

Denkmalpflege im Rheinland

Landschaftsverband
Rheinland
LVR-Amt für Denkmal-
pflege im Rheinland

2/24

41. Jahrgang

Fruhtrunk
in Düsseldorf

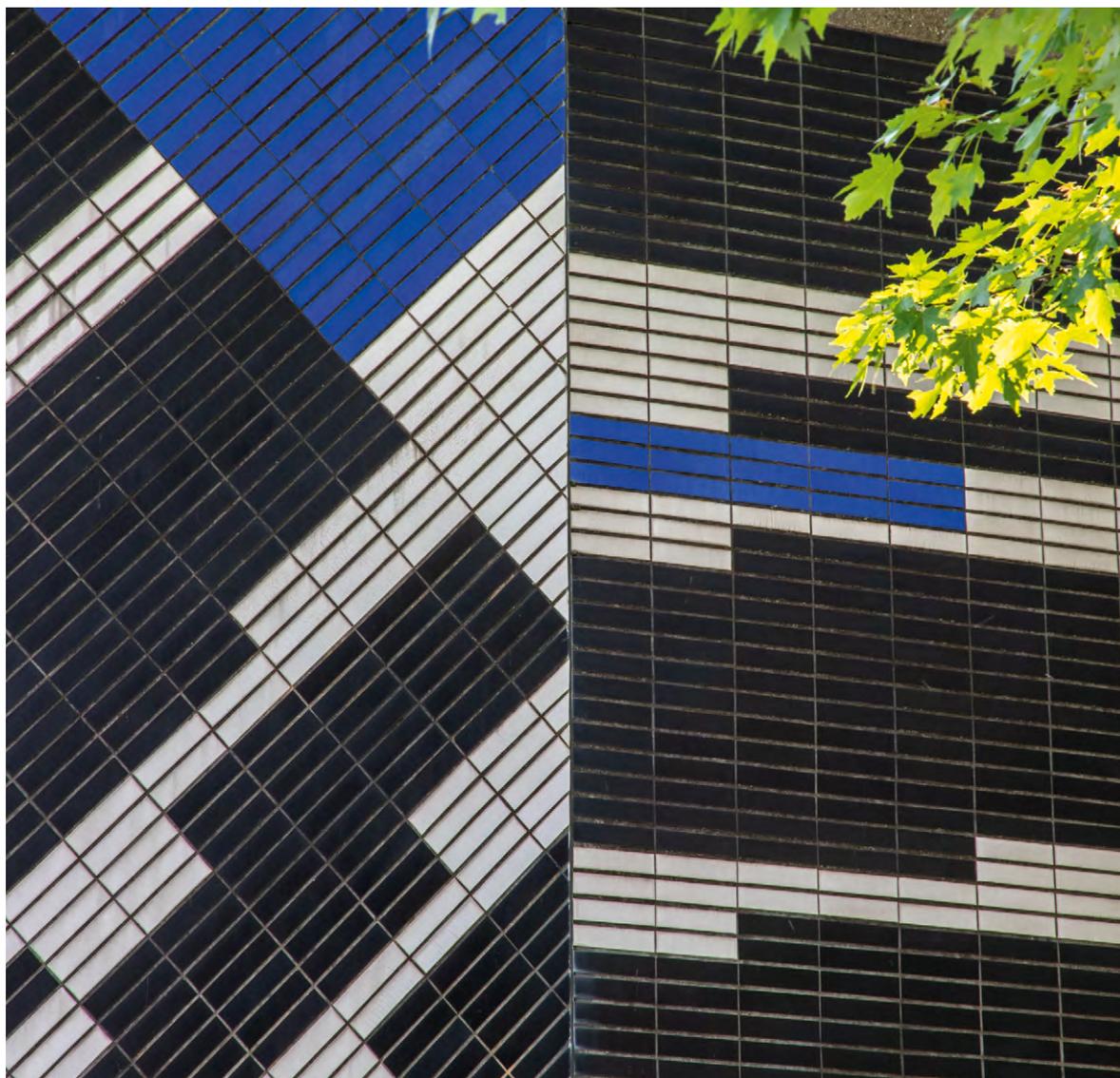
Seite 1

Xanten: Der Agatha-Altar
in St. Viktor

Seite 27

Kunst am
Kölner Agrippabad

Seite 34





Inhalt

1

Die Welt als Kräftespiel

Die Fassadengestaltung Günter Fruhtrunks
des Audimax der ehem. Ingenieurschule für
Maschinenwesen, Düsseldorf

Sven Kuhrau

13

Reste der romanischen Kirche im Neubau des
19. Jahrhunderts von St. Mauritius in Köln?

Christoph Schaab

27

Der spätgotische Altar der Hl. Agatha in der
Stiftskirche zu Xanten

Reinhard Karrenbrock

34

Vom Startsprung bis ins Wasser
Betonkunst am Agrippabad in Köln

Sigrun Heinen

40

Nachrichten

Links: Detail aus dem Hauptportal von St. Mauritius in
Köln. Foto: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2023.

Cover: Düsseldorf, Audimax der ehem. Ingenieurschule
für Maschinenwesen. Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-ADR,
2024.



