Die Glaswerke von Louis Moilliet

Autor(en): **Ammann, Jean-Christophe**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **51 (1964)**

Heft 6: **Schulbau**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-39697

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Jean-Christophe Ammann

Die Glaswerke von Louis Moilliet

Moilliets reife und späte Glasarbeiten werden oft mit den transparenten Flächen seiner Aquarelle verglichen. Das besitzt zweifellos seine Richtigkeit in erster Linie auf Grund technischer Analogien. Die eigentliche Verwandtschaft aber ergibt das Festhalten an einer Thematik, die in engster Weise mit einem nur langsam fortschreitenden, in viele Arbeitsgänge sich teilenden bildnerischen Prozeß verbunden ist. Eine Situierung des Programms folglich zu Beginn, jedoch nicht im Sinne einer beschränkenden, von außen gesteckten Abgrenzung durch die Thematik – innerhalb deren ein relativ bestimmter Kreis von Figuren und Formen einer progressiven, bis zur Zeichenhaftigkeit geführten Abstrahierung unterworfen wird –, sondern ein kontinuierliches, vergeistigendes Ineinanderwirken des thematischen Vorwurfs und der formalen Realisierungen. Wenn in den Aquarellen Transparenz und Klargliedrigkeit nur durch wiederholtes Überarbeiten gewonnen werden konnten, so in den Glasbildern nur unter Beibehaltung eines Grundgedankens mit den formalen Entsprechungen. Das Prinzip bilden komplementäre Gestaltungen: das «Oben» und «Unten», Schmerz und Freude, «Himmlische und irdische Barmherzigkeit», farblich und figürlich in symmetrischen Darstellungen zum Ausdruck gebracht.

Waren die ersten Arbeiten Moilliets durch eine wesentlich raumbestimmende Vielfarbigkeit gekennzeichnet, so tritt ab 1936 diesbezüglich – parallel zum Vokabular – eine Vereinfachung ein. Die Figur erfährt damit eine Isolierung im Sinne einer Konzentration des Geschehens in ihre Bildeigenschaft. Durch das Betonen der *Aussage* gegenüber einem primär chromatischen Eindruck nimmt Moilliet der Farbe die für die Fenster der Bremgarten- und Lukaskirche charakteristische Autonomie, um sie einer formalen Äußerung einzugliedern.

So führt der Weg als eine grundlegende Wandlung bildnerischer Räumlichkeit vom rankendurchflochtenen, gleichsam mystischen Glaskörper der Bremgartenkirche zur geklärten Komposition der Berner Burgerspital-Fenster, wo das Geschehen in reine Bedeutungsbezüge aufgenommen wird. Eine Entwicklung folglich, die vom Erzählerisch-Illustrativen zur Figur als Zeichen hin sich in einer systematischen Aufhebung von Deduktionszusammenhängen manifestiert. Eine ähnliche Tendenz zeigt die Verwendung der Stern- oder Kreisformen. In ihrer Bedeutung vorerst additiv, als extensive Teilmomente empfunden (Bremgartenkirche), erhalten sie Jahrzehnte später in der Gestalt von Inseln zeichenhafter Intensität im bildnerischen wie geistigen Kontextverhältnis expliziten Charakter (Burgerspitalkapelle).

Trotz der beträchtlichen stilistischen Unterschiede, die jedes Werk vom anderen absetzt, zeigt sich eine deutliche Zusammengehörigkeit der Fenster aus den Jahren 1925 und 1936 sowie 1945 und 1959. – Als erstes jedoch sei von einem Glasbild die Rede, das Hermann Rupf 1924 Louis Moilliet für das Badezimmerfenster seines Hauses an der Brückfeldstraße 27, Bern, in Auftrag gab. Ein Werk, das, mit größter Sorgfalt ausgeführt, direkt den Bremgartenzyklus einleitet (möglicherweise entstanden die Entwürfe gleichzeitig). Zu gestalten waren zwei Flügel und ein Oberfenster. Eine Vorstudie zeigt die ersten Gedanken: im seichten Wasser sich gegenüberstehende Negermädchen, jedes eine Bambusstange mit Fischnetz in den Händen. In der Ausführung sind es zwei sich einander symmetrisch zugeordnete Araberjungen (Rot auf Türkis-, Gelb- und Weißgrund), von fast tänzerischem Charakter in den auf ein inneres Bezugssystem ausgerichteten Bewegungen; so etwa die Armdisposition in der Art einer horizontalen S-Schleife. Analog in der unteren Hälfte die durch leicht gekrümmte Geviertbündel im Wellenrythmus geschichtete Wasserzone (rot, weiß, türkis), der die Fische bewegungsgleich eingeschrieben sind. Den Hintergrund bildet eine geometrische Flächenaufteilung, wie wir sie ähnlich in den Rahmenfeldern der Bremgartenkirche wieder finden. Das Oberfenster – in der Farbgebung gleich wie die Szenen unten – gibt drei bärtige, um einen prall gefüllten Fischkorb sitzende Araber.

