNHARD RÜTH (HG.), Katalog. Pfeiffer in Bernstein, Rottweil/Sulz am Neckar 1997, 21f).

drohung.“ Oft pflegte er zu sagen: „Ich stehe auf der Seite des Lebens“ und hat daher in Kauf genommen, dass in seinem Werk zwischen Form und Aussage anstößige Spannungen aufbrachen. Ab 1980 nahm seine Schaffenskraft merklich ab. Hans Ludwig Pfeiffer erlebte noch einige viel beachtete Ausstellungen seines Werkes, bevor er nach Berlin, in die Nähe seines Sohnes zog. Hier verbrachte er bis zu seinem Tode 1999 die letzten Lebensjahre[55].

Im Rückblick (1988) schreibt *Hans L. Pfeiffer*: „Ja, das Jahr in Heydekrug! Unvergesslich! Der große Christus, den ich in Königsberg schnitzte und der millimetergenau gerade in die Garage passte – und den ich seiner Größe wegen im Freien schnitzen musste“[56]. Der junge Künstler konnte die Skulptur aus Pappelholz nur rittlings auf ihr sitzend bearbeiten.

Über die Entstehung der Wandbilder in Heydekrug heißt es: „mein Vater zeichnete unten in der Sakristei die Köpfe und Figuren (sc. auf Karton), mir oblag das Übertragen in Putz (sc. drückte die Konturen in den frischen Putz), der ja alle Morgen von uns neu aufgetragen werden musste – und meine Schwester, die Linkshänderin war, malte die Köpfe auf der linken Seite (man musste sich dazu links vom Gerüst rausbeugen) und meine Mutter übernahm die Porträts der rechten Seite. - Es war ein seltsames Jahr damals"[57]. Während Mutter und Schwester Riccarda die Farben auf den frischen Putz auftrugen, widmete Hans sich wieder den „Plastiken der Kirche“[58]. Dass Hans noch zwei Freunde mitgebracht hatte, erfährt man aus einem Brief von 1989[59]: sie „arbeiteten an dem dekorativen Schmuck“.

---

[55] Zur Vita und zur Würdigung des Werkes von HANS LUDWIG PFEIFFER vgl. die Kataloge zu den Ausstellungen „H. L. Pfeiffer – Bildender Künstler. Ein Mahner in unserer Zeit, Schloß Neuenbürg 1987 (Neuenbürg 1987)“ und „Pfeiffer in Bernstein (Rottweil/Sulz am Neckar 1997)“.

[56] Aus einem Brief vom 8. September 1988 an Herrn Berger/Cloppenburg. Und in einem anderen Brief (Mai 1987 an Dr. Paul Ernst/Stuttgart) heißt es: „Den 3^{80} m Kruzifix habe ich noch in unserem Schafstall gearbeitet – morgens wurde er immer in den Garten rausgezogen – alles sehr romantisch“.

[57] Aus dem Brief vom Mai 1987.

[58] Die Reliefs über den Eingangstüren „waren die ersten Reliefs in Beton, die ich machen durfte ... als meine Familie Vater, Mutter, meine linkshändige Schwester (sc. Riccarda) ... und ich fröhlich in der Kirche werkelten“ (Brief vom 8. September 1988). Gerade die Skulpturen (Altarengel und Leuchteengel auf der Orgelempore zeigen die Handschrift von Hans L. Pfeiffer, was auch der Vergleich mit späteren Arbeiten zeigt (s. die Kataloge von 1987 und 1997).

[59] An Frau Prof. Dr. Renate Knoll/Münster (Januar 1989). Es handelte sich um Otto Manigk und Herbert Wegehaupt; beide begegnen sich später als Professoren an der Universität Greifswald.

„Die Ausmalung der Kirche dauerte etwa mit allem ein Jahr. So ein großes Fresko mit den vielen Portraits war schon ein Wagnis. Die Tradition war ja vergessen, alles mußte neu erfahren werden. Schon das Problem mit dem Trocknen! Täglich muß ja das zu malende Stück naß und neu angeputzt werden. Das Stück, was am Tag vorher gemalt war, war schon etwas getrocknet, was sich dadurch zeigte, daß die Farben des neu geputzten Stückes im Ganzen dunkler gemalt werden mußten, was nicht überall so genau glückte, malen kann man in Fresko nur auf nassem Putz. Was man nicht in etwa 6 Std. schaffte, mußte wieder abgehackt werden, und das passierte manchmal in den heißen Monaten, da trocknete der nasse Putz so schnell, daß das Kalksinterhäutchen die nassen Farbkörner nicht mehr binden konnte. Also runter damit. Wir haben an diesem Fresko viel gelernt und manche Unzulänglichkeit aus heutiger Sicht geht auf das Konto der mangelnden Erfahrung“[60].

4.2 Zwischen Utopie und kultischem Erleben – der reflektierende Künstler

Richard Pfeiffer hat sich wiederholt über die Funktion von Kunst im gesellschaftlichen und kirchlichen Kontext geäußert. Als reflektierender Christ und engagierter Zeitgenosse hat er seinen Standpunkt immer zur Diskussion gestellt und es abgelehnt, sich den herrschenden Trends anzupassen. In den Beiträgen, die erhalten geblieben sind, fallen mehrere Gedankenstränge auf: ein politischer, ein religiös-mystischer und ein kirchlicher. Aus der Lektüre wird ersichtlich, dass Pfeiffers Diskurs eingebettet ist in die geistigen Auseinandersetzungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im Hintergrund steht ein schwer greifbares und allenfalls mit Paradoxien zu skizzierendes Szenarium, das sich im 19. Jahrhundert in Deutschland gebildet hat. „Das Restaurative und das Revolutionäre bestehen ... nebeneinander: preußischer Konservativismus und Arbeiterbewegung, Neuthomismus und Nietzsche, Agrarromantik und Industrievergötzung, Obrigkeitsstaat (von Gottes Gnaden) und ‚verwaltete Welt‘, der Bildungsbürger und der Fachmensch.“[61], stellt H. Schnädelbach in seiner Skizze zum „Zeitgeist im Kaiserreich“ heraus. Nachdem im 19. Jahrhundert die Geschichte als kulturelle Führungsmacht für die Legitimationsgrundlagen in der Gesellschaft gesorgt hatte, fällt zum Ende des Jahrhunderts der Historismus in eine Krise. Das historische Bewusstsein weicht dem Einfluss des Denkens A. Schopenhauers und F. Nietzsches. Resignativer Pessimismus und Irrationalismus steigen zur

---

[60] Ebd.

[61] HERBERT SCHNÄDELBACH, Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum ‚Zeitgeist‘ im Kaiserreich, in: E.MAI/ ST.WAETZOLDT/G.WOLANDT (HG.), Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, Berlin 1983, 31-44; 31. Vgl. auch FRIEDRICH GROSS, Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts, in: WERNER HOFMANN (HG.), Luther und die Folgen für die Kunst, München/Hamburg 1983, 476ff; DERS., Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989.

Signatur des Zeitalters auf. Herausforderungen aus der Geschichte werden verdrängt; sie erzähle nur verworrene Träume und wiederhole dasselbe unter anderem Namen („eadem, sed aliter"). Dieser Enthistorisierung der Geschichte[62] entspricht ihre Naturalisierung, allerdings ohne dass ein Ziel vorgegeben wird. In Wahrheit geht es dabei immer um „Macht". So komplex der geistige Kontext erscheint, so vielfältig ist auch der Widerspruch, der sich gegen den Zeitgeist erhoben hat. Die Opposition bekam Schützenhilfe durch Rückgriff auf Renaissance, Idealismus und die Religion. Wahrscheinlich haben die gesellschaftlichen Umbrüche, die vor dem Ersten Weltkrieg eingesetzt haben, dann aber die katastrophalen Erfahrungen im Umfeld der politischen Ereignisse eine revolutionäre Aufbruchstimmung ermöglicht, aus der Reformbewegungen, alternatives Denken, Wille zu Gestaltung und neuem Lebensstil erwachsen sind. Damit sind nur einige Stichworte genannt, mit denen der lebensweltliche Horizont angedeutet werden kann.

In welcher Form der Künstler Richard Pfeiffer politische Verantwortung übernimmt, wird deutlich 1) in seinem Beitrag zur Diskussion um die neue Verfassung der Königsberger Kunstakademie und 2) in einer Skizze, in der er die Utopie einer geistigen Gemeinschaft mit Vorbildfunktion entwirft. Schließlich greift er 3) in die Debatte um das Verhältnis von Kunst und Religion ein.

(1) Als 1919 die neue Verfassung für die Kunstakademie in Königsberg beraten und die zukünftigen Arbeitsstrukturen festgelegt wurden, hat Pfeiffer ein leidenschaftliches Plädoyer für demokratische Verhältnisse und Spielregeln vorgetragen[63]. Pädagogisches Ziel der Akademie seien selbstverständlich künstlerische Allgemeinbildung und handwerkliches Können, vor allem aber müsse die mutige und unabhängige Künstlerpersönlichkeit gefördert werden. Vertikale und autoritäre Strukturen würden der Kunst und allen Beteiligten einen schlechten Dienst erweisen. Rangordnungen der Klassen, Kompetenzstreitigkeiten, Entrechtung der Lehrenden wie der Studierenden hätten sich als kontraproduktiv erwiesen. Nunmehr sei es an der Zeit, z.B. dem Mitbestimmungsrecht der Studierenden in einem genau definierten Umfang Raum zu geben (u.a. bei der Berufung von Dozenten). „Wenn wir in unseren Verfassungsvorschlägen das demokratische Element stark betonen, so geschieht dies gerade im

---

[62] „Die Abkehr von der Geschichte war in der Zeit des Kaiserreiches immer auch ein Reflex der Abwehr gegenüber einem Zuviel an Geschichte" (HERBERT SCHNÄDELBACH, a.a.O., 41).

[63] Der gekürzte Beitrag Richard Pfeiffers ist abgedruckt in: Katalog Kunstakademie Königsberg, Duisburg/ Regensburg 1982, 56-58; vgl. auch 31ff zu den Jahren 1918-1932. RICCARDA GREGOR-GRIESHABER kommt auch auf die Kunstakademie zu sprechen und erwähnt Mißverständnisse auf Seiten der Studierenden wie der Dozenten (vgl. a.a.O., 125).

Kunstinteresse, denn wir glauben, daß in der demokratischen Welt mehr Platz zur Entfaltung der Einzelpersönlichkeit ist, als im bestgeleiteten Obrigkeitsstaate". Es sind Töne[64], die ein halbes Jahrhundert später wieder laut werden sollten, um ein festgefahrenes System in Bewegung zu bringen, damit das Individuum zur freien Entfaltung gelangen könne und ein konstruktiv-kritischer Umgang mit der Tradition eingeleitet werde. „Nicht Akademietyrannen sind uns nötig, sondern ... Wagemut, leidenschaftliche Freiheitsliebe, Selbständigkeit der Person und des Denkens. Der wahre Künstler ist der geborene geistige Revolutionär".

(2) Wahrscheinlich ist die utopische Skizze „Die Hochstadt. Eine Künstlerhoffnung"[65] in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg entstanden. Mit dem Text reagiert Pfeiffer auf den Zusammenbruch der alten Strukturen, das revolutionäre Gären und das „Seufzen nach Erlösung"[66] in der Gesellschaft. Man fühlt sich sehr an die pessimistische Kulturkritik erinnert, wie seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die intellektuelle Szene bestimmt. *Julius Langbehn* (1851-1907), einer der geistigen ‚trend-setter' jener Zeit, beginnt sein Buch „Rembrandt als Erzieher" mit folgenden Sätzen:

> „Es ist nachgerade zum öffentlichen Geheimnis geworden, daß das geistige Leben des deutschen Volkes sich gegenwärtig in einem Zustande des langsamen, einige meinen auch des rapiden Verfalls befindet. Die Wissenschaft zerstiebt allseitig in Spezialismus; auf dem Gebiet des

---

[64] Pfeiffers Option für die Demokratie ist insofern bemerkenswert, als in Künstlerkreisen anti-demokratische Ausfälle nicht selten waren und dem völkisch, deutsch-nationalen Denken Vorschub leisteten. Dazu kommt, dass der Protestantismus im allgemeinen große Affinität zu diesem Gedankengut zeigte; vgl. EVA-MARIA KAFFANKE, Der deutsche Heiland. Christusdarstellungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung, Frankfurt/M. usw. 2001, 132ff; 149ff. Ferner HELMUT SCHEURER, Zur Christus-Figur in der Literatur um 1900, und J.A.SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Zur Christus-Darstellung um 1900, beide in: Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 35), hrsg. von Roger Bauer u.a., Frankfurt/Main 1977, 378-402 bzw. 403-420.

[65] Leider war es mir nicht möglich, Zeit und Ort der Veröffentlichung zu ermitteln. In ihren Erinnerungen erwähnt RICCARDA GREGOR-GRIESHABER, dass ihre Eltern, angeregt durch Pfr.Naubereit, in Rantau an der Ostsee ein Haus erworben haben, um dort eine Künstlerkolonie in alternativer Lebensweise (Vegetarier) zu gründen. Im Rückblick auf den „neuen(n) Lebensstil des Vaters" bemerkt die Tochter (a.a.O., 19; vgl. 16ff) kritisch: „Das Haus glich einer überbelegten Jugendherberge". Nachdem Auswanderungspläne nach Amerika sich zerschlagen hatten, nahm Pfeiffer (nach dem Ersten Weltkrieg) die Idee einer Künstlersiedlung wieder auf, studierte u.a. Schriften über organische Bodendüngung und beschäftigte sich mit Fragen des Obstanbaus. All das im Blick auf das Projekt „Hochlandsiedlung" (vgl,. 126f).

[66] Vgl. Römer 8, 22.

> Denkens wie der schönen Literatur fehlt es an epochemachenden Individualitäten; die bildende Kunst, obwohl durch bedeutende Meister vertreten, entbehrt doch der Monumentalität und damit ihrer besten Wirkung; Musiker sind selten, Musikanten zahllos. Die Architektur ist die Achse der bildenden Kunst, wie die Philosophie die Achse alles wissenschaftlichen Denkens ist; augenblicklich gibt es aber weder eine deutsche Architektur noch eine deutsche Philosophie. Die großen Koryphäen auf den verschiedenen Gebieten sterben aus; les rois s'en vont. Das heutige Kunstgewerbe hat, auf seiner stilistischen Hetzjagd, alle Zeiten und Völker durchprobiert und ist trotzdem oder gerade deshalb nicht zu einem eigenen Stil gelangt. Ohne Frage spricht sich in allem diesem der demokratisierende nivellierende atomisierende Geist des Jahrhunderts aus"[67].

