

Die spätgotischen Deckengemälde der Martinskirche

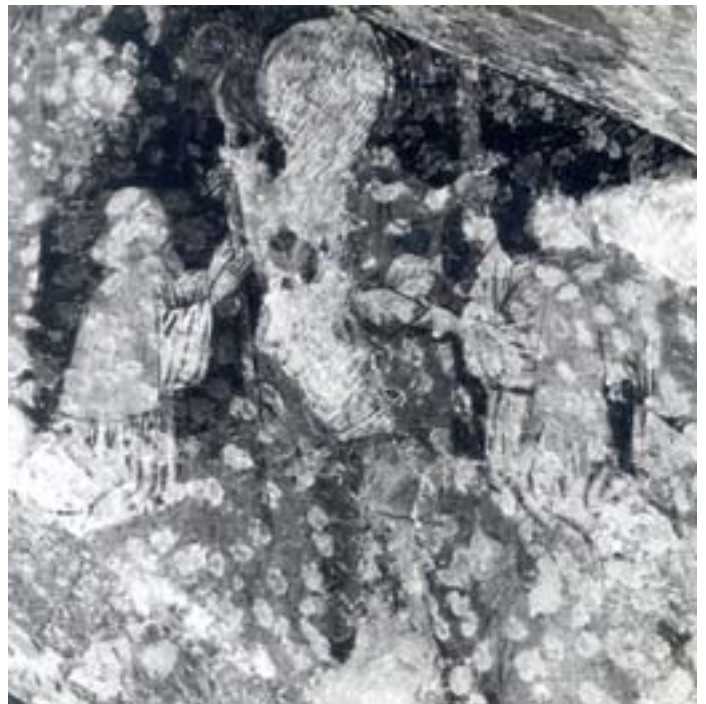
1. Auffindung, Restaurierung und Zuweisung der Deckenmalereien



Die spätmittelalterlichen Deckenmalereien in der Martinskirche in Köln verdienen eine genaue Betrachtung. Im Saarland sind nur drei weitere Kirchen mit mittelalterlicher Ausmalung erhalten, nämlich die Deckenmalerei im Langhaus der Basilika in St. Wendel, die 1979 restaurierten Malereien im Chor von St. Jakobus in Keßlingen bei Orscholz und die 1954 gesicherte Chorausmalung in St. Martin in Medelsheim (heutige Sakristei). Vergleichbar wären aber auch die Malereien in der evangelischen Martinskirche in Großbundenbach und in der Pfarrkirche St. Martin im lothringischen Sillegny nahe Metz.

Erst am 28. Juni 1956 waren die Deckengemälde in der Kölner Martinskirche entdeckt worden. Dass sie relativ gut erhalten sind, verdanken sie wohl einer frühen Übertünchung, womöglich bei der Einführung der Reformation 1575. Unter Aufsicht des damaligen Landeskonservators Dr. Martin Klewitz sorgte der bayeri-

sche Restaurator Lothar Schwink aus Andechs für die Freilegung und erste Restaurierung der Malereien im Februar 1957. Da es keine Aufzeichnungen über diese Arbeiten gibt, sind die Notizen und Fotografien des damaligen Kölner Pfarrers Prof. Karl Ludwig Rug die einzigen Dokumente. Mauernässe hatte die Bemalung zum Teil beschädigt und – besonders auf der Turmseite – sogar zerstört. Risse durch Bergschäden machten eine Torkretierung des Chorbogens nötig. Tiefe und große Hacklöcher wies besonders der Martinszyklus auf dem Chorbogen auf. Neben den Resten der ursprünglichen Farbgebung hatten sich vor allem die Konturen der Figuren und die Binnenzeichnungen erhalten. Dies alles deutet auf die nördlich der Alpen gebräuchliche Sekkomalerei hin, wie es Gudula Overmeyer in ihrer Studie ausführt. Etwa siebenzig Prozent der Ausmalung wurden gesichert, Schlaglöcher und Fehlstellen retuschiert. Eine zweite Restaurierung erfolgte von Januar bis Mai 1984 durch den im selben Jahr verstorbenen Kunstmaler Arnold Mrziglod aus Tholey, der mit einem „scharfen Skalpell“ säuberte und sicherte. Auch darüber gibt es keine Dokumentation. Weil die Putzschicht lose war, musste sie mit Kasein, Marmormehl und Bindemittel hinterspritzt werden. Gudula Overmeyer resümiert: *„Ein Vergleich zwischen den wenigen schwarz-weißen Fotos vom originalen Befund und dem zweifach restaurierten Zustand heute löst Unbehagen aus.“*





Während der notwendig gewordenen Sicherungsarbeiten an Rissen im Chorbogen im Jahre 2001 wurde jedoch ein beängstigender Erhaltungszustand der malereitragenden Putze an den Chorgewölben erkannt. Untersuchungen zeigten, dass sich der Putzmörtel auf großen Flächen vom Mauerwerk des Gewölbes getrennt hatte und nur aufgrund der eigenen Spannung noch nicht herabbrach.