Die Bremgarten- und Lukaskirche haben neben der starken Farbigkeit das Erzählerische die umfassende Gebärde einer hierarchischen Weltordnung gemeinsam. – In *Bremgarten* bei Bern sind um zwei lebensgroße Engelsfiguren je vier Szenen des Hasses und des Leidens, des Friedens und der Barmherzigkeit gruppiert. Diesen Gegensätzlichkeiten entsprechen bestimmte formale Kennzeichen, die als Konstanten in verschiedener Anwendung auch in den späteren Arbeiten wieder auftreten. Im Felde links oben, der Haß- und Leidensfolge, findet die dem Beschauer zugewandte, mit Keule bewaffnete Gestalt Kains ihr Gegenüber in der im Halbprofil nach innen gekehrten Schäferfigur Abels (rechts oben), und den aus dem Paradies Vertriebenen, voneinander abgewandten Menschen antwortet auf der Gegenseite das harmonische Bild der Familie. Ist das obere, durchgehende Band somit auf formale Kontraste hin bestimmt (im Rhythmus ab : ba), so das untere durch präzis farbliche: Die diagonal übers Kreuz vertauschten Farbwerte in den beiden Kriegerszenen schaffen sowohl ein klares Proportionsverhältnis als auch den Hinweis für den alttestamentlichen Vergeltungsgedanken: der Mordende wird zum Gemordeten. – Der den oberen Szenen eigene formale Rhythmus wird von Moilliet in den Barmherzigkeitsszenen im Sinne einer Konzentration der Aussage ins Farbliche übersetzt: Der Rock der Blinden wie das Beingewand des dem Krüppel Behilflichen stehen als intensive Rot zueinander, während die weißlich-braunen Gewandteile der Samariterin und des Gebrechlichen nach außen gesetzt sind. – Die hieratische Strenge der Engelsfiguren, im Gegensatz zu den bewegten Szenen, entspricht dem Gefühl einer hierarchischen Ordnung. Die Verbindung mit den Scheiben rechts und links schafft der kommentierende, nach oben und unten weisende Gestus wie der Hinweis auf den Kalix («fons vitae»).

Durch den kräftigen Gebrauch des Schwarzlots erhalten die Figuren einen hohen Grad an Plastizität, bewegen sich in einem Raum, den die Gebärde durch häufige Verschränkung und Überschneidung – unterstrichen durch expressive Farbakzente – bewußt in die Tiefe gestaltet. Einzig die Engel, schwebend und überschmal gegliedert in der horizontalen Parzellierung der Gewänder, wirken flächig, mit dem Hintergrund gleichsam verwoben. – Nebst den drei Fenstern hat Moilliet zusätzlich das Kircheninnere farblich in Rot (Chor) und Grün (Schiff) konzipiert.

Für das monumentale, dreiteilige Chorfenster der Luzerner *Lukaskirche* übernimmt Moilliet den Grundgedanken der in der Bremgartenkirche bilderbuchartig dargestellten alt- und neutestamentlichen Szenen, gibt ihnen jedoch durch die Einführung einer zentralen Christusgestalt (der Auferstandene mit weißer Fahne) eine Wendung ins Eschatologische. Das Objektiv-Erzählerische in Einzelhandlungen, wie es in Bremgarten auftrat, wechselt hinüber ins Subjektive des Betrachters, als dessen Freude oder Angst vor den Letzten Dingen. – In die Organisation des farblich stark bewegten Lichtfeldes tritt nun das – in der Zwinglikirche wieder anzutreffende – trapezoide, strukturell normierende Bauelement, das die Figur fast vollständig assimiliert. Daher ein Gestalten rein mit und aus der Fläche, das Weglassen jeglichen «räumlichen» Überzugs (einzig noch verwendet bei den Inkarnatstellen). Da die Figur in den meisten Fällen von der Farbe nicht mehr exakt bestimmt wird, sondern einzig lokalisiert (ausgenommen die Christusgestalt), folglich in der Grundstruktur als ein zusätzliches tektonisches Element ohne wesentlich artikulierende Funktion sich erweist, greift Moilliet zu einer präzisen, in Bremgarten nur latent vorhandenen Symmetrisierung der Farbe, der sinngemäß auch die figürlichen Gegebenheiten entsprechen. – Für den Aufbau der oberen (himmlischen) Zone entnimmt er den Bremgartenfenstern die in sich geschlossene Engels-

1

1
Glasgemälde im Haus Hermann Rupf in Bern, 1924. Araberknaben beim Fischfang
Vitrail dans la maison Hermann Rupf à Berne. Garçons arabes pêchant
Glass painting in the Hermann Rupf house, Berne. Arabian Boys Fishing

Photos: 2–6 Hesse SWB, Bern; 7–9 Otto Pfeifer, Luzern; 10–12 Engler, Winterthur; 13 Andreas F. A. Morel, Basel