Pfeiffer hat sich nicht auf Julius Langbehn berufen, hat auch Distanz zum nationalistischen Sendungsbewusstsein des Autors (der von Nationalsozialisten sehr geschätzt wurde) gehalten. Gleichwohl bewegte er sich im Horizont eines alternativ ausgerichteten Antimodernismus und der Suche nach zukunftsträchtigen Quellen. Die Skizze beginnt wie die Gründungs-Erzählung eines religiösen Ordens. Leiden an der Not der Zeit, Suche nach dem Ewigen und gemeinsame Interessen (vegetarische Lebensweise) haben eine Gruppe Gleichgesinnter zusammengeführt. Sie ziehen sich aus dem Großstadtleben zurück, gründen eine Kommune und praktizieren dort eine einfache und veränderte Lebensart. Nachdem die Anfangsschwierigkeiten überwunden waren, stellte sich fröhliche Gelassenheit in der Gemeinschaft ein. Fanatismus und ideologische Enge erhielten keine Chance zur Entwicklung. Der Leser fühlt sich an die benediktinische Regel erinnert, wenn die regelmäßige Hand- und Gartenarbeit verbindlich neben intellektuelle oder andere Tätigkeiten gestellt wird. Im Einklang mit der Schöpfung und in gegenseitigem Einvernehmen entfaltete sich ein reiches Schaffen, das vom wahren Lebensinteresse geprägt war: die Beziehung zum Göttlichen. Im Laufe der Zeit entstanden in der Gemeinschaft Strukturen, die jedoch nicht zum Selbstzweck wurden, sondern dienende Funktion hatten. Ein innerer Kreis realisierte den neuen Lebensstil noch radikaler und konsequenter als alle übrigen, die elitäre „Kerntruppe ... der ganzen Schar".

Dann wechselt der Autor von der utopisch-sozialen Ebene auf die mystisch-religiöse. An die Stelle der Kulturkritik (Abkehr vom „Man" [68]; Hinkehr zum

---

[67] JULIUS LANGBEHN, Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, 61.-66. Auflage, Leipzig 1925, 45. Zur Biographie des Autors vgl. FRITZ STERN, Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland, Bern/ Stuttgart/Wien 1963, 127ff.

[68] MARTIN HEIDEGGER veröffentlichte 1927 sein epochales Werk „Sein und Zeit"; vgl. zur Daseinsanalyse 114ff; 167ff; 180ff in der 10. Auflage, Tübingen 1963.

„neuen Menschen“, wie ihn die Jugendbewegung, Rudolf Steiners Anthroposophie u.a. erträumten[69]) treten Reflexionen, die eine Affinität zu theologischen und philosophischen Diskussionen der Zeit erkennen lassen. Ob Pfeiffer die Veröffentlichungen von Gustav Friedrich Hartlaub[70] und Paul Tillich[71] gekannt hat? - Ohne eine neue Religion stiften zu wollen, fand die Gemeinschaft, trotz größter Verschiedenheit der Individuen, in der religiösen Dimension ein einigendes Band. So „begannen sie, das innere Licht in einer Sprache zu predigen, deren Vieldeutigkeit das Wesen der mystischen Erfahrung und des Lebens in Gott allein vermitteln konnte, nämlich in der Sprache der Kunst“. Genau darin erfüllt sich das Wesen der Religion, dass sie das Unsichtbare oder Unaussprechliche sichtbar macht bzw. zur Sprache bringt. Nicht die amorphe Erruption korrespondiert der religiösen Erfahrung, sondern die künstlerische Gestaltung, der künstlerische Ausdruck. Man kann diesen Prozess mit einem Geburtsvorgang vergleichen. Indem der Mensch die Unzulänglichkeiten der empirischen Welt erkennt, transzendiert er die „Tagesnichtigkeiten“, befreit sich „von der Sorge um Überflüssigstes“ und findet seine Bestimmung. Rückgriff auf religiöse Traditionen und älteste Menschheitserfahrung profilierte das Erscheinungsbild der Gemeinschaft. Dadurch konnten die immer wieder auflodernden Krisen in Grenzen gehalten werden. Feste mit sakralem Charakter, Rituale, Theater und musikalische Aufführungen ermöglichten das „Wunder der Verjüngung“ und gaben „einer beseeligenden Hochspannung des Geistes

---

[69] Vgl. ULRICH LINSE, Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre, Berlin 1983; GOTTFRIED KÜENZLEN, Der neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne, Frankfurt/Main 1997, 153ff.

[70] Der Kunstwissenschaftler GUSTAV F. HARTLAUB (1884-1963), bis 1933 Direktor der Kunsthalle Mannheim, fragt in seinem Buch „Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Berlin 1919“, ob Kunst in Verbindung mit Religion dazu beitragen könne, dass der Mensch in die ursprüngliche Einheit mit dem Göttlichen zurückkehren könne.

[71] Es wäre reizvoll, Pfeiffers Gedanken mit den grundsätzlichen Überlegungen Paul Tillichs (1886-1965) in ein „Gespräch“ zu bringen. Gerade Tillich hat die Interaktion von Stil und Gehalt im Kunstwerk fokussiert. Stil wird zum Erkennungszeichen des geistigen Gehaltes (vgl. PAUL TILLICH, Religiöser Stil und Stoff in der Bildenden Kunst, in: DERS., Gesammelte Werke IX, Stuttgart ^{2}1975, 312-323; geschrieben 1921). Während Pfeiffer seinen mystischen Religionsbegriff mit realistischer Ikonographie verbindet, favorisiert Tillich u.a. den Expressionismus als adäquates Gegenüber einer ekstatisch-prophetischen Religion. Die Begegnung mit dem Göttlichen (the ultimate concern) ereigne sich dort, wo Leben in Grenzsituationen gerät. Und davon handeln unzählige Kunstwerke der Moderne. Vgl. auch HORST SCHWEBEL, Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002, 109f; 209ff.

und der Kraft“ Raum[72]. Überall wurde davon Kenntnis genommen. Kein Wunder, dass aus der übrigen Gesellschaft Zeitgenossen herbeiströmten, um Sinnsuche und Lernwillen zu nähren oder um ihre Neugier zu befriedigen. Die Gemeinschaft war aus der Not geboren. Sie hatte „keine phantastische Weltverbesserung im Sinne“. Und doch wurde sie kraft ihrer Ideale zu einem geistigen Zentrum, das auf alle Gebiete des Lebens Einfluss ausübte. Pfeiffer bündelt seine kulturkritischen, reformorientierten und religiös-mystischen Überlegungen, indem er mit biblischen Assoziationen (das neue Jerusalem und die Arche inmitten der Chaosfluten) einen direkten Appell an seine Leserschaft formuliert. Unüberhörbar meldet sich ein apokalyptischer Unterton an, der die Katastrophe in naher Zukunft ahnen läßt. “Eine Felseninsel erhob sich aus den Wassern der Sündflut, eine Quelle von Erneuerungen, eine wahre Hoch- und Friedensstadt. Noch ist sie Utopia, d.h., nirgendwo, aber sie ist möglich, und ihr Plan verstößt in keinem Teile wider die Wahrscheinlichkeit. Denn die Menschen leben, welche sie bauen könnten! Und wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg. Die Not wird riesengroß wachsen. Wer glaubt, die Arche mitzimmern zu können?“

(3) Richard Pfeiffer führt die Arbeiten in Heydekrug auf der Grundlage von Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Religion aus, die er Jahre zuvor konzipiert und im Zusammenhang seiner jeweiligen Projekte vertieft hat.

Das Stichwort, das wie ein Leitmotiv seine Diskussionsbeiträge[73] bestimmt, heißt „kultisches Erleben“. In jenen Jahren hatte der von der religionsgeschichtlichen Forschung u.a. geprägte Begriff des „Kultus“ Eingang in die Theologie gefunden und eine inspirierende Rolle bei vielen Fragestellungen übernommen[74]. Die Frage der Religion wurde weniger als pro-et-contra-Problem behandelt. Vielmehr wurde nach ihrer Funktion und Auswirkung auf die Lebenswelt

---

[72] Der epochale Diskurs ist dadurch geprägt, dass neben die pessimistische Einschätzung der Gegenwart eine Utopie, ein Gegenbild tritt, das die Kräfte zu geistiger Erneuerung mobilisieren soll. Ein bezeichnendes Schlüsselwort ist darum „Wiedergeburt“; vgl. EVA-MARIA KAFFANKE, a.a.O., 65f.

[73] Ich beziehe mich hier auf die Artikel „Kunst und Kultus“ (1911) und „Vom kultischen Erleben“ (o.J.; sicher im zeitlichen Umfeld des ersten Beitrags geschrieben).

[74] Der norwegische Theologe/Alttestamentler Sigmund Mowinckel (1884-1965), der in seinen Psalmenstudien das kultische Handeln Israels als Schlüssel zum Verstehen der Psalmen eingeführt hat, gehörte zu den einflussreichen Denkern der Zeit. Vgl. SIGMUND MOWINCKEL, Religion und Kultus, Göttingen 1953; DERS., Art. Kultus, in: Religion in Geschichte und Gegenwart IV (Tübingen ^{3}1960), 120-126. Zu erinnern ist auch an die führenden Vertreter der sog. „Religionsgeschichtlichen Schule“, deren Anstöße die herrschende liberale Theologie in Frage stellten: Hermann Gunkel, Johannes Weiß, William Wrede, Wilhelm Heitmüller, Wilhelm Bousset u.a. 1917 erschien Rudolf Ottos einflussreiches Werk „Das Heilige“.

menschlicher Gemeinschaften gefragt. Offensichtlich kennt er die Diskussion, denn er setzt mit der Voraussetzung ein, dass ein metaphysisches Bedürfnis als allgemeiner Bestandteil der menschlichen Seele vorgegeben ist. In der Kunst gehe es darum, das Unsichtbare sichtbar zu machen bzw. die Seele des Menschen aus dem Dreck zu heben (Anselm Feuerbach). Ein vergleichbares Ziel verfolge auch die Religion. Höhepunkte des Lebens bzw. Situationen des Übergangs (rites des passages) werden in besonderen Formen begangen oder gefeiert, eben kultisch gestaltet. Dieser Interaktion kommt entgegen, dass Menschen sich danach sehnen, das Göttliche im Gleichnis zu sehen, zu hören, zu riechen, zu fühlen und zu schmecken[75]. Zwischen Kunst und Kult gibt es also deutliche Berührungspunkte.

Aus diesen Voraussetzungen ergeben sich bei Pfeiffer kritische Anfragen an den aktuellen Protestantismus. Er lässt erkennen, dass er die Diskussion um das Verhältnis von Kunst und Religion begleitet, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der Tagesordnung steht[76]. Offensichtlich schließt er sich nicht völkischen oder deutsch-christlichen Zeitströmungen an. Als evangelischer Christ (lutherischer Prägung) sieht er die ideologischen Irrwege dieser Bewegungen ebenso wie er die Unterschiede zur Katholischen Kirche bzw. zum Wagnerschen Gesamtkunstwerk spürt. Das „Sündenregister" des Protestantismus ist beträchtlich: Vernachlässigung der Gefühlskräfte, Gleichgültigkeit gegenüber den Sinnen, Tendenz zur Formlosigkeit, einseitige Bevorzugung des Wortes, Missverständnis der Kunstauffassung Martin Luthers[77]. Pfeiffer will nicht einer Rekatholisierung[78] das Wort reden. Sehr wohl sieht er das Besondere des Protestantismus in der „moralischen Kultur". Nur dürfe das Christentum nicht auf Ethik reduziert werden. Kirche hat in erster Linie eine symbolische Funktion, insofern in ihr die „Geheimnisse des Lebens" begegnen, die man nur „mit ahnendem Gemüt fühlen" kann. Über mystische Erlebnisse gerate der Mensch in einen Bereich (das Mysterium), „wo das ‚Wort' versagt und versa-

---

[75] Vgl. ANGELUS SILESIUS, Der Cherubinische Wandersmann V. 351, Krefeld 1948, 179: „Die Sinne sind im Geist all ein Sinn und Gebrauch;/Wer Gott beschaut, der schmeckt, fühlt, riecht und hört ihn auch".

[76] Vgl. FRIEDRICH GROSS, Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989; EVA-MARIA KAFFANKE, a.a.O., 177ff.

[77] Luther hat sich Bildern gegenüber keineswegs ablehnend geäußert; vgl. Weimarer Ausgabe 18; 82, 23; dazu HORST SCHWEBEL, a.a.O., 55ff.

[78] Erwähnt wird die ‚Hochkirchliche Bewegung', deren Aktivitäten (vordergründig) als katholisierend gedeutet werden können. In seiner Berliner Zeit hat Richard Pfeiffer sich intensiv mit den Schriften Friedrich Heilers beschäftigt (s.u.).

gen muß“. Hier kann nun die Kunst einsetzen, um „das Unsagbare“[79] auszudrücken. Im Wissen um die religiöse Dimension von Kunst und gegen funktionalistische Übergriffe sind weder biblizistische noch konfessionalistische Kriterien geeignet, um das Religiöse in einem Kunstwerk zu bestimmen. Auch dürfe man nicht ‚Ethik‘ gegen ‚Religion‘ ausspielen. Dem Protestantismus täte es gut, die Impulse aufzunehmen, die sich aus der Übereinstimmung des Religiösen und der Liebe ergeben. Hier wie dort fallen Kongruenzen in den Blick: Leidenschaft, Gefühl der Ewigkeit und Unzerstörbarkeit, Erlebnis des Unaussprechlichen, Begeisterung. Im Kultus konvergieren Sinnliches und Geistliches, so dass der Mensch „das irdische Vergnügen in Gott“[80] genießen kann.