Auf Initiative der Denkmalbehörden und der evangelischen Kirchengemeinde Köln wurden auf der Grundlage eines restauratorischen Gutachtens mit Schadenskartierung die notwendigen Konservierungsmaßnahmen definiert und

im August/ September 2002 ausgeführt. Die Erstellung des restauratorischen Gutachtens und die Ausführung der Sicherungsmaßnahmen mit Bericht und umfangreicher Dokumentation erfolgten durch die Restaurierungswerkstatt Hans-Michael Hangleiter, Otzberg (Hessen).

Hierbei wurden nach vorausgegangener vorsichtiger Oberflächenreinigung die hohlliegenden Putzschichten durch Injektionen hinterfüllt. Zum Schutz der Malerei und um ein Austreten des Injektionsmaterials im Bereich der Risse zu verhindern, wurde eine sich nach wenigen Tagen selbst verflüchtigende Verdämmung aufgebracht. Die Injektionsstellen wurden anschließend durch Kalkmörtel geschlossen und mittels einer Retusche in der Farbigkeit dem Umfeld angepasst. Auf eine Korrektur und Rücknahme der Ergänzungen und Übermalungen der Restaurierung von 1956-57 wurde verzichtet, da dies einen erheblichen Mehraufwand mit Rücknahmen in linearer Darstellung und Farbigkeit bedeutet hätte.

Der Historiker Hanns Klein wies 1986 die Malereien in der Kölner Martinskirche dem wiederentdeckten Saarbrücker Maler Jost Haller zu, der 1450 in den Amtsrechnungen der Burg Bucherbach im Köllertal Erwähnung findet. Gudula Overmeyer aber kommt aufgrund stilistischer Untersuchungen zu der Ansicht, dass Jost Haller ausscheiden muss. In Köln *„fehlt die Liebe zu den Details. Es gibt keine Natur aus Bäumen, Blumen, Felsen usw., es gibt keine Landschaft, die sich in die Tiefe erstreckt. Im Gegensatz zu Jost Haller interessierte den Maler von Köln nicht der naturalistische Bildaufbau, auch nicht eine zusammenhängende Erzählform.“* Die additiv ergänzten Szenen stehen in einem undefinierbaren Raum nebeneinander. Gudula Overmeyer kommt vielmehr zu der Einsicht, dass graphische Vorlagen, Skizzen- oder Musterbücher Grundlage der Kölner Malereien sein könnten. Der Entwurf stammt womöglich vom Auftraggeber, dem Abt von Wadgassen; darnach hatte eine Werkstatt den Auftrag auszuführen, was die verschiedenen Stile und Fertigkeiten erklären könnte.

2. Ikonographische Anmerkungen

Der Chorbogen zeigt uns Szenen aus dem Leben des hl. Martin von Tours, des Patrons der Kirche. Diese scheinen einer anderen Ausmalungsperiode zuzugehören als die im übrigen Chor; zumindest fällt bei der bloßen Betrachtung auf, dass die Heiligen des Chorbogens gedrungener und schwerer wirken. *„Ohne große, machtvolle*





Gesten, ohne Bewegungsdrang, ohne Dramatik erscheinen sie ernst, verhalten, würdig.“ Links ist die Mantelszene dargestellt: Der hl. Martin, der in blauer Rüstung auf einem braunen Pferd sitzt, lässt ein hohes Haus mit Satteldach und großen rundbogigen Fenstern hinter sich, vielleicht die Stadt Amiens. Er begegnet einem kahlköpfigen Bettler, dessen 3/4-Profil original erhalten ist. Dieser stützt sich auf Krücken; sein Körper ist weitgehend von einer Kreuzblume verdeckt. Karl Ludwig Rug vertrat die Meinung, dass sich der Bettler