Die Farbclichés der Abbildungen 14 und 15 wurden in freundlicher Weise von dem Burgerspital Bern zur Verfügung gestellt

komposition und gruppiert sie – in jedoch veränderter Kontextbeziehung – heraldisch zu Seiten der zentralen Christusapotheose. Kamen an ihrem ursprünglichen Ort der stellvertretende, kommentierende Eingriff in der Figurenkoppelung, dem divergierenden Blickwinkel wie dem Gestus als funktionelle Intentionen zum Ausdruck, so wandelt Moilliet hier die Engel rein kompositionell als Assistenzfiguren von tänzerischer Leichtigkeit ab, wobei die ins Halbprofil gedrehten Häupter die starke Frontalität der Christusgestalt etwas dämpfen. Farbsymmetrisch verläuft die Bewegung ab : ba, die dunkeln Werte dem hellen Mittelstreifen zugewendet. – Unterhalb des in der Scheitelzone ausgebrochenen Halbbogens – Trennung der irdischen und himmlischen Gefilde – ordnen sich rhythmisch um den schreibenden Lukas in einer durch freies Gestenspiel gelockerten Symmetrie die Gruppen der Gläubigen und Ungläubigen. Somit ist auch die Farbe nicht auf präzise Entsprechung festgelegt, sondern folgt in relativ freien Disponierungen den Bewegungsmomenten. Die vertikale Verklammerung bildet das als helles Lichtband in der ganzen Höhe durchgehende Kreuz.

Für die Lukaskirche hat Moilliet nebst der Rose vierzehn ornamentale Seitenlichtfenster geschaffen, wobei er ein Formelement entwickelt, dessen qualitative Neutralität erst in der quantitativen Verwendung seine bezeichnende Bestimmung findet (der Zusammenschluß der Gemeinde). Die Abrundung der Schmalseite eines Trapezoides mit einer knapp darunter liegenden Einkerbung ergibt bei der Verkettung (durch spiegelbildliche Umkehrung des zweiten Elementes und Ineinandergreifen der beiden Kerben) eine Flächengestaltung, die je nach dem horizontalen oder vertikalen Gliederungszug und der farbtonalen Akzentsetzung eine quasi unbeschränkte Variationsmöglichkeit in sich birgt. – In der Lukaskirche sind die in Rauchquarzfarben gehaltenen Gläser horizontal geführt, im obersten und zweituntersten Band durch Streifen von tiefen Rottrapezoiden kontrastiert. Für die Rose, in Form eines Rades, sind sie paarweise, speichenartig um eine mehrfache Kreisform gesetzt.

Die Glasbilder der Winterthurer *Zwinglikirche* bedeuten den Schritt zu einer definitiven Absage an das Erzählerische in Form und Farbe. Der Wettbewerbsentwurf von 1940 sieht für die beiden – prinzipiell figürlich zu gestaltenden – Eckfenster lebensgroße, farblich insbesondere in Rottönen bewegte Engel vor, Ergebnis einer Trennung des bereits aus der Bremgarten- und Lukaskirche her bekannten Paares. Diese Lösung läßt Moilliet jedoch bald zugunsten eines noch näher an das Lukasfenster sich lehnenden Entwurfes fallen: Im oberen Teil zeichnet er einen ausschreitenden, schwebenden Christus, im unteren Drittel – im typischen Kontrastverfahren – eine nach innen gewandte, schreibende Heiligenfigur. Eine andere Variante – stets nur für eines der beiden Eckfenster gedacht – gibt eine monumentale, aufrechte Christusgestalt. – Die durch den sukzessiven Abbau mehrfigürlichen Symmetriegestaltens erreichte Isolierung der Figur findet in der endgültigen Fassung, unter Verzicht auf ein farbliches Durchdringen des Kirchenraumes, das harmonische Gegengewicht. Wenn in der Bremgarten- und Lukaskirche das Farb-Lichterlebnis auf Grund einer emotionalen Raumbestimmung zum Ausdruck kommt, so in der Zwinglikirche durch ein Zurücknehmen des emotionellen Wertes im Sinne einer Komprimierung des Lichtes in Helligkeitsfaktoren und, damit proportional, die Schaffung eines einheitlich dominierenden Figurenmotivs. – Die endgültige formale Lösung hat sich beträchtlich von jener der ersten Entwürfe distanziert. Die trapezoidale Grundstrukturierung des Lukasfensters ist in ein einheitliches, horizontales Bandsystem relativ engmaschiger Trapezformen gewandelt worden, die die Figur völlig in sich aufnehmen. Sie scheiden folglich die Figuren-«Modellierung», welche die Labilität der Trapezoide ermöglichte, grundsätzlich aus. Der Darstellung dennoch ihre

2

4

3

Glasgemälde in der Kirche Bremgarten bei Bern, 1925
Vitraux de l'église de Bremgarten près Berne
Glass paintings in the Bremgarten Church near Berne

2
Linkes Fenster: Szenen des Leidens und des Hasses
Vitrail de gauche: Scènes de souffrance et de haine
Left window: Scenes of Suffering and Hatred

3
Detail – Détail – Detail

4
Mittleres Fenster: Zwei Engel
Vitrail du milieu: Deux anges
Middle window: Two Angels

5
Rechtes Fenster: Szenen des Friedens und der Barmherzigkeit
Vitrail de droite: Scènes de paix et de miséricorde
Right window: Scenes of Peace and Compassion