Kunst hatte seit dem 19. Jahrhundert offen kultische Ansprüche erhoben und war nicht selten in die Rolle einer Ersatzreligion getreten. Gefördert wurde diese Entwicklung durch die Präferenz für Monumentalgemälde. Im ‚Monumentalen Kunstwerk‘ verband man das Heldische, Nationale und Religiöse zur Idee einer wahren deutschen Kunst. Untergründig schwingt dabei die Ablehnung der Demokratie und die Sehnsucht nach heroischer Siegerpose mit[81]. Trotz der Kontextverbundenheit bleibt Richard Pfeiffer bei der Suche nach der ihm entsprechenden Form und Sprache. Er weiß, dass Kunst in der Moderne sich vom Kultus (und damit von allen metaphysischen Bezügen) distanziert oder gar schon gelöst hat und Autonomie beansprucht. Das geschieht allerdings um den Preis von Fehldeutungen und Verzerrungen. Ohne sich von der Vernunft verabschieden zu wollen und unter Wahrung der künstlerischen Freiheit gibt Pfeiffer das Ziel vor: wir wollen „den Inhalt unserer Erlebnisse auch äußerlich in Schönheit ausdrücken“. Damit ist Widerspruch sowohl gegenüber der Kunstfeindlichkeit der Kirche, der ideologischen Vereinnahmung in neureligiösen Gruppen als auch gegenüber der Religionsablehnung auf Seiten der Kunst angemeldet.

Ist also das Charisma des Künstlers, das Geniale oder Prophetische in ihm die Quelle, die ein Kunstwerk zum Träger einer Botschaft, Vision oder Idee macht?

Als 1913 in der Königsberger Kunstakademie eine Jahrhundertfeier der Befreiungskriege ansteht, ergreift Pfeiffer das Wort und entwirft ein Bild des Künst-

---

[79] Man fühlt sich an 2 Korinther 12,1ff; bes. V.4 erinnert: „ ... wurde entrückt in das Paradies und hörte unaussprechliche Worte, die kein Mensch sagen kann“.

[80] BARTHOLD HEINRICH BROCKES (1680-1747) hat unter dem Titel „Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten“ eine neun Bände umfassende Gedichtausgabe veröffentlicht (zwischen 1721 und 1748 erschienen). Das Evangelische Gesangbuch enthält nicht wenige Lieder mit diesem Topos; vgl. z.B. V. 3 von 369 (Wer nur den lieben Gott läßt walten): „Man halte nur ein wenig stille/ und sei doch in sich selbst vergnügt ... „.

[81] Vgl. EVA-MARIE KAFFANKE, a.a.O., 281ff.

lers, der seinen Platz in der Gesellschaft bewusst und verantwortungsvoll übernimmt. Der Titel „Christus und die Künstler“[82] signalisiert eine grundlegende Referenz, die durch ein Wort von Vincent van Gogh, der Jesus von Nazareth den größten Künstler aller Zeiten genannt hat, vorbereitet wird. Der Gedankengang wird jedoch von der Antithese zu Napoleon Bonaparte, den Prototyp des modernen Menschen, bestimmt. „Tot ist Napoleon. Aber mächtiger als je regiert sein Geist die Welt“. Man kann in ihm die Inkarnation aller fragwürdigen Entwicklungen und destruktiven Kräfte in der Moderne sehen. Er „war der Prophet unserer Handelsmetropolen mit ihrer materiellen Macht, ihrem Geldverkehr und den Zivilisationstendenzen, die mit Kultur nichts zu tun haben“. Äußerlich stehe das deutsche Volk auf dem Höhepunkt der Macht, aber im Inneren habe ein Erosionsprozess begonnen, der allergrößte Gefahren mit sich bringe. Daher müsse wie einst ein Befreiungskampf auf ein gemeinsames Ziel hin geführt werden. In diesem Vorhaben sind die Künstler aufgerufen, eine Führungsrolle zu übernehmen. Der Künstler als „Führer“ muss beispielhaft vorangehen. „Künstler sein heißt ja, ein Beispiel zu geben, heißt, typisches Menschentum vorbildlich zu leben“. Er kann das Verworrene klären, das Zerbrochene verbinden und das Verborgene ans Licht bringen[83]. Um im gegenwärtigen Augenblick nicht von der inneren Hohlheit und verwirrenden Ratlosigkeit überrannt zu werden, bedarf es eines Leitsternes, der die konstruktiven und revolutionären Kräfte entbindet. Und das ist Jesus von Nazareth mit seiner Lebensgestaltung („ein typisches Künstlerleben“) und seiner „kühnen Künstleridee“ des Reiches Gottes.

Es ist nicht verwunderlich, dass Pfeiffer die Christusgestalt ins Zentrum seiner Überlegungen rückt. Auf seine Weise nimmt er Stellung zu der seit Albert Schweitzer wieder aufgelegten historischen Jesusforschung[84], setzt sich aber auch ab von den Versuchen völkisch-nationaler Kreise, einen „deutschen Heiland“ zu konstruieren[85]. Das impliziert andererseits, dass er sich weder an anti-

---

[82] In: EZA 7 / 19320. Vgl. FRIEDRICH GROSS, a.a.O., 196ff zum Thema „Christusbild“ im 19. Jahrhundert.

[83] Sprache, Pathos und Rhetorik des Artikels sind aus dem Zeit-Kontext heraus zu verstehen; vgl. FRIEDRICH GROSS, a.a.O., 424ff: Das Künstler-Genie als Heiland oder Märtyrer. „Führer“ ist einer, der den Weg kennt und weiß, auf welches Ziel hin die Schritte zu lenken sind. Man vergleiche mit dieser Idealfigur die Beschreibung des Messias im Alten Testament (Jesaja 9,1ff und 11,1ff; ferner die Bedeutung des Dichters Stefan George in seinem Kreis). – Von MOMME NISSEN, einem Freund Julius Langbehns (s.o.), stammt die Schrift „Dürer als Führer“ (München 1928; Erstpubl. 1904). Vgl. EVA-MARIA KAFFANKE, a.a.O., 97ff; 103ff: „Der historische Künstler als nationales Leitbild“.

[84] Albert Schweitzer, Geschichte der Leben-Jesu-Forschung, Tübingen ^{2}1921

[85] Vgl. EVA-MARIA KAFFANKe, a.a.O., 45ff; 155ff; 172ff.

judaistischer Polemik noch an monistischen Spekulationen beteiligt. Sein Diskurs verbindet kirchliche Referenzen mit vorsichtiger Annäherung an die Mystik. Die Christusgestalt ist daher mehr als rührende Erinnerung, subjektive Beschwörung oder bloße Metapher. Aus dem biblischen Impuls erwächst eine identifikatorische Verschränkung, mit der das Individuum in die Zukunft geführt werden soll.

Jesu Wort spricht die Menschen als Kinder Gottes an, die in der Gegenwart die Realität der geistigen Welt sinnenfällig erleben (vgl. Lukas 17, 20). Es kommt von selbst, das Reich Gottes, sagen die großartigen Gleichnisse Jesu (vgl. Markus 4,26-29). Wer das erkannt hat, der beginnt, bei sich alle Hindernisse wegzuräumen und in seiner Lebensweise dem Kommenden zu entsprechen. Das führt nicht zu Weltverneinung, sondern lässt jeden Schritt auf dem Lebensweg bewusst gehen. Sicher nimmt von der Orientierungsgestalt Jesus von Nazareth „jeder das, was er zu fassen imstande ist". Doch lassen sich Charakterzüge benennen, die für den Künstler in seiner Funktion als „Führer" konstitutiv sind: Liebe („Liebeskraft ist identisch mit Schöpferkraft"), Verpflichtung zur Wahrheit, Gehorsam (gegen die innere Stimme), Treue zu sich selbst, Mut, Sorglosigkeit, Zielbewusstsein. Wie ein Seismograph erspürt der Künstler die innere Befindlichkeit einer Gemeinschaft. Deshalb muss er auch die Initiative zur Befreiung von geistiger Fremdherrschaft und Regeneration ergreifen. Nicht von ungefähr schließt Pfeiffer seine Rede mit einem Appell an die Zuhörerschaft: „Lassen Sie uns kein gemeines Leben führen, sondern auf eine würdige Weise tätig sein, bis dass die Reiche der Welt des Herrn und seines Christus geworden sind. Und seines Königreiches wird kein Ende sein".

Durch seine zweite Frau hatte Richard Pfeiffer den Religionswissenschaftler *Friedrich Heiler* (1892 – 1967; Hauptvertreter der Una-Sancta-Bewegung und Förderer einer „evangelischen Katholizität" in der Hochkirchlichen Vereinigung[86]) kennen gelernt, mit dem er bis zu seinem Tode in Kontakt blieb. Pfeiffers Briefe[87] lassen die Hochschätzung erkennen, die er Friedrich Heiler und dessen Werk entgegenbrachte. Er war überzeugt, dass „der Weg, den Sie gehen, die eigentliche Vollendung der Reformation darstellt". Er hebt die „Geistes- und Forschungsfreiheit, bei vollständiger Wahrung der religiös-metaphysischen Substanz der Kirche" hervor. Ihn fasziniert die „große Weite des Herzens", die „unbedingte Wahrheitsliebe" (20. Februar 1954). Da er selber nicht mehr aktiv eingreifen kann, sucht er Erbauung in Heilers Predigten und Schriften und findet sich im Blick auf eigene Gedanken, die ihn früher bewegt hatten, bestä-

---

[86] Vgl. Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon II (1990), 660-661.

[87] Die Briefe gehören zum Briefwechsel Gertrud und Richard Pfeiffer an Friedrich und Anne Marie Heiler (Ordner P2 / 1.10.62 - Mitte 1965, J – R), der sich im Friedrich – Heiler – Archiv der Universitätsbibliothek Marburg befindet.

tigt. Je mehr seine Sicht auf Welt und Geschichte den Einflüssen von Alter und Krankheit ausgesetzt ist, desto mehr sucht er spirituelle Geborgenheit und verlässliche religiöse Fundamente. Seit 1961 (Jahr der ökumenischen Konferenz von Neu Delhi) fällt das Stichwort „kosmischer Christus“ in den Briefen auf. Über seine Arbeit als Künstler erfährt man nichts. Allerdings findet sich im Brief vom 18. Dezember 1961 eine Passage, in der Richard Pfeiffer von einem tiefen mystischen Erlebnis berichtet, das die Teilnahme am Hochamt anlässlich einer Tagung der Hochkirchlichen Vereinigung, bei der auch F. Heiler anwesend war, in ihm ausgelöst hat („seelige Tiefe“, „bisher unbekannte Bewußtseinsform“, „tiefer Friede“, „vollwach, keine Vision“, „Abneigung gegen jeden Bewegungsimpuls“).

4.3 Joakim F. Skovgaard und die „biblia pauperum“ im Dom zu Viborg

In seiner Projektskizze von 1925 beruft sich Richard Pfeiffer auf den Dom zu Viborg / Dänemark als orientierendes Vorbild. Er wolle in Heydekrug die Fresken auch im Sinne einer „biblia pauperum“[88] malen. Was steckt hinter dieser Bemerkung? - In Viborg hatte der Maler *Joakim Frederik Skovgaard* (1856-1933) zwischen 1900 und 1906 mit einer ansehnlichen Schar von jungen Künstlern und nach einer längeren Vorbereitungsphase den Dom mit 44 Fresken ausgemalt[89]. Das Echo auf die ca. 1580 m^2 gestaltete Wandfläche war schon in Dänemark enorm. Über Publikationen und Diskussionen in Fachkreisen[90] ist Kunde von diesem Werk offensichtlich auch nach Königsberg gelangt.

Joakim Frederik Skovgaard[91] entstammte einer Familie, die in der grundtvigschen Erweckungsbewegung[92] ihre religiöse Heimat hatte. Die Eltern waren

---

[88] Mit dem Begriff „biblia pauperum/dt. Armenbibel“ werden mittelalterliche bildliche Darstellungen von Episoden/ Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament bezeichnet. In der Regel werden Szenen aus dem Leben Jesu mit Abschnitten aus dem Alten Testament in typologischer Form (Typus und Antitypus bzw. Verheißung und Erfüllung) kombiniert. Die als Blockbuch im Holzdruckverfahren hergestellten Armenbibeln präsentieren etwa vierzig derartiger Szenen. Als ‚Urheber‘ dieser Verbreitungsform des Evangeliums gilt Ansgar von Bremen. Mit der Erfindung der Buchdruckerkunst geraten die Armenbibeln in Vergessenheit.

[89] Ich beziehe mich in meiner Darstellung auf JENS VELLEV/POUL PEDERSEN, Joakim Skovgaards Fresken im Dom zu Viborg (Viborg 1995) und MARTINA KRAL, Die Fresken Joakim Skovgaards im Dom zu Viborg. Religiöse Malerei für eine neue Zeit, Kiel 2001.

[90] Z.B. FRIEDRICH DENEKEN, Joakim Skovgaard und seine Wandgemälde im Dom zu Viborg, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F. 19. Jg., 1908, 145-154. MARTINA KRAL (a.a.O., 173 Anm. 16) verweist noch auf weitere Veröffentlichungen im deutschsprachigen Raum.

[91] Zur Biographie vgl. MARTINA KRAL, a.a.O., 17ff.

[92] Gegen die rationalisierenden Tendenzen der dänischen Staatskirche hatte sich unter der Führung von N.F.S. Grundtvig eine innerkirchliche Gemeinschaftsbewegung gebildet, die gelebte Frömmigkeit und Christusbeziehung in den Mittelpunkt stellte. Darüber

von N. F. S. Grundtvig (1783-1872) getraut, Joakim von ihm noch konfirmiert worden. Diese religiöse Prägung[93] hatte sein Selbstverständnis als Künstler geprägt und beeinflusste auch die Konzeption der Fresken. Skovgaard war zunächst Lehrling in der Werkstatt des Vaters, der in Dänemark ein hohes Ansehen als Landschaftsmaler genoss. Es folgte eine weitere Lehrzeit bei dem Kopenhagener Malermeister Christian Carl August Weber (1818-1897), der u.a. in Viborg tätig war. Die Studienzeit an der Kunstakademie in Kopenhagen schloß Skovgaard 1876 mit dem Examen ab. In der Folgezeit unternahm er längere Studienreisen nach Paris (u.a. besuchte er Bonnats Malerschule), Italien und Griechenland, wo er sich an antiken und klassischen Vorbildern (Skulpturen, Mosaiken und Fresken; Giotto) schulte[94].

Zum ersten Mal hatte Skovgaard mit dem Dom in Viborg im Sommer 1874 zu tun. Er gehörte zu der Gruppe, die mit dem Historienmaler Frederik Christian Lund an den Deckengemälden des Mittelschiffes arbeitete. In jenen Jahren war der Dom, dessen Anfänge ins Mittelalter reichen, als neuromanische Basilika „neu erbaut“ worden[95]. Angesichts der nackten Wand- und Deckenflächen entstand sofort der Wunsch nach Gestaltung und Ausschmückung. Nach Fertigstellung der Deckengemälde (1875), die sich an St. Michael in Hildesheim orientierten, sollte es noch Jahre dauern, bis Skovgaard mit den ersten Proben beginnen konnte.