„mit der Linken [...] auf die gemalte Kreuzblume zu stützen“ scheint, und tatsächlich werden so seine Blöße bedeckt. Gudula Overmeyer vermutet dagegen, dass die Verzierungen später aufgetragen worden sind. Hinter dem hl. Martin kniet eine andere Gestalt, neben der eine Krücke liegt. Ihn für einen weiteren Bettler zu halten, scheint mir unangemessen. Viel eher ist das Bild von links nach rechts zu lesen, d.h. der kniende Bettler ist derselbe, dem Martin gleich das Mantelstück geben wird. Im Scheitel des Chorbogens sehen wir Christus in einer blauen Mandorla, der den Mantel des Heiligen hält und somit dessen Opfer angenommen hat. Rechts befindet sich das für uns wichtigste Bild: Es zeigt den hl. Martin mit Mitra auf einem erhöhten Stuhl. Zu seiner Rechten kniet in weißem Gewand mit kurzem Umhang, den offenbar Hermelinschwänze zieren, ein Mönch, dem Martin den Abtsstab reicht. Zur linken kniet eine andere Gestalt, die dem Heiligen ein Buch hinhält und offensichtlich ein Schwert bekommt. Es könnte der Saarbrücker Graf sein. Vermutlich zeigt das Bild, was die Urkunde von 1223 betont: dass die Abtei Wadgassen (also Abt Reiner) die geistliche, die Grafschaft Saarbrücken (also Graf Simon III.) die weltliche Herrschaft über die Kirche des hl. Martin von Tours erhält. Der Kopf des Grafen ist allerdings stark restauriert.

An den Rändern befinden sich zwei schwach erhaltene Bilder. Das rechte zeigt einen Heiligen mit Diakonsstola und Pilgerstab mit Kugelknopf, vor dem ein (kranker?) Mensch kniet. Karl Ludwig Rug glaubte, den Pestheiligen Rochus oder den Armenpfleger Kaiser Ludwig den Frommen erkennen zu können. Die Kopfbedeckung, die sich vom Heiligenschein farblich absetzt, ist stark restauriert. Sie wirkt wie ein Pilgerhut mit Jakobsmuschel, weshalb ich für Jakobus d.Ä. plädiere, von dem ebenfalls die Heilung eines Lahmen überliefert wird. Rechts vom Chorbogen steht eine Person mit kurzem Mantel, Hosen und Strümpfen. Der Heilige beugte sich über eine liegende Gestalt, die wirkt, als sei sie in Totenbinden gewickelt. Gudula Overmeyer vermutete den hl. Valentin von Rätien (5. Jh.) und einen Epileptiker. Die Deutung ist schwierig, weil diese Stellen stark restauriert wurden.

Die Ausmalung des Chorraums ist von der Mitte her zwischen den beiden Schlusssteinen zu lesen: Christus sitzt als Weltenrichter auf einem doppelten Regenbogen, wobei er den unteren als Fußschemel nutzt. Aus seinem Mund geht zur Rechten ein Pflanzenstil mit runden, roten Früchten oder Blüten und zur Linken ein Schwert. Johannes der Täufer kniet zu seiner Linken. Zur Rechten deuten Reste eines roten Mantels und eines Heiligenscheines auf die Gottesmutter. Deesis und Majestas Domini sind in unserem Bild verschmolzen. Unter dem Regenbogen sieht ein kleines Männchen heraus, das flehend die Hände erhebt. Ein Spruchband kündigt denen zur Linken „*Ite maledicti*“. Das rechte Spruchband ist leer und enthielt wohl den Ruf

„*Venite benedicti*“. Im äußersten linken Zwickel ist dann auch das Elend der Verdammten zu sehen: ein bocksbeiniger Teufel stößt den unseligen Geizigen (mit Beutel) in den Höllenrachen, der sich als Drachensmaul mit Fang- und Reißzähnen zeigt. Hinter der linken Schulter des Teufels steht der Würfelspieler, hinter der rechten der Kornwucherer mit dem Sack, der Trinker mit dem Becher und der Soldat mit dem Helm; sie alle fahren zu Hölle. Der Himmel auf dem gegenüberliegenden rechten Feld ist stark zerstört; Reste von drei gotischen Bögen (?) und eine schemenhafte Figur lassen Petrus als himmlischen Pförtner vermuten. Auf dem Gewölbefeld zwischen dem Chorbogen und der Christusdarstellung befindet sich eine mittelalterliche Darstellung des Kosmos: Von den vier Urelementen der Antike als Viertel unterlegt laufen neun konzentrische Kreise und bilden die Sphärenharmonie. Ein blaues, wellenartiges Band zeigt die Chaosmacht außerhalb der geordneten Schöpfung.