6
Detail – Détail – Detail

5

6

Autonomie zu belassen, die durch die Negation der Farbe als Ausdrucksqualität wesentlich geworden ist, mußte ein erstes Anliegen sein. Durch sparsame, die Umrisse bestimmende Unterteilungen der geometrischen Felder und knappe Schwarzlotstriche auf hellen Gläsern werden die Figuren evoziert. In der Hauptachse des Kirchenraumes der sitzende Christus mit dem bezeichnenden Gestus nach oben und unten. Moilliet schreibt in einem Brief (24. Juli 1944)[1]: «‚Der lehrende Christus', hinweisend nach oben und unten zugleich, verkörpert den Gedanken der Allgegenwart Gottes. Daß das ‚Oben' und das ‚Unten' in der Gottesnähe dasselbe sind, die göttliche Kraft überall tätig, lebendig ist.» Worte, die sowohl für die Bremgarten- und Lukaskirche als auch für die Berner Burgerspitalkapelle verbindlich sind. Die dem Körper vorgesetzten Armparallelen mit den leicht abgewinkelten Händen – auch hier der Kontrast der nach innen und außen gewendeten Hand – finden ihr Gegenüber im Engelpaar, «die Verkündigung nach oben und unten», schon in sich streng symmetrisch aufgebaut. Die doppelte Diagonalführung der Flügel überkreuzt sich hier mit jener der Körperachsen, während das vorige Kontrastmoment in der Vorder- und Rückansicht des nach oben respektive unten fliegenden Engels wieder aufgenommen wird. Die Farbe – graue und helle Violett-, Blau-, Gelb- und Brauntöne – spielt die Rolle der Begleiterin. Analog zu den formalen Gegebenheiten ist auch sie in genauen Entsprechungen gesetzt.

Für die Ostwand hat Moilliet, wieder auf das Trapezoid zurückgreifend, vier hellfarbene, ornamentale Fenster mit durchgehender Dreizonigkeit geschaffen (rot, grau, violett, gelb). Die für die Lukaskirche entworfene Ornamentform wird nur mehr vereinzelt, gleichsam als Angelpunkt verwendet; daher auch im Unterschied zu ihr die Markierung des Gelenkkopfes durch dunkles Glas (der Wettbewerbsentwurf gruppierte ihn paarweise um eine Mittelachse).

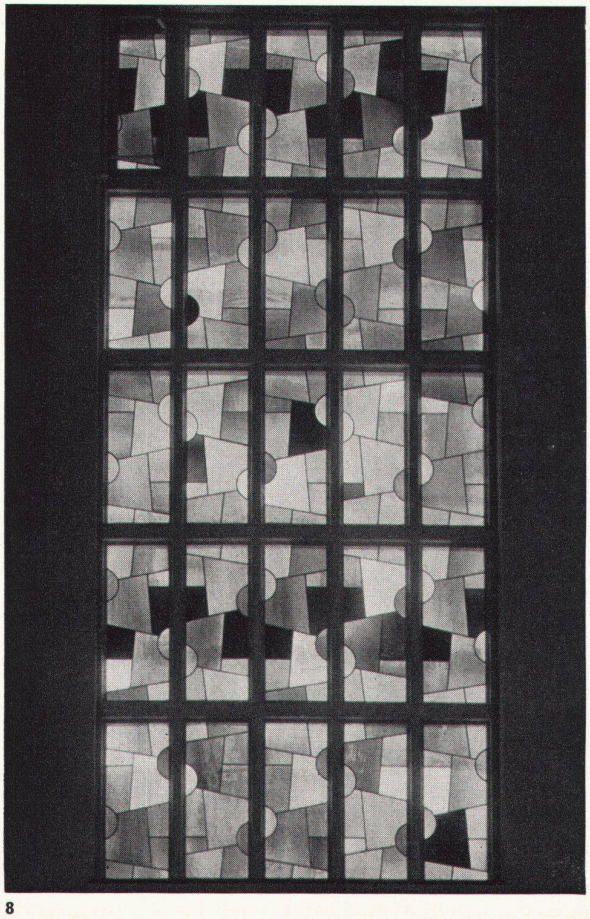
Der Farbrhythmus der ebenfalls trapezoidal gegliederten Rose in der Nordwand verläuft diagonal in einer Aufwärtsbewegung sich lichtender Töne (weinrot, violett, grau, gelb). Eine unmerkliche Teilung des Rundes in zwei Halbkreise, akzentuiert durch zwei sich entgegenstehende dunkle Ornamentköpfe, ergibt das in den Chorfenstern gestaltete «Oben» und «Unten».

Für die Vorhalle der Zwinglikirche (1945) denkt Moilliet vorerst an eine Darstellung aus dem Leben des Reformators (Brief vom 8. Januar 1945). Diesen Gedanken läßt er jedoch rasch fallen, der Durchsicht auf die nahe Straße wegen (Brief vom 15. April 1945). – Das durchwegs in Trapezformen organisierte Fenster ist von einer geradezu architektonischen Strenge. Ein rechts eingeschobener Balken rötlicher Gläser – durch zwei stufenartig, sich diagonal überkreuzende, dunkelgehaltene Folgen unterbrochen – mündet, links oben überhöht, in doppelter Führung aus. Moilliet bezeichnet es als eine Art «Vorspiel», in welchem er «das Ornament des Kirchenraumes in konzentrierter Form behandelt» (ibid.).