Seit dieser ersten Begegnung mit dem Dom hatte Skovgaard sich zu einem anerkannten Künstler entwickelt, dessen künstlerische Arbeiten ihn für die besondere Aufgabe empfahlen. Aufgrund von bautechnischen Verzögerungen, öffentlichen Diskussionen und Verhandlungen mit den Kirchenbehörden erhielt Skovgaard den Auftrag[96] erst 1895. Es folgte eine mehrjährige Vorbereitungsphase, in der Konzeption und Mitarbeiter[97] gefunden, Materialien und künstlerische Techniken geprüft, Entwürfe präsentiert und diskutiert werden mussten. Die eigentliche Arbeit begann 1900. Das „Gleichnis vom großen Abendmahl“ (Lukas 14) im südlichen Querschiff ist das erste Bild, das die Künstler 1901 für fertig erklärten. In der Winterzeit wurden im Kopenhagener Atelier die Vorarbeiten getätigt, die Fresken wurden dann ab Frühling in Viborg ausgeführt. Im

---

hinaus vertrat Grundtvig Reformgedanken im Bildungsbereich (Volkshochschulbewegung) und setzte sich als Abgeordneter für die Belange der Kleinbauern ein.

[93] Vgl. JENS VELLEV/POUL PEDERSEN, a.a.O., 9; 12; MARTINA KRAL, a.a.O., 47-51; 116ff.

[94] Auch während der späteren Arbeit in Viborg hat Skovgaard, begleitet von Mitgliedern seines Teams, Studienreisen in den Süden unternommen.

[95] Vgl. MARTINA KRAL, a.a.O., 21ff (Vorgeschichte und Wiederaufbau).

[96] Eine wichtige Rolle spielte dabei der Domprobst und spätere Bischof Hans Jørgen Swane.

[97] Vgl. MARTINA KRAL, a.a.O., 102ff.

Oktober 1906 war das Gemeinschaftswerk nach reichlich zehn Jahren abgeschlossen. Während dieser Zeit hatte es in der Öffentlichkeit vereinzelt kritische Debatten gegeben. Insgesamt war das Echo aber so positiv, dass Skovgaard auch der Auftrag zur künstlerischen Gestaltung der Decke im Mittelschiff übertragen wurde. Diese wurde 1912/13 mit einer neuen Kassettendecke aus Mahagoni überkleidet und erhielt eine Bemalung im Stil der übrigen Fresken[98]. Das Fresko im südlichen Querschiff - das Gleichnis vom großen Abendmahl (Lukas 14,15-24) – das zuerst gemalt worden war, musste 1913 erneuert werden, da weite Partien durch Salpeter beschädigt worden waren.

Skovgaard hatte das Projekt in kollegialer Zusammenarbeit unter theologischen, ikonographischen und künstlerischen Gesichtspunkten konzipiert und ein anspruchsvolles Bildprogramm entworfen. Das Langschiff zeigt von Ost nach West alttestamentliche Erzählungen in chronologischer Abfolge. Im Querschiff sind Szenen aus dem Leben Jesu in freier Abfolge dargestellt, während die große Nord- und Südwand des Chors Motive aus der Zeit nach der Kreuzigung aufgenommen hat. Die narrative Entwicklung erreicht in der Apsis mit dem thronenden Christus im Kreis der Erlösten ihren Höhepunkt, eine byzantinisch anmutende Christusdarstellung. Skovgaard erzählt mit seinen Fresken die Geschichte von Verheißung und Erfüllung. Er schreibt: „Sonst entsprechen fast alle Bilder in der Kirche genau dem Wort der Bibel. Ich meine, es sei gut, wenn man beim Anschauen eines biblischen Bildes gleichsam das Wort der Bibel hört“[99]. Bisweilen hat er sich von seiner eigenen theologischen Interpretation der biblischen Geschichte (u.a. bei der Darstellung von Isaaks Opferung oder bei dem Auferstehungsbild an der Nordwand) bzw. der grundtvigschen Perspektive leiten lassen. Insgesamt reflektiert das Bild-Programm die grundtvigsche Theologie, wonach Christus der Erretter der Menschheit von Tod und Teufel ist[100].

Für die künstlerische Realisierung des Projekts waren verschiedene Materialien und Techniken vorgesehen: Kaseinfarben, Terpentinfarben und Fresko-Malerei. Den Vorzug erhielt die Fresko-Technik auf feinem Putz. Diese Technik hatte im 19. Jahrhundert ein „revival“ erlebt. Künstler aus vielen Ländern Europas strömten nach Italien, um die großen Klassiker und ihre Vorgehensweise zu studieren. Zum Teil erklären sich Bedeutung und Aufschwung der Freskenmalerei durch die Nachfrage und große Wertschätzung in der Gesellschaft (Mo-

---

[98] Die Bilder (Szenen aus dem Leben Jesu) wurden um 180 Grad gewendet, die Motive im wesentlichen beibehalten. Vgl. die Abbildungen bei JENS VELLEV/POUL PEDERSEN, a.a.O., 24f.

[99] Zitiert bei JENS VELLEV/POUL PEDERSEN, a.a.O., 11f.

[100] Es fällt u.a. auf, dass das Motiv vom Jüngsten Gericht gänzlich fehlt. Auch darin bleibt Skovgaard treuer Grundtvigianer.

numentalmalerei). So auch um 1900 im norddeutschen und skandinavischen Raum.

Kennzeichen der Freskotechnik - im Unterschied zur älteren Form der Wandmalerei, der Seccotechnik (dem Malen auf trockenem Grund) - ist die unmittelbare Bearbeitung/ Bemalung der gerade („al fresco") mit nassem Kalkmörtel beworfenen Mauerfläche („intonaco"). Dabei vollzieht sich ein chemischer Prozess, d.h., die Kalkbestandteile nehmen beim Trocknen Kohlensäure aus der Luft auf und verwandeln sich in eine Schicht von kohlensaurem Kalk, die im Laufe der Zeit immer härter wird. Der Malvorgang selbst erfolgt in mehreren Schritten. Zunächst „werden die durchstochenen Umrisse des Kartons mittels Aufstäubens von pulverisierter Papierkohle übertragen. Dann wird mit Farben, die ohne Hinzufügung eines Bindemittels in Kalkwasser angerührt sind, gemalt. Skovgaard nimmt sehr dünnes, fast klares Kalkwasser, abweichend von dem alten italienischen Verfahren, das mit einem ziemlich starken Kalkzusatz arbeitete, wodurch die Farben deckend wurden. Skovgaards durchscheinende Farben geben seinen Gemälden eine gewisse Verwandtschaft mit Aquarellmalerei"[101]. Eine besondere Herausforderung der Freskotechnik liegt im Bereich der Farben. Dem Künstler steht nur eine begrenzte Palette an kalk- und lichtechten Farben zur Verfügung. Während des Trockenvorgangs, der eine Farbtonveränderung bewirkt, kann er nicht mehr korrigierend eingreifen. Anders als bei Öl-Malerei ist Übermalung ausgeschlossen. Die Alternative ist, die „Tagwerke" („giornate") abzuschlagen und den Prozess von neuem zu starten (s.o.), wodurch Arbeits- und Kostenaufwand steigen.

Für das Gemeinschaftsprojekt im Viborger Dom wurde viel experimentiert und erprobt. Die Fresken passen sich den architektonischen Bedingungen an. Farbabstufungen treten kaum auf. Die Szenen sind zurückhaltend gegliedert. Es dominiert ein flächiger, narrativer Zug, der additiv die Bausteine der biblischen Geschichte zusammenstellt. Daher findet man kaum eine perspektivische Darstellung. Die Künstler haben erst gar nicht versucht, eine Raum-Illusion aufzubauen, so dass sich dem Betrachter eine archaisierende Tendenz aufdrängt. In den biblischen Szenen beeindrucken die Einzelfiguren. Skovgaard legt großen Wert darauf, ohne Pathos die Empfindungen der Menschen zum Ausdruck zu bringen. Ihm schwebt der Typ der einfachen, alltäglichen Menschen auf dem Land vor. Sie sind nicht nur Quelle der Inspiration, sondern auch die Adressa-

---

[101] FRIEDRICH DENEKEN, a.a.O., 150. MARTINA KRAL (a.a.O., 40ff) gibt einen historischen Überblick; vgl. 181 Anm. 139: Der „‚buon fresco' besteht aus zwei Putzschichten: der unteren (atriccio), auf die die Vorzeichnung bzw. Monumentalskizze ausgeführt wird und der oberen (intonaco), die die Malerei aufnimmt, kurz vor Malbeginn auf die Wand gebracht wird". - R.Pfeiffer hat in Heydekrug die Vorzeichnungen mittels einer technischen Variante (Durchstechen des Kartons) auf die Wand übertragen (s.o. S.17).

ten der künstlerischen Botschaft, die den Anspruch der biblischen Erzählung weiter trägt. Insofern entsprechen die Fresken in Viborg dem grundtvigschen Volks-Bildungsprogramm.

Joakim Skovgaard und sein „religiöser Symbolismus“ müssen als Echo auf die Säkularisierungsvorgänge im 19. Jahrhundert (Verlust der ikonographischen Kontinuität, Machtverlust der Kirchen, Aufbruch des Individuums u.a.), in deren Verlauf auch das Miteinander von Kunst und Christentum zerbrach, verstanden werden. Sein Werk steht neben anderen Bemühungen, unter den gegebenen Umständen eine neue Plausibilität für „religiöse Malerei“ zu schaffen.

Dabei ist z.B. an die „Beuroner Schule“ (Peter Lenz/Pater Desiderius, 1832-1928) im katholischen[102] oder Wilhelm Steinhausen (1846-1924), Eduard von Gebhardt (1838-1925)[103] und Hermann Schaper (1835-1911) im evangelischen Bereich oder Hans Thoma (1839-1924)[104] zu denken. Die kulturellen Umbrüche, sowie die politischen Ereignisse und Katastrophen im 20. Jahrhundert haben dazu beigetragen, dass ein Interesse an den Werken dieser Künstler nicht selbstverständlich ist.

Gedenktage sorgen allerdings für Ausnahmen, wie jüngst die Ausstellung für *Käte Lassen* (1880-1956)[105] in Flensburg zeigt. 1910/12 hat sie in der Heilandskapelle von Flensburg-Weiche ein monumentales Fresko (5,90 mal 5,10 Meter) in enkaustischer Malweise geschaffen, dem das Jesuswort „Kommet her zu mir alle“ (vgl. Matthäus 11,25) zugrunde liegt. Dem Betrachter fällt Rembrandts Hundertguldenblatt ein. Das Wandbild vermittelt einen monochromen Gesamteindruck. Im Mittelpunkt steht die Christusgestalt, eine übermenschliche Lichterscheinung, in einem faltenlosen und flächigen Gewand. Sie ist umgeben von 33 Menschen, Flensburger Bürgern, unter die sich auch die Künstlerin gemischt hat. Käte Lassen hat ihre künstlerische Ausbildung in München erhalten und war dort der Erneuerung der Wandbildmalerei und der neuidealistischen Symbolkunst begegnet. Dass sie das Werk von J. F. Skov-

---

[102] Vgl. MARTINA KRAL, a.a.O., 134ff; HORST SCHWEBEL, a.a.O., 83ff.

[103] Vgl. EVA-MARIA KAFFANKE, a.a.O., 18ff; 200ff. Ferner DIETRICH BIEBER/EKKEHARD MAI, Eduard von Gebhardt und Peter Janssen – Religiöse und Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert, in: WEND VON KALNEIN (HG.), Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog, Düsseldorf 1979, 165-185; CAROLA BETTINA GRIES, Eduard von Gebhardt. Ein protestantischer Historienmaler im 19. Jahrhundert (Diss. Aachen 1993), Mainz 1995.

[104] Vgl. EVA-MARIA KAFFANKE, a.a.O., 319ff zur Thoma-Kapelle in Karlsruhe (1909), in der elf großformatige Gemälde mit Szenen aus dem Leben Jesu aufgestellt sind.

[105] Vgl. MARTINA KRAL, a.a.O., 144; JAN SCHIRMER, Die Heilandskapelle in Flensburg-Weiche und das erste Monumentalwerk von Käte Lassen, in: Denkmal 7, 2000, 94-96; CHRISTINA MAHN, Käte Lassen 1880-1956. Grenzgängerin der Moderne, Heide 2007, bes. 67ff, 89ff.

gaard sehr geschätzt hat, ist belegt. Ebenso ist nicht zu übersehen, dass ihre Christusgestalt nicht an den heroischen Vorbildern des 19. Jahrhunderts orientiert ist, auch auf Umsetzung dogmatischer Vorstellungen verzichtet, sondern einen gemeinschaftsbezogenen und sozialen Horizont nahe bringt. Das zeigt sich u.a. an dem Wandbild „Petri Fischzug“ (nach Lukas 5,1-11) in der Aula des Alten Gymnasiums Flensburg, das sie 1913-1922 geschaffen hat. In diesem Werk (77 m ^{2}) ist die Christusgestalt umgeben von Menschen der dänischen Westküste. Die Komposition betont die Horizontale. Sie verzichtet auf die Perspektive und sucht eine Verbindung zum Betrachter. Expressive Gestik und Mienenspiel unterstreichen das Unverständnis angesichts des wunderbaren Geschehens. Zur Zeit des Nationalsozialismus war das Wandbild verhängt.

Dass die vielfältigen Suchbewegungen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zu einer Erneuerung von christlicher Kunst geführt haben, wird heute im Rückblick verneint bzw. kontrovers diskutiert. Kunst und Religion hatten sich schon längst auf jeweils eigene Wege begeben[106]. Zwischen beiden Polen ist es aber immer wieder zu Begegnungen, Schnittstellen, kreativen Auseinandersetzungen gekommen. Die Erinnerung an das Werk Joakim Skovgaards verdeutlicht einmal mehr, welch hermeneutischer Gewinn aus der Beschäftigung mit kunstgeschichtlichen Zeugnissen von der geographischen (und historischen) Peripherie zu ziehen ist.