Die drei hinteren Felder des 5/8-Schlusses zeigen in einem himmlischen Gottesdienst, wie priesterliche Engel die Leidenswerkzeuge Christi tragen, umgeben von Sonne, Mond und in der Regel fünfzackigen Sternen. Drei Posaunenengel, je einer pro Giebelfeld, blasen zum Jüngsten Gericht. Die Engel, mit Alben, gekreuzter Priesterstola und Manipeln bekleidet, tragen (von links nach rechts): erster Engel:

Hammer, Zange und Lanze; zweiter Engel: Martersäule mit Strick; dritter Engel: Stäube und Kreuz (mit drei Nägeln, Dornenkrone und Titulus); vierter Engel: Geißel und Kreuz; fünfter Engel: Leiter und Weihrauchfass; sechster Engel: Ysoprohr mit Essigschwamm und zwei gekreuzte Holzstäbe, mit denen vermutlich Jesus die Dornenkrone auf's Haupt gedrückt wurde. Schließlich sind in den beiden vorderen Felder des 5/8-Schlusses die Säulen der mittelalterlichen Kirche symbolisiert: Schrift und Tradition. Im ersten Feld links des Richters steht Aurelius Augustinus in Schrittstellung am Pult, auf dem ein Buch liegt. Der Heilige trägt die Mitra; ein Spruchband schreibt „*Augustinus*“. Ihm gegenüber befindet als Symbol des Evangelisten Markus ein großer geflügelter Löwe. Im anderen Feld steht im Kardinalspurpur Hieronymos. Auch er steht vor einem Pult mit aufgeschlagenem Buch; ihm steht der geflügelte Stier des Lukas gegenüber. Die beiden Felder rechts des Richters sind vollkommen zerstört, man darf aber getrost Gregor den Großen und Ambrosius samt Engel für Matthäus und Adler für Johannes erwarten. Bei den Kirchenvätern fällt auf, dass sie wohl verschiedenen Künstlern zuzuweisen sind: Augustinus ist scharf und klar gezeichnet, Hieronymos sehr weich konturiert.

3. Theologische Anmerkungen

Wenn es sich bei den Kölner Deckenmalereien um eine Auftragsarbeit des Klosters Wadgassen handelt, so können wir davon ausgehen, dass der Abt von Wadgassen oder ein anderer Theologe auch ein Programm für diesen Auftrag lieferte. Es ist also bei weitem nicht verfehlt, nach dem theologischen Konzept zu fragen. Da wir aber keine schriftlichen Quellen haben, sind wir auf die bloße Betrachtung der Bilder und ihre Reflexion zurückgeworfen. Wandmalereien sind immer eine „*Biblia pauperum*“, selbst wenn sie im Chor einer Kirche dem Volk nicht zugänglich waren.

Es kommt nicht von ungefähr, dass Jüngstes Gericht nach der matthäischen Apokalypse und Martinsvita zusammentreffen, wenn der richtende Christus sagt *„Ich bin nackt gewesen, und ihr habt mich bekleidet.“* Sulpicius Severus (ca. 360-410/20), der uns durch seine zweibändige Chronik bekannt ist und den wir zu recht als den Biographen des hl. Martin von Tours ansprechen dürfen, schildert uns in der um 398 verfassten Vita Martini erbaulich und nicht ohne apologetische Absicht sein Bild des Heiligen und siedelt die legendarisch überlieferte Mantelszene bei Amiens an. Die erwähnte Perikope Matth. 25,31-46 wird dem Fest des Heiligen zugeordnet.



Es zeigt sich nun rasch, dass das Gesamtgemälde – vom Martinszyklus ausgehend – sehr vom Matthäusevangelium geprägt ist. Fast möchte man eine „matthäische Konzeption“ annehmen. Wir gehen nochmals von der Mitte aus: Unser Richterbild wird erst durch den Spruch *„Ite maledicti“* dem Sondergut des Matthäus zugewiesen; ansonsten wäre es ein generelles Motiv. Nun aber kommt der Richter *„in seiner Herrlichkeit und alle Engel mit ihm“*, und sitzt dann *„auf dem Thron der Herrlichkeit“* (Matth. 25,31). Der himmlische Gottesdienst der Engel mit dem Leidenswerkzeugen bekundet die Doxa des

Kyrios. Er ist Weltenrichter, weil er auf dem Friedenszeichen des Noahbundes, dem Regenbogen, thront. Das Gericht, das sich vollzieht, ist durch diesen Regenbogen erwiesen als ein gnädiges Gericht der Versöhnung, kein höllisches Inferno. Und dennoch werden die Unseligen in den Höllenrachen gestoßen.