Rund zehn Jahre arbeitete Moilliet an seiner letzten Schöpfung, den Fenstern der Berner *Burgerspitalkapelle.* Ein Werk, das im eigentlichen Sinne des Wortes den Kreis der Glasbilder schließt, indem es inhaltlich auf die fünfunddreißig Jahre zurückliegenden Barmherzigkeitsszenen im rechten unteren Teil der Bremgartenkirche weist. Auf jenen Mann, der dem Gebrechlichen auf seinem Weg behilflich ist, und auf jene zum Himmel zeigende Samariterin, die das blinde Mädchen am Arm führt – «die irdische und die himmliche Barmherzigkeit» –, und dies ist auch das Thema des Burgerspitalfensters. Was wir heute vor Augen haben, ist aus einem in

[1] Alle die Fenster der Zwinglikirche betreffenden Briefe stammen aus den Aktenmappen Nr. 16 und Nr. 46 des Archivs der Zwinglikirche Winterthur.

7



8

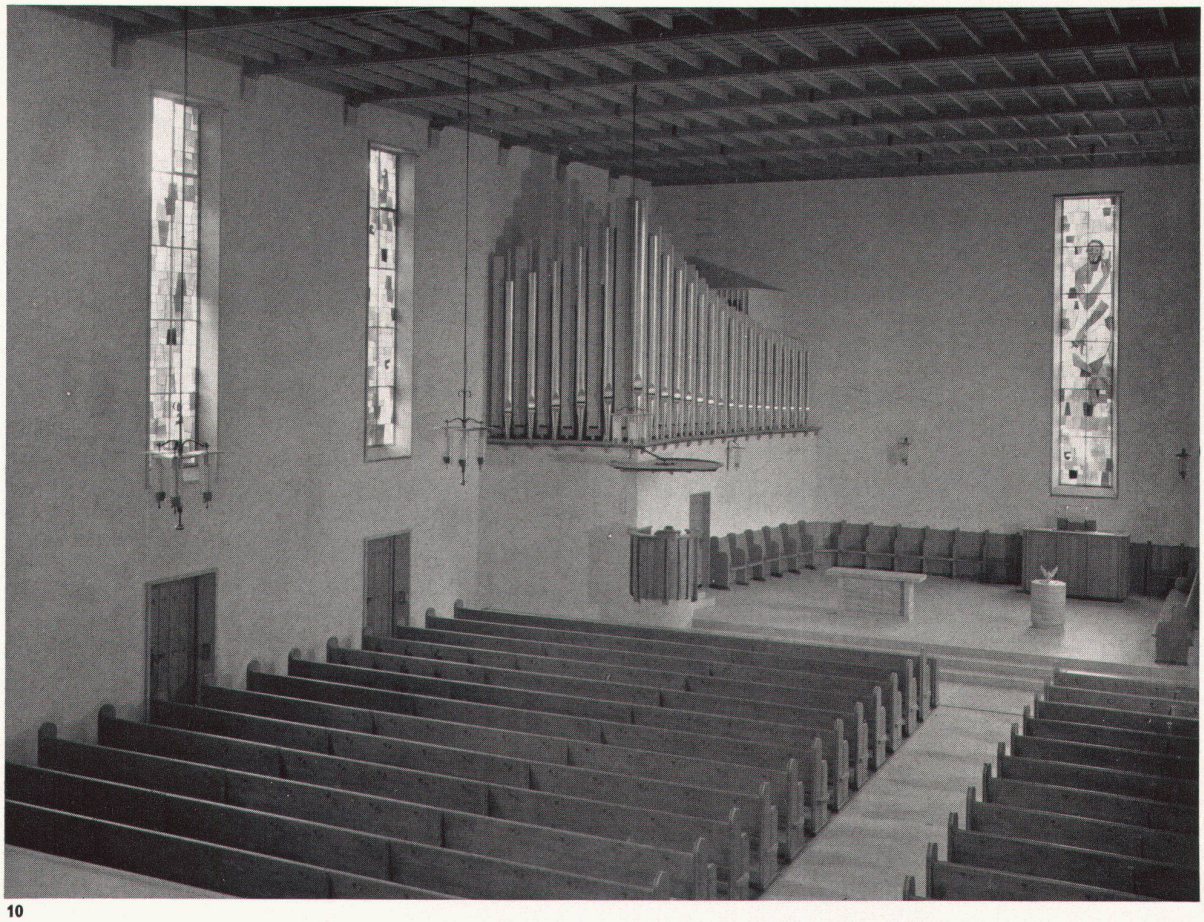
kleinsten Etappen fortschreitenden Abstraktionsprozeß hervorgegangen. Einige Risse und farbige Studien, eine Anzahl Photographien (Andres Morel) geben uns einen – allerdings nur höchst summarischen – Einblick in den Werdegang.
Moilliet hat diese Arbeit formal aus einer vollständig neuen Ausgangslage geboren, daher – seines bildnerischen Vorgehens wegen – nicht auf bereits stilisierte Formbereiche zurückgegriffen, sondern morphologisch auf einer rein erzählerischen Basis aufgebaut. Für das Martinsfenster, die «irdische Barmherzigkeit», zeichnet er zuerst in einem weichen, die plastische Form diffus umfangenden Strich den Heiligen auf einem Esel reitend, im Begriffe, sein Gewand zu teilen, den Bettler flehend zu seinen Füßen. – Die nächste Stufe, flächiger und in härteren Umrißformen, sieht das Pferd im obersten Abschnitt, Martin aufrecht stehend, den Mantel über die Schultern des Bettlers legend. – Ein dritter Entwicklungsgang konzentriert sich bereits auf den Barmherzigkeitsakt als wesentliches Bildgeschehen: Martin in Rüstung, rechts nach unten abgesetzt die kauernde Bettlergestalt und als Klammer den in einen barocken Bewegungsmoment ausgedrehten Mantel. – Die vierte Stufe gibt uns die endgültige Lösung schon deutlich zu erkennen. Der Heilige verschwindet bis zur Hälfte hinter dem für den Bettler entfalteten Mantel. Indem Moilliet die Handlungsakzente – Martin, Mantel und Bettler – nicht mehr nebeneinander, sondern in leichter Staffelung hintereinander gruppiert, tritt durch die so entstandene Verdeckung ein Verkürzungsmoment zutage, das der an verschiedenen Orten einsetzenden Geometrisierung beträchtlichen Vorschub leistet. – Die Schlußphase bildet, mit der nun annähernd stabilisierten Figurendisposition, die Erarbeitung eines Integrationszusammenhangs von Figur und Fläche im Sinne einer Interpenetration ihrer Bedeutungsschichten. Das allerdings führt zu Unterbindungen im Kontextverständnis, so