4.4 Die Schreinmadonna von Elbing

Man kann voraussetzen, dass Richard Pfeiffer die Kirchen und ihre Kunstwerke im Umfeld seiner Wirkungsstätte Königsberg gekannt hat. Das gilt sicher auch für die Marienkirche in Elbing (erbaut 1238 – 1246) mit dem spätgotischen Hochaltar. In Elbing ist er selbst nach dem Ersten Weltkrieg tätig geworden (s.o.). Ich halte es für denkbar, dass in die Gestaltung des Altarraums der Heydekruger Kirche ein verschwiegener „Dialog“ mit dem Elbinger Hochaltar eingeflossen ist. Was Pfeiffer in Heydekrug geschaffen hat, lässt sich als christologisch orientierte Uminterpretation einer religiösen Referenz verstehen.

---

[106] Vgl. die kritische Darstellung von FRIEDRICH GROSS; ferner RAINER VOLP, Kunst und Religion VII.4, in: TRE XX (1990), 302-306; HORST SCHWEBEL Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002.

Im Zentrum des Altarraums der Marienkirche von Elbing stand[107] ein bemerkenswerter Flügelaltar mit Maria als Zentralgestalt. Viele Anzeichen deuten auf eine Entstehungszeit am Ende des 15. Jahrhunderts hin. Die wahrscheinlich viel ältere Marienfigur ist thronend dargestellt. Sie hält das Christuskind, dessen Gesicht dem Typus der Mutter entspricht. Die Figur lässt sich tryptichonartig öffnen. Zwei Heiligengestalten, Maria Magdalena und Barbara, rahmen die Marienfigur ein. Auf den Altarflügeln sind, oben und unten mit spätgotischem Rankenwerk abgeschlossen, Szenen aus dem Marienleben bzw. der Jesusgeschichte zu sehen: links die Krönung Mariens und die Ankündigung der Geburt Jesu, rechts die Anbetung der Hirten und die der Könige. Bei näherer Betrachtung fallen stilistische Spannungen zwischen den Flügelgruppen und der Mittelfigur sowie zwischen dieser und den Seitenfiguren auf.

Die thronende Maria ist durch eine streng frontale Haltung charakterisiert. Eine Krone identifiziert sie als Himmelskönigin, als „regina coeli". Sie trägt ein blusenartiges Kleid, das glatt herab fällt und unter der Brust zusammengehalten wird. Über dem Kleid liegt ein Mantel, der die Schultern bedeckt. Die scharfen Faltengrate der linken Seite kontrastieren mit den weich gestalteten Falten am rechten Knie. Die Ärmel sind nach unten erweitert und fallen in langen Falten auf die Hand. Ein viereckiger Ausschnitt lässt den Hals frei. Verschiedene Details sind an den Gesichtern von Mutter und Kind hervorzuheben: Mandelförmige Augen; breitflächige Physiognomie; runde, volle Formen, besonders in den Wangen und am Kinn; ein Grübchen am Kinn der Mutter; die Nase ist am Sattel eingebogen; ein lockiger Haarrand rahmt das Gesicht; die Haare fallen schraubenförmig hinter die Schultern Mariens. In der linken Hand lag ursprünglich wohl ein Apfel, in Anlehnung an die „Schönen Madonnen" des ausgehenden 14. Jahrhunderts. Auf dem rechten Knie hält sie das Kind, das in ein großes, faltiges Tuch gekleidet ist, das nur Kopf und Hände frei lässt. Mit seiner rechten Hand umfasst es den Zeigefinger der Mutter und zieht mit der Linken den Mantel vor den Oberkörper. Vom Kopf des Christuskindes fallen Korkenzieherlöckchen. Die Ohren sind groß und abstehend geformt. Der Mund

---

[107] Die Marienkirche wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Allein die Marienstatue des Hochaltars konnte gerettet werden und ist, nach einer Odyssee (Auslagerung in einem thüringischen Salzschacht, 1948 ‚Unterschlupf' in der katholischen Kirche von Vechta, Identifikation in den 90er Jahren), jetzt im Ostpreußischen Landesmuseum Lüneburg ausgestellt. Was Kirche und Hochaltar angeht, ist man auf ältere Literatur bzw. alte Abbildungen angewiesen. vgl. EDWARD CARSTENN, Über den Schrein des Hochaltars der Elbinger Marienkirche, Elbing 1909; KARL HEINZ CLASEN, Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen, Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, 2 Bde., Denkmäler deutscher Kunst, Berlin 1939; GUDRUN RADLER, Die Schreinmadonna „Vierge ouvrante". Von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland (mit beschreibendem Katalog), Frankfurt 1990.

ist leicht geöffnet, es scheint zu lächeln. Der Habitus erinnert an ein verspieltes Kleinkind[108]. Die Figur der Gottesmutter erhebt sich über einem quadratischen Sockel (Fußbank des Thrones), der für den Einbau in den Hochaltar geschaffen wurde. Haarbehandlung, Art des Gewandes und vor allem die spitzen Schuhe signalisieren den Anfang des 15. Jahrhunderts.

Die Seitenflügel signalisieren deutlich eine andere Entstehungszeit. Das zeigen z.B. der Faltenwurf der Gewänder, der ganz anders als im Mittelbild ausfällt, und die Physiognomie der Figuren. „Die Gesichtsform ist rund mit stumpf zugehendem Kinn; die Nasen sind überall gerade“[109]. Auch die Farbgebung ist unterschiedlich. In den einzelnen Szenen wird keine biblische Geschichte entfaltet. Im Mittelpunkt steht die Skulptur. Folglich fehlt auch ein gestalteter Hintergrund. Innenräume werden nur angedeutet (rundbogige Pforte, Gewölbeansatz rechts oben). Die beiden Seitenfiguren des Mittelschreins (Maria Magdalena und Barbara) heben sich hinsichtlich der Gewandentfaltung und Gesichtsdarstellung ebenfalls deutlich von ihrer Umgebung ab. Feine Formen der Gesichter und reiche Faltenpracht weisen auf den Beginn des 16. Jahrhunderts hin.

Diese und andere Beobachtungen sprechen dafür, dass der Altar nicht von einer Hand bzw. aus einer Epoche stammt, sondern aus einem bestimmten Anlass zusammengesetzt worden ist. Da schriftliche Quellen nicht vorhanden sind, können nur Vermutungen angestellt werden. Edward Carstenn erinnert daran, dass die Marienkirche, die dem Dominikanerorden gehörte, 1504 bei einem Brand teilweise zerstört und das Interieur schwer beschädigt worden ist[110]. Weil dann die Mittel fehlten, alle Schäden zu beheben, hätten „die Mönche den Hochaltar offenbar aus älteren Beständen mit neueren Teilen bilden“ müssen. So ist die Mittelfigur mit großer Wahrscheinlichkeit dem alten Altar entnommen worden. Neu hinzu kamen die Flügel und die Seitenfiguren - woher, das bleibt offen - und wurden zu einem neuen Altar umgestaltet.

Die Marienfigur stellt eine „Sonderform des mittelalterlichen Andachtsbildes“[111] dar. Es war schon angemerkt worden, dass die 1,32 m hohe Figur sich öffnen lässt wie ein Flügelaltar. Demnach hat man es mit dem Typus der „Schreinmadonna“ zu tun, eine seit dem 12. Jahrhundert bekannte Andachtsfi-

---

[108] So GUDRUN RADLER, a.a.O., 110. Nach ihrem Urteil „ist dies das einzige Beispiel, wo Mutter und Kind frohgemut sind. Das Lächeln wirft Grübchen auf und erinnert bei allem Realismus an Skulpturen der Zeit gegen 1400“ (ebd.; vgl. 338).

[109] EDWARD CARSTENN, a.a.O., 249.

[110] EDWARD CARSTENN, a.a.O., 251f.

[111] KARL HEINZ CLASEN, a.a.O., 118ff.

gur[112], in die Elemente der „Schutzmantelmadonna“[113] und das „Gnadenstuhlmotiv“[114] eingearbeitet sind. Man stößt hier auf eine besonders im Deutschordensgebiet verbreitete Kombination, die als „Erneuerung der ganzen ikonographischen Gattung“[115] anzusehen ist. Treibende Kraft in diesem schöpferischen Prozess ist die mystische Stimmung, die auch im nordöstlichen Deutschland angekommen ist. Arme und Hände Mariens, die Hüfte werden reliefartig auf den Flügeln sichtbar gemacht. In dieser Haltung mit ihren den Mantel öffnenden Armen - der alten Gebetshaltung der Christen vergleichbar - entspricht die Marienfigur dem byzantinischen Madonnentypus der „Maria orans“. Sie gibt das Urbild der Fürbittenden, der Stellvertretung und Vermittlung ab. Weiterhin begegnet in dem Motiv der Mantelumhüllung ein symbolisch verankerter alter Brauch, der an einen römischen Rechtsakt (lat. velamentum) erinnert, d.h., an einen verbindlichen Schutzgestus. Wer sich an Maria wendet, stellt sich unter ihren Schutz und erbittet ihre Intercessio. Denn so wie die Figur des Gnadenstuhls einschärft: ‚Vor den Thron Gottes gelangt man nur, wenn man den Zugang über Christus und sein Werk nimmt‘, so demonstriert die Statue als ganze die außergewöhnliche Bedeutung Mariens im Heilsprozess: „Maria ist zum Schrein des Erlösungsmysteriums geworden“ (H. u. M. Schmidt).

Die geöffnete Schreinmadonna stellt die vollplastische Figur Gottvaters aus, der mit seinen Händen den Kreuzesbalken hält. Er trägt einen Mantel, der fast den ganzen Oberkörper bedeckt und durch die ausgebreiteten Arme geöffnet wird. Der aufwendige Faltenwurf reicht fast bis auf den Boden und lässt nur den linken bloßen Fuß unter dem Saum sichtbar werden. Die Faltung des Gewandes zeigt dieselbe Linienführung wie bei der Marienfigur. Volle Barthaare,

---

[112] Vgl. WALTER FRIES, Die Schreinmadonna, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1928/29, 5-69. Die ältesten Beispiele stammen aus Frankreich, von wo sie über Deutschland bis nach Skandinavien verbreitet wurden. Auf der Innenseite finden sich Bemalungen oder Reliefs mit Szenen aus dem Marienleben bzw. der Jesusgeschichte. Das „Tridentinum“ hat der Schreinmadonna die offizielle Förderung entzogen.

[113] Bei der „Schutzmantelmadonna“ handelt es sich um einen Bildtypus (gemalt oder plastisch ausgeführt), der seit dem 13. Jahrhundert besonders von den Zisterziensern und Dominikanern favorisiert wurde. Der weite Mantel versammelt im unteren Bereich Personen in demutsvoller Haltung, oft Repräsentanten verschiedener Stände.

[114] Mit „Gnadenstuhl“ wird in der christlichen Kunst ein Darstellungstypus der Trinität benannt. Die Bezeichnung geht auf Martin Luther zurück, der bei seiner Übersetzung von Hebräer 4,16; 9,5 und Römer 3,23-25 zu dieser Wortschöpfung gekommen ist. Mit „Gnadenstuhl“ ist (im Alten Testament) der Deckel der Bundeslade, d.h., der Ort der Offenbarung Gottes gemeint. Die bildhafte Darstellung versucht, den Gedanken der Trinität nachvollziehbar zu machen. Es fällt auf, dass die Taube des Heiligen Geistes, die zur Ikonographie des Gnadenstuhls gehört, fehlt,

[115] GUDRUN RADLER, a.a.O., 48. Vgl. 38: „Die letzte große Blütezeit der Schreinmadonna ist eng mit dem Deutschen Orden verknüpft“.

buschige Augenbrauen und fülliges, langes schwarzes Haar präsentieren eine ernste, greise Männergestalt. Den Kopf mit groblinigen Gesichtszügen umgibt ein großer Kreuznimbus. Der Gekreuzigte trägt eine Dornenkrone und hat seinen Kopf nach links herabgeneigt. An seiner rechten Seite ist das Leinentuch gebunden. Der Gnadenstuhl ruht im Inneren auch auf einem Sockel, oben und unten spitzbogenförmig mit der Spitze nach vorne abgeschlossen. Zwischen den Sockelplatten ist der Raum durch gotisches Maßwerk geschmückt (Lanzettbögen, eingekerbte Vierpässe, Dreipässe).

Im Mantelinneren, alles in Öl gemalt, sind 48 Gestalten in anbetender oder ehrfürchtiger Haltung erkennbar: weltliche und geistliche Größen; Könige, der Papst, ein Bischof; dann (jeweils mit weißem Kopftuch und Witwenschleier) die preußische Mystikerin Dorothea von Montau[116] und die Heilige Birgitta von Schweden[117]. Im Übrigen dominieren Ordensritter. Unter ihnen befinden sich auf der Flügelinnenseite links der Hochmeister Konrad von Jungingen und der Komtur zu Elbing, Konrad von Kyburg (gest. 1402). Beide sind durch den weißen Mantel und das schwarze Kreuz deutlich gekennzeichnet. Unter dem Mantel trägt der Hochmeister einen mit dem Ordenskreuz versehenen weißen Wappenrock und am Gürtel den Reichsadlerschild. Hinter den Ordensrittern wird Margarete (1387-1412), die Unionskönigin von Dänemark, Schweden und Norwegen (daher die tiaraförmige Krone) vermutet. In dem König könnte Erich von Pommern dargestellt sein. Vielleicht reflektiert diese Figurenkonstellation eine politische Absicht, nämlich die 1399 vertraglich besiegelten Beziehungen zwischen dem Orden und dem skandinavischen Großreich zu demonstrieren. Im Übrigen darf die starke Repräsentanz der Ordensritter nicht verwundern. Maria wurde als Patronin des Ordens verehrt. Daher ist anzunehmen, dass die Schreinmadonna von den Ordensoberen gestiftet wurde und ursprünglich für die Kapelle der Ordensburg in Elbing bestimmt gewesen war. Die Erwähnung der Heiligen Birgitta von Schweden (1302-1373) und die Präsenz der Mystikerin Dorothea von Montau (1347-1394) lassen sich als Hinweis auf die Entstehungszeit der Elbinger Schreinmadonna um 1400[118] lesen. Im Mai 1374 kam der Leichenzug mit den Gebeinen der 1373 in Rom verstorbenen Birgitta durch

---

[116] Vgl. GUDRUN RADLER, a.a.O., 23f; 27f; 104ff; 142 Anm. 95; ferner Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon I (1990), 1362-1364 und PETRA HÖRNER, Dorothea von Montau. Überlieferung – Interpretation, Dorothea und die osteuropäische Mystik, Frankfurt am Main u.a. 1993 (Literatur!).

[117] Vgl. GUDRUN RADLER, a.a.O., 23f; ferner Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon I (1990), 599-600.