Die Welt als Kräftespiel

Die Fassadengestaltung Günter Fruhtrunks des Audimax der ehem. Ingenieurschule für Maschinenwesen, Düsseldorf

Sven Kuhrau

Selten gehen Architektur und Kunst am Bau eine Symbiose ein, die es unmöglich macht, beide voneinander zu trennen. Fruhtrunks' Düsseldorf-Fassadengestaltung des Audimax der ehem. Ingenieurschule für Maschinenwesen von 1969 ist so ein Fall: In der umlaufenden Gestaltung der vier Fassaden des Flachbaus kommt der umfassende ethische und letztlich auch politische Anspruch seiner Kunst zum Ausdruck. Gleichzeitig mit den substantiellen Ausstellungen zum 100-jährigen Geburtstag Fruhtrunks in München und Bonn bzw. Wiesbaden wurde nun bekannt, dass der Abriss des Audimax vorgesehen ist – ein Plädoyer für den Erhalt eines einzigartigen Baudenkmals.

1 | Düsseldorf-Golzheim, Audimax der ehem. Ingenieurschule für Maschinenwesen. Blick von Nordwesten die Josef-Gockeln-Straße entlang, die rot-schwarz-blaue Wand als statisch stehende Blockade und Blickfang. Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-ADR, 2024.



2 | Die Betonplattenbreite ist Grundlage der horizontalen Reihungen, die im Mittelteil durch eine schräg abrutschende Zone dynamisiert werden.
Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-ADR, 2024.

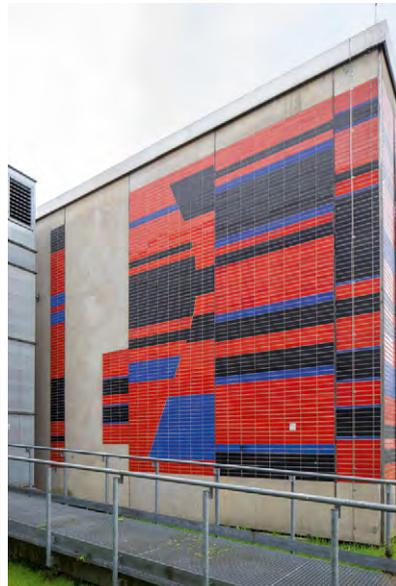
Horizontal geschichtete, gegeneinander verschobene Bahnen aus tiefleuchtenden roten, schwarzen und ultramarinen Fliesenlagen machen seine Nordwand zum Blickfang in einem städtebaulich zerzausten Umfeld am Ende – so scheint es – einer Straße, die hier nur abknickt. Bei näherer Betrachtung scheint der Mittelteil entlang einer geologischen Faltung schräg abzusacken. Farblich und kompositorisch entgegengesetzt ist der Blick von Südwesten: Von hier aus sind die beiden Seitenwände durch die ihnen gemeinsamen Farben Schwarz, Weiß und Blau zur Eckansicht zusammengefasst. Der breite Mittelteil der Westseite gliedert die flirrend kontrastierenden Farbbahnen entlang diagonaler Trennlinien und nimmt damit die Betrachtung aus der Bewegung heraus auf, von der hier tangential verlaufenden Straße. Wieder anders die Südseite, bestimmt für die Betrachtung aus ruhiger Position am Rande einer Stichstraße. Hier wirkt die vorwiegend horizontal geschichtete Komposition nur auf den ersten Blick statisch. Unruhe stiftet einerseits eine lockere Folge recht hoher weißer Farbfelder, die sich über den Verlauf der Wand zu flackernden Auf- oder Abwärtsbewegungen formieren, andererseits eine senkrecht ausgerichtete Konfiguration von Farbfeldern etwa in der Wandmitte, die als starke zentrierende Dissonante fungiert. An dieser Figur setzt die einzige Diagonale der Südseite an, die mit der Treppung der Weißfelder zu kommunizieren scheint. Schließlich noch die östliche Eingangsseite: Sie wirkt nicht in den öffentlichen Raum, sondern ist auf den nahräumlichen Blick aus dem verglasten Zugangskorridor bezogen. Auf vergleichsweise kurzen Wandabschnitten gerät die Fassadengestaltung dort in aufgeregte



Bewegung, hier findet sich zur einen Seite die einzige Rundung des gesamten Frieses, und nach Süden scheint ein Bewegungsmotiv den Abgang in das Gebäude zu kommentieren.

Die Rede ist hier von den Fassaden des Audimax der ehemaligen Ingenieurschule für Maschinenwesen Düsseldorf, errichtet in den Jahren

3 | Von Westen ist die erste Ansicht eine Eckansicht, der blau-schwarz-weiße Farbakkord wird entsprechend um die Ecke geführt. Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-ADR, 2024.



4 | Ostseite, Südhälfte. Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-ADR, 2024.

5 | Ostseite, Nordhälfte, gut sichtbar hier die plane Wandflächengestaltung. Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-ADR, 2024.