9
Glasgemälde in der Lukaskirche in Luzern (Architekten: Alfred Möri und Charles Krebs), 1934–1936
Vitraux de l'église St-Luc à Lucerne
Glass paintings in the Lukas Church in Lucerne

7
Inneres – Intérieur – Interior

8
Seitenfenster
Vitrail latéral
Lateral window

9
Chorfenster: Auferstehung
Vitrail du chœur: Résurrection
Choir window: Resurrection



10

daß gewisse Formen zeichenhafte Umdeutungen erfahren. In der ausgeführten Fassung sind weder Martin noch der vor ihm ausgebreitete Mantel in ihrer Eigenschaft respektive Funktion erkennbar. Die Negierung dieses Kausalzusammenhanges hat zur bildnerischen Neulösung eines jeden der beiden Elemente geführt, die somit primär in einem strukturellen und nicht begrifflich deduzierbaren Verband stehen. Daher tritt in der Endphase, der fünften Stufe folglich, an einem gewissen Zeitpunkt des geometrisch-abstrahierenden Prozesses zwischen Martin und dem Bettler die Sternfiguration auf, umfassender in der Bedeutung noch als der Mantel und doch deutlich dessen Funktion hervorhebend.

In analoger Weise zeigt sich im Werdegang der «Himmlischen Barmherzigkeit» die ungleiche Dialektik der Zweifigurigkeit. Gleichzeitig – wenn nicht früher – mit den Studien mit Esel und Pferd im Martinfenster liegen die Versuche der etwa größenmäßig sich entsprechenden Gestaltung einer weiblichen Figur und eines Engels, stilistisch auf Grund des bereits eingezeichneten Grundrisses an die Lukasfenster erinnernd. Ähnlich wie beim heiligen Martin ereignet sich nun bei der aus der Fläche nach vorn gezogenen, leicht seitwärts gedrehten Engelfigur ein Verkürzungsprozeß, was eine Vergrößerung und, in bezug auf die gesamte Fensterdimension, Zentralisierung der weiblichen Gestalt bewirkt. In einer weiteren Stufe, bei fortgeschrittener geometrischer Strukturierung des Glasfeldes und Konstituierung der Körperhaltung mit der nach unten weisenden Hand, liegt der Engel knapp über Kopfhöhe der Frau. Eine Vereinfachung der verzahnten Flächen verdrängt ihn in der Folge – wie es ein farbiger Entwurf zeigt – als Miniatur in die obere Randzone. Mehr und mehr vernachlässigt, wird er zum verwischten Gebilde, bis er ganz verschwindet und der Kreis mit der unterhalb der weiblichen Figur eingesetzten Gegenform an seine Stelle tritt: als «rundes Himmelslicht und am Boden dessen irdisch gebrochener Reflex»[2].