[118] GUDRUN RADLER (a.a.O., 112; vgl. auch 339f) hebt die Nähe zur Nürnberger Schreinmadonna hervor und vermutet 1401 als Entstehungsdatum. Neuerdings belegen Abrechnungen in der Verwaltung des Deutschen Ordens, dass die Elbinger Schreinmadonna 1399/1400 entstanden ist (so Dr.J.Barfod/Lüneburg brieflich).

Danzig. Ohne Zweifel hat dieses Ereignis die Aufmerksamkeit auf die Mystikerin konzentriert und für die Verbreitung ihrer Schriften gesorgt. Die andere Mystikerin, Dorothea, ist maßgeblich bei der Installation des Konrad von Jungingen zum Hochmeister beteiligt gewesen. Sie gilt neben Johannes Marienwerder (1343-1417) und Heinrich Tottning von Oytha (gest. 1397) als eine der wichtigen Gestalten der Frömmigkeitsbewegung, die, durch Bernhard von Clairvaux (1091-1153) u.a. angestoßen, ganz Mitteleuropa und schließlich auch das Deutschordensland beeinflusst hat. Andachtsbilder wie das der Schreinmadonna gehören zu den herausragenden Zeugnissen dieser Strömung, die in ihrer Braut- und Passionsmystik charakteristische Ausdrucksformen gefunden hat. Durch andachtsvolle Betrachtung des Bildes sollte im Gläubigen eine mystische Erfahrung vorbereitet werden, die „Geburt Gottes in der Seele". Das Andachtsbild konnte so zwei Funktionen erfüllen. Einmal hat es auf historische Ereignisse angespielt und biblische Geschichte weitererzählt (Maria und das Christuskind). Damit war ein einladender Appell an die Mächtigen der Zeit verbunden, sich dem Schutz Mariens zu unterstellen. Die Präsenz der Ordensritter gibt eindeutige Hinweise auf den liturgischen und sozialen „Sitz im Leben" des Andachtsbildes.

Seit 1410 (Niederlage bei Tannenberg) eskalierte die Krise des Ordens. 1454 kam es im sog. Städtekrieg zwischen den Elbinger Bürgern und dem Orden zu kriegerischen Auseinandersetzungen, in deren Verlauf die Ordensburg gestürmt wurde. Die Ritter konnten etliche wertvolle Gegenstände retten. So gelangte die Schreinmadonna in die Klosterkirche St. Marien der Dominikaner und überstand auch 1504 eine Brandkatastrophe. Im Zusammenhang der Wiederaufbauarbeiten kam es dann zu der oben beschriebenen Neugestaltung des Hochaltars. Mit der Einführung der Reformation 1525 wird die Kirche zur evangelischen Hauptkirche St. Marien umgewidmet.

Vordergründig übernimmt das Altar- und Andachtsbild im Kirchenraum eine dekorative Funktion. Es ist aber zu bedenken, dass die Skulptur nicht nur als Ziergegenstand im Raum steht, sondern selbst Raum schafft für das Heilige. Die Figur ist zudem „wandelbar", d.h., man kann sie öffnen und wieder schließen, so dass der Charakter des Heiligen gewahrt und vor Verallgemeinerung bzw. Vergleichgültigung geschützt wird. Dort, wo das Bild aufgestellt ist, begleitet es als Hintergrund das Geschehen der gottesdienstlichen Feier und veranschaulicht die im Gottesdienst enthaltene Heilszusage. Andacht und kontemplative Versenkung in das Dargestellte konnten zu einer Begegnung mit dem Heiligen führen. Die Andachtsbilder richten sich also an die Öffentlichkeit und wollen den Betrachter emotional ansprechen.

Die Schreinmadonna legt mit ihren impliziten Botschaften eine ekklesiologische Gesamtdeutung nahe. Man sollte jedoch die Mystik nicht vergessen, weil dort das Marienbild deutlich individualisiert wird. In Maria erkennt die Mystik

das „Urbild der einzelnen gottliebenden Seele ... die Innewohnung Gottes erfährt“ (Ernst Benz). Maria ist also das Paradigma der Verbindung Gottes mit der Menschheit. In ihr ist vorabgebildet, was die Mystiker individuell anstreben, Teilhabe am relationalen Charakter der göttlichen Personen. Beachtet man diesen Aspekt, wird eine wesentliche Veränderung im Charakter des Andachtsbildes wahrgenommen, auf die Erwin Panofsky[119] hingewiesen hat. Aus einem „Historienbild“ mit szenischer Entfaltung ist ein kultisches „Repräsentationsbild“ geworden. In diesem ist die historische Zeit aufgehoben zugunsten einer Zeitlosigkeit des Dargestellten, in das der Betrachter sich versenken kann mit dem Ziel der seelischen Vereinigung (supplikative Selbstidentifikation). Das Objekt „Bild“ wird einer radikalen Subjektivierung unterworfen, indem es Emotionen und Empfindungen weckt. Gerade diese äußere Visionalisierung des Bildes lenkt den Focus auf die innere Visualisierung, die am erzählten Heilsgeschehen teilhaben läßt.

Woran kann der charakteristische Unterschied zwischen dem Heydekruger Altarfresko und dem Elbinger Hochaltar festgemacht werden? – M.E. hat Richard Pfeiffer eine christologisch orientierte Uminterpretation des Andachtsbildes vorgenommen. Im Zentrum seines Werkes steht der Gekreuzigte. Ohne vermittelnde Instanz tritt dem Betrachter die Passion Jesu vor Augen, spricht ihn das „Wort vom Kreuz“ an (1. Korinther 1,13ff). Aus dem Bildprogramm alter Marienbilder ist nur der Strahlenkranz der Sonne nach Offenbarung 12,1 übernommen worden[120]. Die ausgebreiteten Arme des Crucifixus signalisieren eine einladende Geste (vgl. Matthäus 11,25). Es ist deutlich zu erkennen, dass in Heydekrug ein Protestant am Werk ist, dem die Marienfrömmigkeit fremd ist. Worauf es ihm ankommt, ist der öffentliche Kult (vgl. Römer 12,1f) und das vernünftige Individuum (vgl. Micha 6,8), das für die Nachfolge Jesu von Nazareth optiert. Protestantischer Gottesdienst hat neben allen mystischen Komponenten die Gewissen im Blick und gibt ethische Impulse durch Vorbilder von Glauben und Gemeinschaft. Nicht der Rückzug aus der Welt, sondern die Übernahme von Weltverantwortung führt zur wahren Anbetung im Geiste und in der Wahrheit (vgl. Johannes 4,24).

---

[119] Vgl. GUDRUN RADLER, a.a.O., 33ff.

[120] Ich neige dieser Deutung des Bildkontextes in Heydekrug zu, auch wenn seit alters her (in Oster- und Himmelfahrtsbildern) zur Ikonographie der Christusgestalt das sie umhüllende Licht bzw. der strahlende Glanz (Reflex auf Rembrandt) gehört. Allgemein kann man sagen, dass durch dieses ikonographische Detail ein geistig-dynamischer Vorgang angezeigt wird. - Interessanterweise taucht das Motiv des Strahlenkranzes in einer modernen Skulptur von Hans Ludwig Pfeiffer, der ja den Crucifixus von Heydekrug geschnitzt hatte (s.o.), wieder auf (vgl. BERNHARD RÜTH (HG.), Katalog. Pfeiffer in Bernstein, Rottweil/Sulz am Neckar 1997, 25: Große Blabla-Maschine).

5. Problemanzeige: Kunst, Religion und kulturelles Gedächtnis

Die Ausführungen im vierten Kapitel sind über touristische Informationen hinausgegangen und haben Richard Pfeiffers Fresken in der Kirche von Heydekrug unter differenzierten Vorzeichen gewürdigt. Was dort in schwieriger Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ins Werk gesetzt wurde, steht nicht isoliert da, sondern gehört, der geographischen Randlage zum Trotz, in die Auseinandersetzung der Künstler mit der geistigen Situation. An vielen Orten Europas ist dieser Konflikt ausgetragen worden.

Die monumentale Wandmalerei zog um die Jahrhundertwende noch einmal große Aufmerksamkeit[121] auf sich. Und Max Osborn kündigte 1919 „Die Wiedererweckung des Wandbildes" an[122]. Es ist aber nicht mehr die Geschichte, die als Substrat und Illustration idealer Handlungsanweisungen beschworen wird. Neben die nationalen Tendenzen treten neue Darstellungsweisen. Das Dekorative, die harmonischen Formen, die hierarchische Komposition werden von Innen her aufgebrochen. Mit der seit langem vollzogenen Hinwendung zum Realismus traten Wahrnehmungen des Individuellen, Interesse an der Schilderung von einfachen Menschen, Absage an abstrakte Spekulationen in den Arbeitskanon vieler Künstler. Die dadurch verursachte Spannung signalisierte in symbolischen Elementen das Unterwegssein der Künstler, ihre Suche nach der Veranschaulichung des Unaussprechlichen.

Dem heutigen Betrachter der Fresken in Heydekrug wird „denkende Mitarbeit" abverlangt, wenn er die Bilder nicht, von Vorurteilen geleitet, in der Rubrik „kirchliche Verbrauchskunst o.ä." ablegen will. Auch das, was Richard Pfeiffer zum Verhältnis von „Kunst und Religion" ausgeführt hat, bedarf der hermeneutischen Reflexion. Macht man sich aber den historischen Kontext bewusst, sieht es ganz anders aus. Krisenbewusstsein, alternative Reformbestrebungen, pathetische Rhetorik, mystische Tendenzen, christlich-biblische Verwurzelung, Sprache der Entschiedenheit, utopische Neigung u.a. treffen sich in der Person des Künstlers bzw. bestimmen seinen existentiellen Horizont. Richard Pfeiffer formuliert seinen Non-Konformismus gegenüber der bürgerlichen Verharmlosung wie gegenüber der intellektuellen Relativierung von Religion. Er vertritt eine Vorstellung des „Heiligen", das sich souverän im „Profanum" Raum

---

[121] Peter Janssen z.B. hatte seit 1890 in Burg a. d. Wupper Wandbilder geschaffen, dann 1895-1903 die Ausmalung der Marburger Universitätsaula übernommen und 1900 im Rathausneubau Elberfeldt gearbeitet. Vgl. DIETRICH BIEBER, Peter Janssen als Historienmaler. Zur Düsseldorfer Malerei des späten 19. Jahrhunderts, 2 Teile, Bonn 1978/79; ferner HOLGER TH. GRÄF/ANDREAS TACKE (HG.), Preußen in Marburg. Peter Janssens historische Gemäldezyklen in der Universitätsaula, Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 140, Darmstadt/Marburg 2004.

[122] Der Artikel erschien in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XLIV, 1919, 160 – 174.

schafft, d.h. Individuen „erwählt, inspiriert o.ä.“, die sich dann lebensfördernden Diensten verpflichtet wissen. In der Konvergenz von künstlerischer Ekstase und mystischer Erhebung hat er das Kriterium gefunden, an dem er sein Werk gemessen hat.

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Religion, zumal im Protestantismus, hat an Aktualität nichts verloren. In einer Zeit, in der marktwirtschaftliche Prinzipien selbst in den Bereichen Religion und Kunst sich ausbreiten, könnte Richard Pfeiffers Einwurf, dass nämlich “das Ueberflüssigste das Allernotwendigste ist“[123], eine heilsame Irritation auslösen. Die Kirche von Heydekrug spricht die Einladung in einen besonderen Erfahrungshorizont aus, den man nicht vorausplanen kann. Sie steht da als „Statthalter des Außeralltäglichen“ und „kollektives Identitätssymbol“[124]. Sie mutet sich dem Besucher zu, um ihn in einen Dialog mit Geschichte und Gegenwart zu verwickeln.

---

[123] RICHARD PFEIFFER, Kunst und Glaube, Königsberg 1927, 11.

[124] HANS-GEORG SOEFFNER, Kulturrelikt – Reservat – Grenzzeichen. Kirchen in der offenen Gesellschaft, in: RAINER VOLP (HG.), „Denkmal Kirche?“ Erbe – Zeichen – Vision, Darmstadt 1997, 67-79. Vgl. auch FULBERT STEFFENSKY, Der Seele Raum geben. Kirchen als Orte der Besinnung und Ermutigung, in: ders., Schwarzbrot-Spiritualität, Stuttgart 2005, 25-51 und die Beiträge vom 25. Evangelischen Kirchbautag 2005, in: HELGE ADOLPHSEN/ ANDREAS NOHR (HG.), Glauben sichtbar machen. Herausforderungen an Kirche, Kunst und Kirchenbau, Hamburg 2006.

Abb.1: Evangelische Kirche in Heydekrug/Šilutė 2004
Photo: privat

Abb. 2: Konfirmationsschein 1939;
Photo: Memelarchiv Cloppenburg

Abb. 3: Die versammelten Geistlichen bei der Einweihung 1926.