Der traditionelle Rückgriff des Künstlers auf den noahitischen Bund widerspricht nicht der Konzeption, sondern unterstreicht lediglich den endzeitlichen Charakter der Stunde, denn die Verheißung an Noah lautete, dass fortan *„Saat und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht“* (Gen. 9,13) nicht enden werden – bis zum Jüngsten Tag. Im Übrigen werden gerade in der matthäischen Apokalypse Bezüge zu Noah gesucht: *„Wie sie waren in den Tagen vor der Sintflut – sie aßen, sie tranken, sie freien und ließ sich freien bis an den Tag, da Noah in die Arche hineinging; und sie achteten's nicht, bis die Sintflut kam und nahm sie alle dahin -, so wird auch sein das Kommen des Menschensohnes.“* (Matth. 24,38-39). In diesem Zusammenhang erwähnt das Matthäusevangelium jenes Wort, wonach Himmel und Erde vergehen, nicht aber die Worte Jesu. Das mag der Grund sein, warum Himmel (Planetenbahnen) und Erde (vier Urelemente) einander zugeordnet sind und dem Richter gegenüberliegen. Dass zwei Regenbogen – als Thron und als Schemel – abgebildet wurden, könnte die zwei Naturen Christi symbolisieren. Ebenso sind womöglich die Blume und das Schwert zu deuten: Da es sich nicht um die sonst übliche Lilie handelt, bietet sich an, die Wurzel Jesse, also die menschliche Natur Jesu zu sehen, während das Schwert (Hebr. 4,12!) die richterliche Gewalt und damit die göttliche Natur kennzeichnet.

Sechs Perikopen im Matthäusevangelium schließt Jesus mit dem Wort über die Finsternis ab, *„wo Heulen und Zähneklappen“* ist. Zwei dieser Worte stehen in der matthäischen Apokalypse, doch gehören alle diese Worte zur von Christus aus linken Seite, zur Hölle. Eine Stelle, das Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen (Matth. 13,37b-42), ist für unseren Zusammenhang besonders erwähnenswert, denn da heißt es: *„Der Menschensohn wird seine Engel senden, und sie werden sammeln aus seinem Reich alles, was zum Abfall verführt, und die da Unrecht tun, und werden sie in den Feuerofen werfen; da wird sein Heulen und Zähneklappen.“* Für den seiner Scholle verhafteten Bauern des 15. Jahrhunderts im Köllertal ist das Gleichnis und seine Bildwelt verständlich; erstmals wird Matth. 13 auch der Teufel im Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht genannt. Ihn finden wir am Werk in Gestalt des „nordischen Phantoms“. Er stößt die Unseligen in

den Höllenrachen. Unter ihnen befinden sich Spieler und Trinker; sie sind die Inkarnation des „bösen Knechtes“ nach Matth. 24,48-51, und der Herr „wird ihn in Stücke hauen lassen und ihm seinen Lohn geben mit den Heuchlern; da wird sein Heulen und Zähneklappen.“ (Matth. 24,52). So ist das Höllenmotiv in der Martinskirche nicht rein traditionsgeschichtlich zu deuten, sondern von den matthäischen Worten über das „Heulen und Zähneklappen“ inspiriert.

Analog müsste die „Himmelsszene“ auf der anderen Seite betrachtet werden. Da sie zu sehr zerstört ist, ist das Unterfangen von vornherein zum Scheitern verurteilt. Es kann wohl Petrus erwartet werden, dem nach Matth. 16,18-19 die Himmelsschlüssel anvertraut sind, was kirchenrechtlich zum Primat des Papstes, poimenisch zur Löse- und Bindegewalt der Kirche führen wird. Und ihr ist verheißen, dass sie die Pforten der Hölle nicht überwinden werden. Vielmehr gruppiert sich die Kirche um den richtenden Christus. Zuvörderst in der Deesis, wo die Gottesmutter und der Täufer Johannes Fürsprache halten und – nach der populären mittelalterlichen Vorstellung – aus dem Schatz der Heiligen einen Beitrag leisten. Dann sind es aber die „Säulen der Kirche“, die den thronenden Christus umgeben: Schrift und Tradition, ins Bild gebracht mit den Symbolen der Evangelisten und den Vätern der Kirche.

Sicherlich wird es vor einem Quellenfund keine endgültigen Ergebnisse über die theologische Konzeption der Köllner Deckengemälde geben. Eins aber darf als sicher angenommen werden, dass eine ordnende Hand den Bildern einen roten Faden gegeben hat. Damit sind sie Ausdruck der *viva vox evangelii* und somit Zusppruch und Anspruch Gottes zugleich.

Joachim Conrad