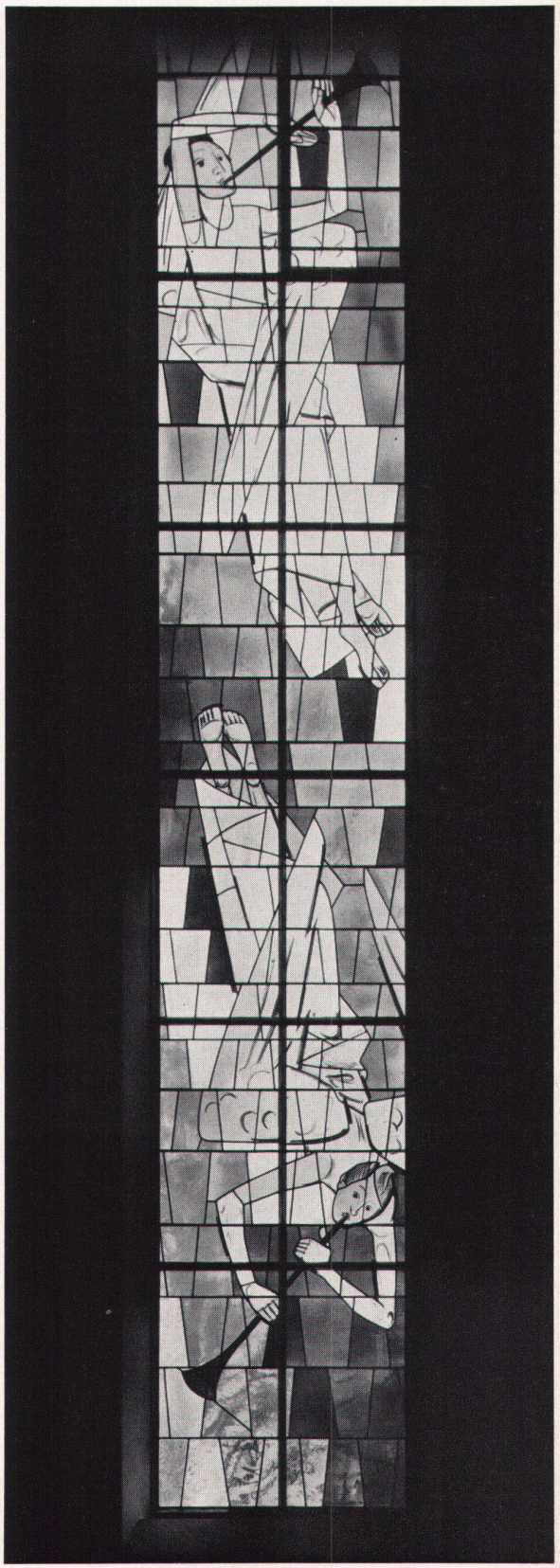
Der Engel als Verkünder der Frohen Botschaft, der Mantel als Symbol der Barmherzigkeit: beide, zentrales Ereignis im Glasbild, sind durch Zeichen ersetzt worden. Es ist dies in einer mehr als drei Jahrzehnte umfassenden Tätigkeit als Glasbildner die Vergeistigung des mit äußerster Konsequenz gehandhabten Vokabulars.

Symmetrische Gesetzmäßigkeit waltet auch in den Burgerspitalfenstern, in der Gliederung der tiefblauen Eckflächen, den aus ihnen geführten durchgehenden Diagonalzügen, die die weiße Gestalt des Bettlers, den Standort des Mädchens – und richtungsunterstreichend dessen Arm- und Handbewegung – wesentlich bestimmen. Überkreuzt werden diese Schrägen durch jene, die den Inhalt bezeichnen: die Gestalt des Martin in weißer Rüstung, im Winkel seiner geöffneten Arme die des Bettlers, dazwischen das bläuliche Viereck des Mantels mit dem Stern; in der «Himmlischen Barmherzigkeit», Himmelslicht und Haupt. Und als ob Moilliet die Verbindung hier gleichsam fühlbar machen wollte, legte er eine Bleirute zu dem großen, das Licht umfangenden Kreis. Erneut kommt auch die Gegenüberstellung der nach innen und außen gewendeten Hand zum Ausdruck. Wie genau Moilliet das kompositionelle Gefüge durchdacht hat, zeigt manchenorts die Übereinstimmung von Umrißzeichnung und Windeisenstruktur. So beim knienden Bettler oder bei der weiblichen Figur

Glasgemälde in der Zwinglikirche in Winterthur (Architekt: Jacques Wildermuth), 1940–1945
Vitraux de l'église Zwingli à Winterthour
Glass paintings in the Zwingli Church in Winterthur