***Von links nach rechts*:**

1. Reihe: **Pfr. Prieß, Pfr. Eicke; Pfr. Bömeleit, D.Conrad, Gen.-Super. Gregor, Sup. Jopp, Sup. Obereigner, Pfr. Szameitat;**

2. Reihe: **Pfr. Tennigkeit, Pfr. Leidereiter, Pfr. Bergatt, Pfr. Magnus,**

Pfr. ??, Pfr. Drückler, Pfr. ??, Pfr. Schernus I, Pfr. Radtke, Sup. Garmeister, Pfr. Jurkat, Pfr. Oloff, Pfr. Ribbat, Pfr. Körner, Pfr. v. Saß, Pfr. Jurkschat, Pfr. Oksas, Pfr. Schernus II, Pfr. Moser, Pfr. Kerschies, Pfr. Ogilvie, Pfr. Reidys (Konsistorialrat);

Aus dem Kirchenfenster sehend: **Prof. Pfeiffer und sein Sohn Hans Pfeiffer (freundliche Mitteilung von Frau Pfr. Martha Eicke). Aus: Iselin Gundermann, „Der Nächstenliebe bin ich geweiht“, in: Mannheimer Hefte 1967, 37-47; 43**

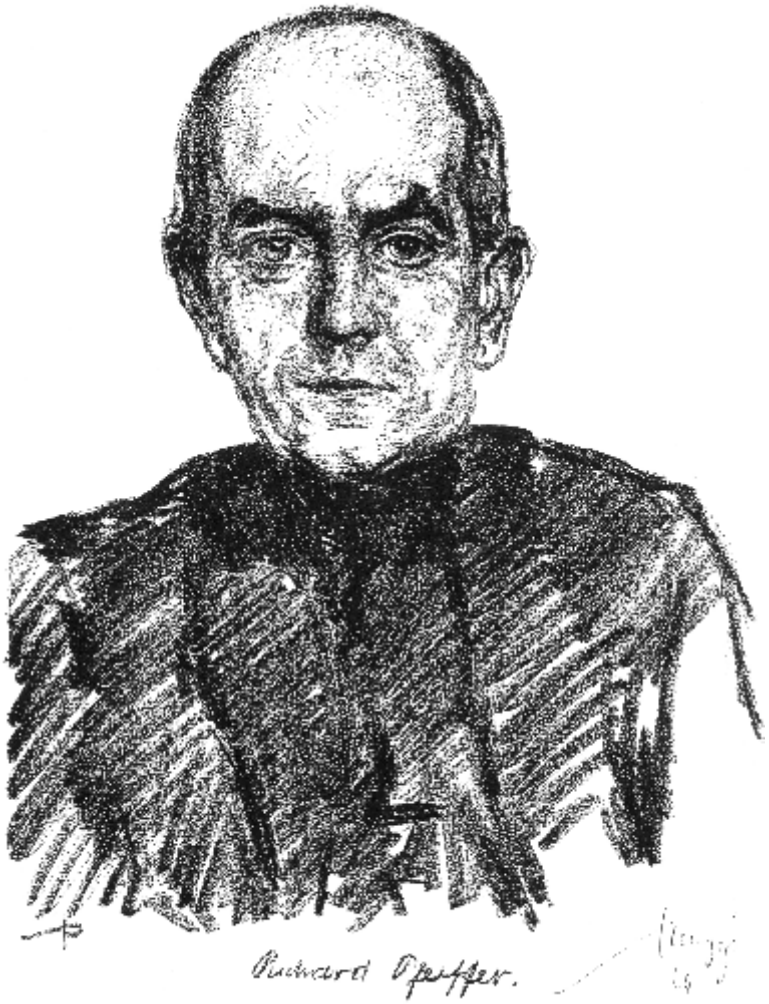

Abb. 4: Richard Pfeiffer 1924; Zeichnung von Emil Stumpp (1886 – 1941); Museum Stadt Königsberg in Duisburg

Abb. 5: Familie Pfeiffer, Ostern 1930 in Königsberg;

Christian Pfeiffer, Richard Pfeiffer, Gertrud Pfeiffer-Kohrt (von links nach rechts/oben); Arthur Krewald mit Sohn Ludwig, Eva Krewald geb. Pfeiffer, Hans Pfeiffer mit Franziska Krewald (von links nach rechts/unten); Photo: privat

Abb. 6: Richard Pfeiffer, „Heil uns, wehe uns, der Tauwind weht!“ (1911)

Abb. 7: Richard Pfeiffer, Aus dem Krematorium von Tilsit (1912/13)

Abb. 8: Richard Pfeiffer, Aus dem Krematorium von Tilsit (1912/13)

Abb. 9: Fresko in der Aula der Heinrich-von-Plauen-Schule, Elbing; Bildarchiv Herder-Institut/Marburg (Nr. 93091)

Abb. 10: Fresko in der Aula der Heinrich-von-Plauen-Schule, Elbing; Bildarchiv Herder-Institut/Marburg (Nr. 93092)

Abb. 11: Fresko in der Aula der Heinrich-von-Plauen-Schule, Elbing; Bildarchiv Herder-Institut/Marburg (Nr. 93096)

Abb. 12: Heydekrug, Orgelempore

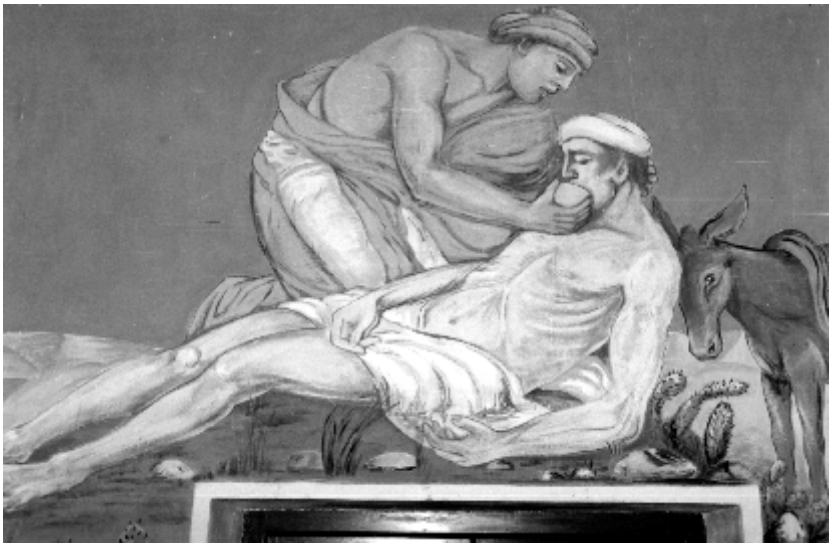

Abb. 13: Heydekrug, Fresko an der Südwand: Der barmherzige Samariter

Abb. 14: Heydekrug, Fresko an der Südwand: Elia und die Raben

Abb. 15: Heydekrug, Fresko an der Südwand: Sturmstillung

Abb. 16: Heydekrug, Fresko an der Südwand: Jesus und der sinkende Petrus

Abb. 17: Heydekrug, Blick in den Altarraum

Abb. 18: Heydekrug, Fresko im Altarraum; Ausschnitt

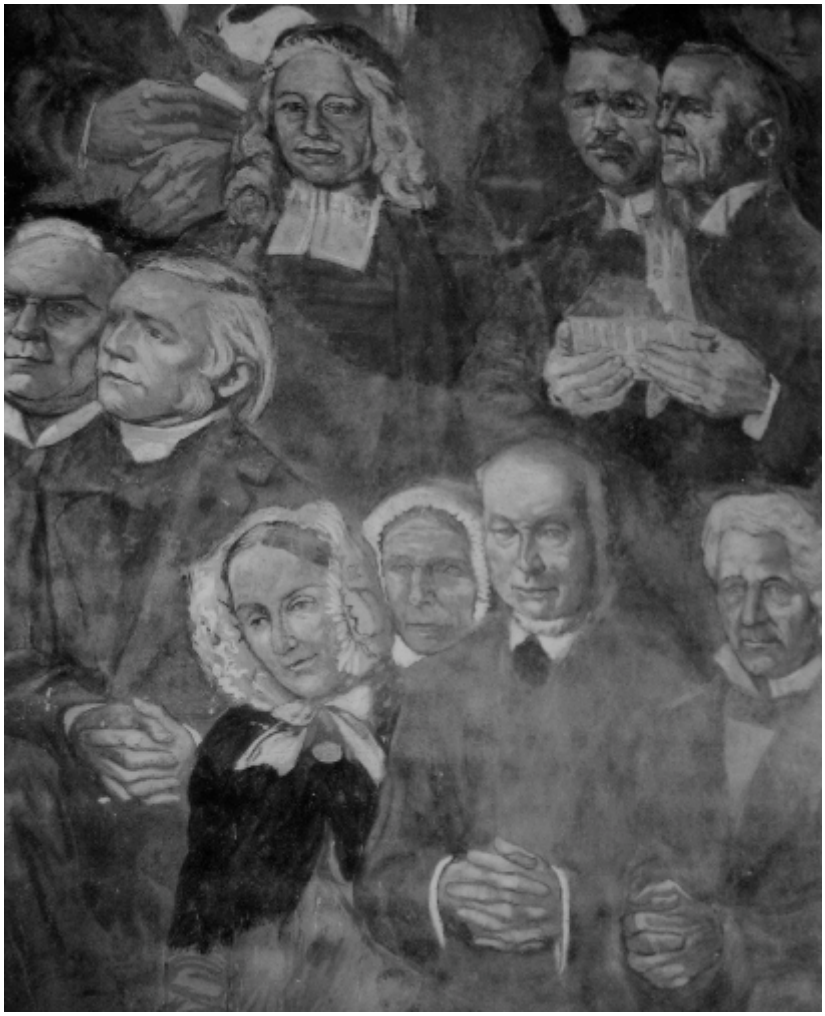

Abb. 19: Heydekrug, Fresko im Altarraum; Ausschnitt

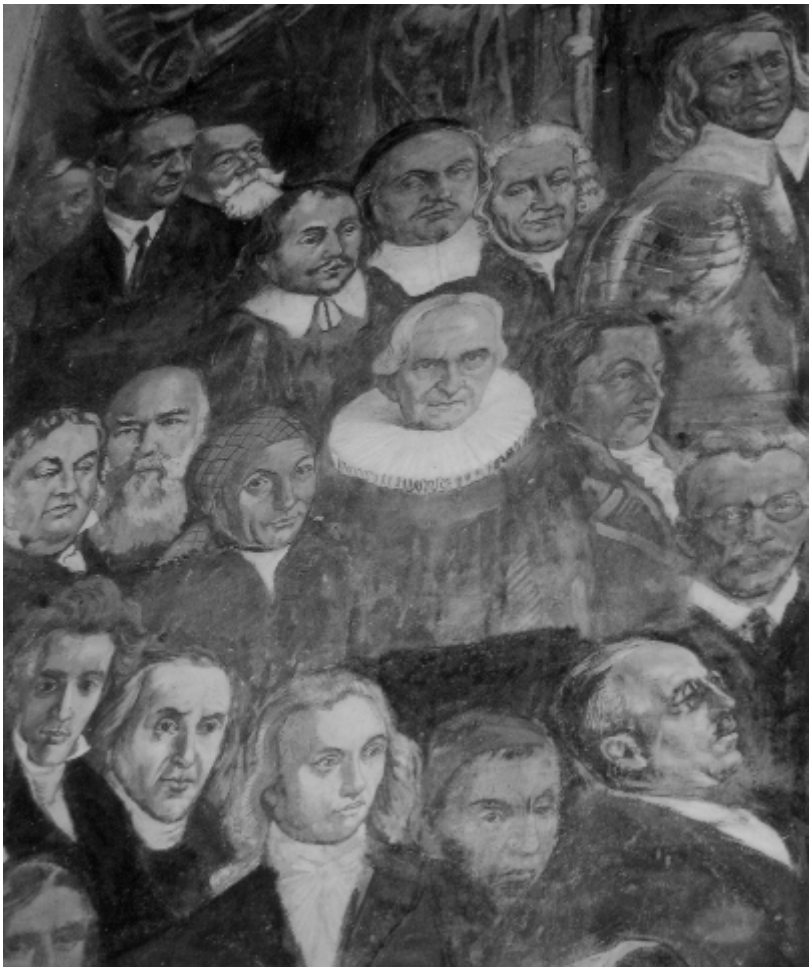

Abb. 20: Heydekrug, Fresko im Altarraum; Ausschnitt

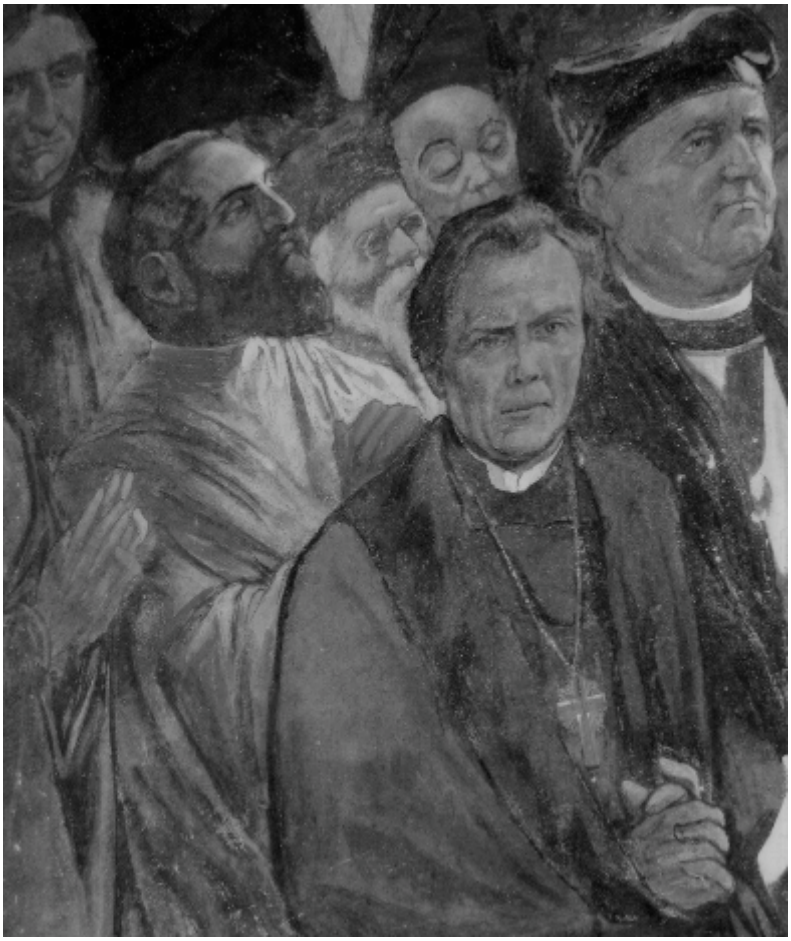

Abb. 21: Heydekrug, Fresko im Altarraum; Ausschnitt

Photos 12 – 21: Ulrich Schoenborn 2004

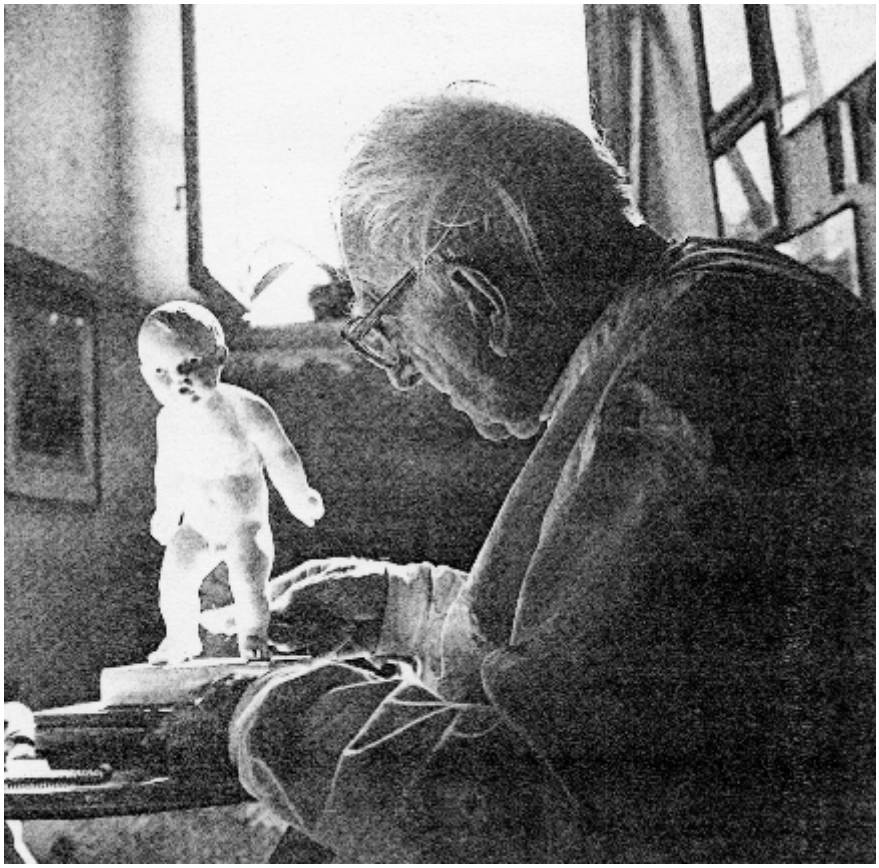

Abb. 22: Hans Ludwig Pfeiffer; aus: Katalog zur Ausstellung, Schloß Neuenbürg 1987

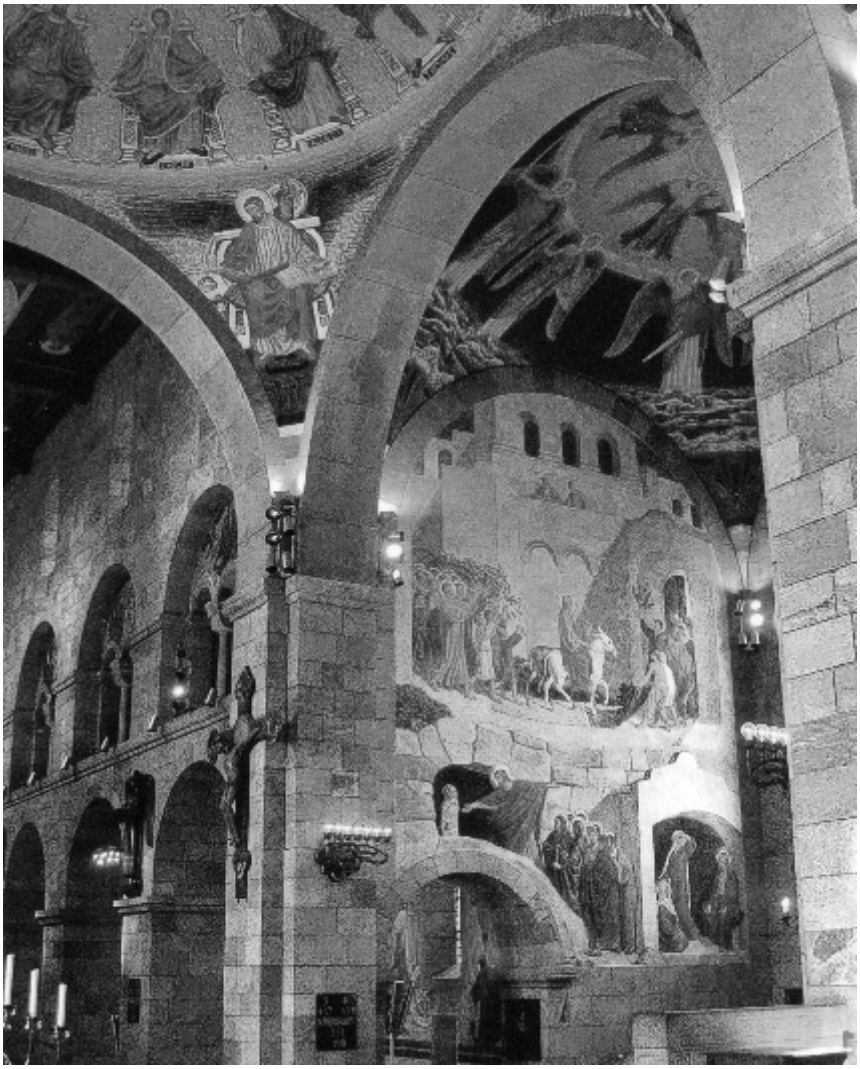

Abb. 23: Dom zu Viborg. Jesu Einzug in Jerusalem (Joakim Skovgaard)
Photo: Paul Gerhard Schoenborn 2006

Abb. 24: Schreinmadonna aus dem Hochaltar der Kirche St. Marien zu Elbing (geschlossen); jetzt: Ostpreußisches Landesmuseum Lüneburg

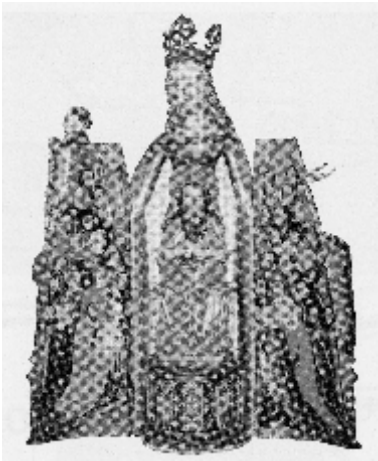

Abb. 25: Schreinmadonna aus dem Hochaltar der Kirche St. Marien zu Elbing (geöffnet); jetzt: Ostpreußisches Landesmuseum, Lüneburg

Literatur

ADOLPHSEN, HELGE/NOHR, ANDREAS (HG.): Glauben sichtbar machen. Herausforderungen an Kirche, Kunst und Kirchenbau, Hamburg 2006

BIEBER, DIETRICH/MAI, EKKEHARD: Gebhardt und Janssen. Religiöse und Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert, in: WEND VON KALNEIN (HG.), Die Düsseldorfer Malerschule, Mainz 1979, 165 – 185

CARSTENN, EDWARD: Über den Schrein des Hochaltars der Elbinger Marienkirche, in: Altpreußische Monatsschrift, Bd. XLVI, Heft 2, 1909, 247 – 252

GEIßLER, BRUNO/ MICHAELIS, OTTO (HG.): An der Front. Evangelische Kämpfer des Deutschtums im Ausland. Mit 10 Porträts nach Zeichnungen von Richard Pfeiffer, Leipzig/ Hamburg 1938

GRAF, FRIEDRICH WILHELM/MÜLLER, HANS MARTIN (HG.): Der deutsche Protestantismus um 1900, Gütersloh 1996

GRÄF, HOLGER TH./TACKE, ANDREAS (HRSG.), Preußen in Marburg. Peter Janssens historische Gemäldezyklen in der Universitätsaula, Darmstadt und Marburg 2004

GREGOR, FRANZ: Gruß- und Geleitwort für die neue Kirche in Heydekrug, in: Memeler Dampfboot, Sonderbeilage Nr.264, 10. November 1926, 5f - : Zur Geschichte der Evangelischen Kirche des Memellandes 1919 - 1939, in: Jahrbuch für ostpreußische Kirchengeschichte, Bd. 6, 1940, 65-102

GREGOR-GRIESHABER, RICCARDA: Als ich Abschied nahm. Erinnerungen an Ostpreußen, Stuttgart 1968

GROSS, FRIEDRICH: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989

GROSS, FRIEDRICH: Wahrheit und Wirklichkeit. Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts, in: WERNER HOFMANN (HG.), Luther und die Folgen für die Kunst, München/Hamburg 1983, 476-571

GUNDERMANN, ISELIN: „Der Nächstenliebe bin ich geweiht“, in: Mannheimer Hefte 1967, 37 – 47

HOFMANN, WERNER (HG.): Luther und die Folgen für die Kunst, München/Hamburg 1983

HUBATSCH, WALTER: Bilder der ostpreußischen Kirchen, Bd. II., Göttingen 1968

JAKŠTAS, PETRAS: Senoji Šilutė (Altes Heydekrug), Übers. Harry Aschmann/ Salzgitter (o.J.), 222 – 233

JOSEPH, ELISABETH: Am 10. November 1926 in Heydekrug, in: Memeler Dampfboot, 107. Jahrg., Nr. 21, 1956, 271f

KAFFANKE, EVA-MARIA: Der deutsche Heiland. Christusdarstellungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung, Frankfurt/Main usw. 2001

KLEIN, MANFRED: Die versäumte Chance zweier Kulturen. Zum deutsch-litauischen Gegensatz im Memelgebiet, in: Nordostarchiv NF Bd. II/1993, Heft 2, 317-359

KNOLL, RENATE: Hamann und die anbetende Kirche, in: Zwischen Mystik und Ratio, FS – Rainer Röhricht, Waltrop 1989, 133 – 146

KRAL, MARTINA: Die Fresken Joakim Skovgaards im Dom zu Viborg. Religiöse Malerei für eine neue Zeit, Kiel 2001

KUDNIG, FRITZ: Der Maler Richard Pfeiffer, in: Das Ostpreußenblatt, Jahrg. 13, Folge 19, 12. Mai 1962, 10

KÜENZLEN, GOTTFRIED: Der neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne, Frankfurt/Main 1997

KURSCHAT, HEINRICH-A.: 50 Jahre Kirche Heydekrug, in: Memeler Dampfboot, Nr. 11, Nov. 1976, 207f

KURSCHAT, HEINRICH-A.: Das Buch vom Memelland. Heimatkunde eines deutschen Grenzlandes, Oldenburg ^{2}1990

LANGBEHN, AUGUST JULIUS: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, Leipzig 1925

LINDNER, LEO (HG.): Tolkemit. Geschichte und Geschichten, Münster 2002

LINSE, ULRICH: Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre, Berlin 1983

MAI, EKKEHARD: Programmkunst oder Kunstprogramm? Protestantismus und bildende Kunst am Beispiel religiöser Malerei im späten 19. Jahrhundert, in: DERS./STEPHAN WAETZOLDT/GERD WOLANDT (HG.), Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, 431 – 459

MEYER-BREMEN, RUDOLPH (HG.): Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins (20. Jahrh.), Köln/Weimar/Wien 1993

N.N.: Maler der Heimatkirchen. 80. Geburtstag des Hermsdorfer Kunstmalers Richard Pfeiffer, in: Der Nord-Berliner, Freitag 29.08.1958

OSBORN, MAX: Die Wiedererweckung des Wandbildes. Zur Ausstellung der Berliner Sezession, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XLIV, 1919, 160-174

PFEIFFER, RICHARD: Projektbeschreibung Heydekrug (Mss.1925)

- : Kunst und Kultus. Gedanken eines Künstlers über protestantischen Kultus, 1912

- : Vom kultischen Erleben, Vortrag, o.J.

- : Wider das l'art pour l'art, in: Neue Kunst in Altpreussen. Ostdeutsche Zeitschrift für Architektur, Malerei und Bildhauerkunst (Königsberg), Heft 2, 1911, 67

- : Künstlerische Seelendiät, in: Neue Kunst in Altpreussen. Ostdeutsche Zeitschrift für Architektur, Malerei und Bildhauerkunst (Königsberg), Heft 5, 1911/12, 181-185

- : Christus und die Künstler. Rede, gehalten zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege 1913

- : Demokratisierung der Akademien, 1919; aus: Prussia-Gesellschaft Duisburg (Hg.), Kunstakademie Königsberg 1845 – 1945. Katalog, Duisburg 1982, 56 - 58

- : Die Hochstadt. Eine Künstlerhoffnung, Vortrag o. J. (nach 1919?)

- : Die evangelische Kirche in Heydekrug im Memelland. Denkschrift zu ihrer Einweihung am 10. November 1926, Heydekrug 1926

- : Kunst und Glaube. Vortrag, gehalten vor ostpreußischen Theologen, Königsberg 1927

- : Die Wiederherstellung der Hermsdorfer Dorfkirche, Berlin 1948

- : Weg von Kritik und Lehre – hin zur Anbetung!, in: Freies Christentum (1955?)

- : Lebenslauf. Richard Pfeiffer, Achtzig Jahre (Mss. 1958)

PILLUKAT, RUDOLF: Die evangelische Gemeinde in Tolkemit und ihre Kirche, in: Westpreussen-Jahrbuch 29, 1979, 104 – 107

PRUSSIA-GESELLSCHAFT DUISBURG/OSTDEUTSCHE GALERIE REGENSBURG (HG.): Kunstakademie Königsberg 1845 – 1945, Duisburg/ Regensburg 1982

RADLER, GUDRUN: Die Schreinmadonna „Vierge ouvrante“ von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland (mit beschreibendem Katalog), Frankfurt 1990

RASCHZOK, KLAUS: „Spuren im Kirchenraum“, in: CHRISTIAN MÖLLER U.A. (HG.), Praktisch-Theologisches Ferienseminar Heidelberg 1998, 35 – 69

- : Der Feier Raum geben. Zu den Wechselbeziehungen von Raum und Gottesdienst, in: Lutherische Kirche in der Welt, Jahrbuch des Martin-Luther-Bundes 45, 1998, 79 – 103

RÜTH, BERNHARD (HG.): Katalog. Pfeiffer in Bernstein, Rottweil/Sulz am Neckar 1997

SCHNÄDELBACH, HERBERT: Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum ‚Zeitgeist‘ im Kaisereich, in: EKKEHARD MAI/STEPHAN WAETZOLDT/GERD WOLANDT (HG.), Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, 31-43

SCHWEBEL, HORST: Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002

SEGIETH, CLELIA: Im Zeichen des „Secessionismus“ – Die Anfänge der Münchener „Jugend“. Ein Beitrag zum Kunstverständnis der Jahrhundertwende in München, Diss. Phil. München 1994

SIEBENMORGEN, HARALD: ‚Kulturkampfkunst‘. Das Verhältnis von Peter Lenz und der Beuroner Kunstschule zum Wilhelminischen Staat, in: EKKHARD MAI U.A. (HG.), 409 – 430

THIEME, U./BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. XXVI., Leipzig 1932

TRIER, EDUARD/WEYRES, WILLY (HG.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Bd. 3: Malerei, Düsseldorf 1979

VELLEV, JENS/PEDERSEN, POUL: Joakim Skovgaards Fresken im Dom zu Viborg, Viborg 1995