10
Inneres – Intérieur – Interior

11

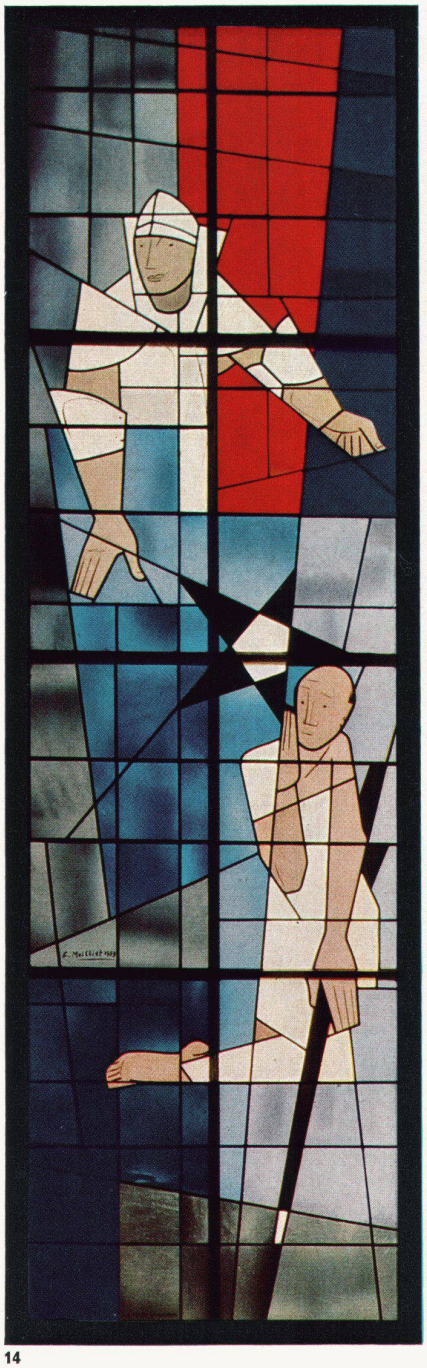


12

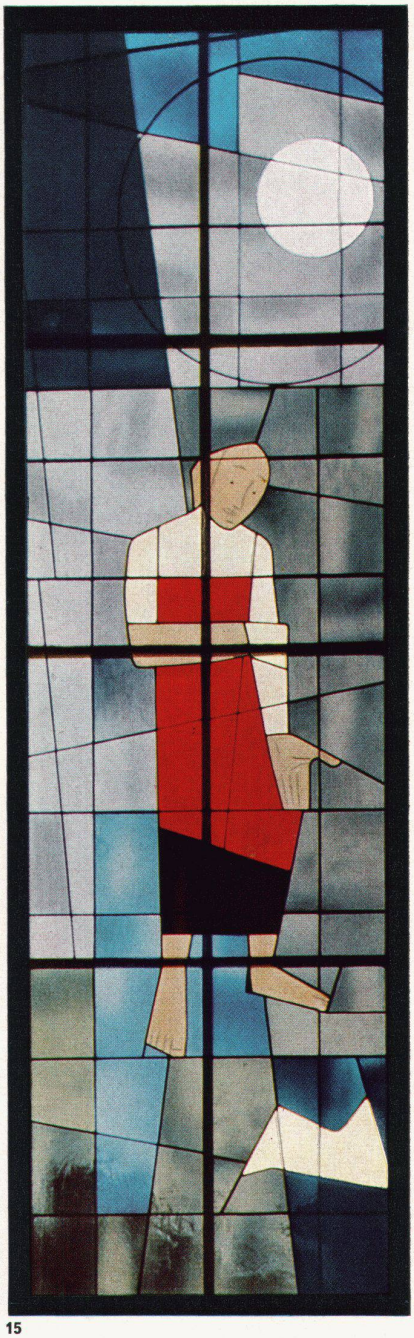
11
Chorfenster: Der lehrende Christus
Vitrail du chœur: le Christ enseignant
Choir window: Christ Teaching

12
Rechtes Seitenfenster: Engel der Verkündigung
Vitrail de droite: Anges de l'Annonciation
Right lateral window: Angels of the Annunciation

13



14



15

die Trennung des roten Gewandes vom weißen Oberteil. Ein Rot, das in den schiefergrau und blauen Feldern seine Distanzierung bewahrt, wie sein Gegengewicht, die rote Fläche im linken oberen Fenster der «Irdischen Barmherzigkeit».

Nun wird auch – außerhalb der spezifisch meditativen Arbeitsweise Louis Moilliets – die oft beträchtliche Dauer, die seine Glasfenster beanspruchten, verständlich. Was für Moilliet jeweils an mühsamer Vorarbeit zu bewältigen war, um der durch die zeitliche Distanz bedingten stilistischen Entwicklung ihr bildnerisches Äquivalent zu stellen, hätte in einem umfangreicheren Schaffen die hier fehlenden Zwischenstufen ergeben. – Neben dem malerischen Werk Moilliets steht das des Glasbildners in einer eindrücklichen, in sich geschlossenen Einheit.

[2] Michael Stettler, Die Glasbilder von Louis Moilliet in der Burgerspitalkapelle zu Bern, Bern 1960 (Prospekt).

Glasgemälde in der Burgerspitalkapelle in Bern 1948–1959
Vitraux de la chapelle de l'hôpital des Bourgeois à Berne
Glass paintings in the Burger Hospital Chapel in Berne

13
Früher Entwurf für das linke Fenster
Premier projet pour le vitrail gauche
Early design for the left window

14
Linkes Fenster: Die Irdische Barmherzigkeit
Vitrail de gauche: La Compassion humaine
Left window: The Earthly Compassion

15
Rechtes Fenster: Die Himmlische Barmherzigkeit
Vitrail de droite: La Miséricorde divine
Right window: The Divine Compassion