1962–1967 nach dem Entwurf des Architekturbüros Hentrich & Petschnigg im Auftrag des Landes unter der Regie der Stadt Düsseldorf. Das Audimax selbst folgte aus finanzierungstechnischen Gründen erst zwei Jahre später. Die Gesamtanlage als flacher Kubus war im Kontrast zu den

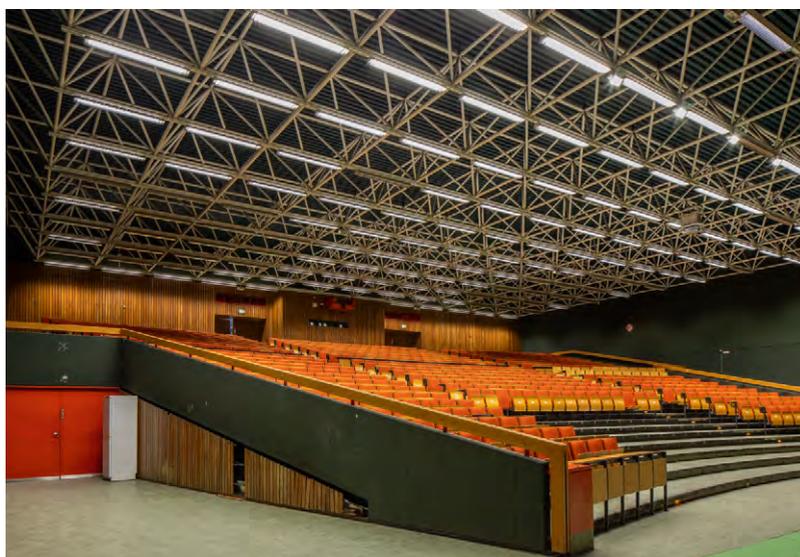
seinerzeit bereits geplanten mehrgeschossigen Baukörpern der Nachbarbebauung konzipiert. Von Anfang an mitgedacht war die Option einer Erweiterung der Struktur nach Norden, die schließlich in dreigeschossiger Höhe und ebenfalls von Hentrich & Petschnigg ausgeführt wurde. Der Golzheimer Campus ist heute als Standort der Hochschule Düsseldorf, in der die Ingenieurschule aufgegangen ist, zu Gunsten eines Neubaus im Stadtteil Derendorf aufgegeben. Die Hochschulnutzung aber wird hier bleiben. Denn die laufende Planung umfasst neben einem Bürogebäude für die Bezirksregierung Düsseldorf einen Neubau für die Musikhochschule Düsseldorf anstelle des ersten Bauabschnitts der

ehem. Ingenieurschule. Dort, wo heute noch das Audimax steht, soll sich in Zukunft ein Freiraum befinden.

Während der Hochschulkomplex mit den Arbeitsräumen und Laboren in Systembauweise ausgeführt wurde, bestehen die Wände des freistehenden und nur über eine verglaste Brücke angebundenen Audimax aus Schalungsbeton. Seine Inneneinrichtung mit der zeittypischen Holzvertäfelung, den gepolsterten Holzschalsitzen und der Deckenkonstruktion aus Raumfachwerk ist bis auf wenige, erst jüngst entfernte Sitzreihen im bauzeitlichen Zustand erhalten. Das Maschinenfundament am Fuße der Sitzreihen verweist noch auf den ehemaligen schulischen Zusammenhang.

Die laufende Planung umfasst neben einem Bürogebäude für die Bezirksregierung Düsseldorf einen Neubau für die Musikhochschule Düsseldorf anstelle des ersten Bauabschnitts der ehem. Ingenieurschule. Dort, wo heute noch das Audimax steht, soll sich in Zukunft ein Freiraum befinden.

6 | Innenraum mit Raumfachwerk. Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-ADR, 2024.



Zum Baudenkmal wird das Audimax – im Unterschied zu den eher durchschnittlichen Bauteilen mit Büros, Seminarräumen und Laboren – durch die spektakuläre Außengestaltung des Malers Günter Fruhtrunk (1923–1982), der heute zu den kanonischen Vertretern der Konkreten Kunst in Deutschland gehört und unlängst aus Anlass seines 100-jährigen Geburtstages mit substantiellen Ausstellungen in Bonn und München gewürdigt wurde.

Der seinerzeit in Paris ansässige Maler war aus einem erst spät im Bauprozess – Anfang 1966 – veranstalteten Wettbewerb als Sieger hervorgegangen. Der Ablauf dieses geladenen Wettbewerbs ist, wie so häufig, nur unvollständig überliefert. Erhalten aber hat sich das in der einschlägigen Forschung bislang unbekanntes Protokoll zur ersten Sitzung des Preisgerichts am 4. März 1966, das mit Repräsentanten des Kultus- und des Bauministeriums, der Bezirksregierung, der Ingenieurschule und der Kunstakademie Düsseldorf sowie dem Architekten Helmut Hentrich besetzt war. Zuvor hatte man sich auch um die Teilnahme Victor Vasarelys am Preisgericht bemüht, der es aus nicht genauer benannten „grundsätzlichen Erwägungen“ abgelehnt hatte, teilzunehmen. Neben dem Entwurf von Günter Fruhtrunk hatte das Gremium über Einreichungen von Gerhard Wind (Düsseldorf), Herbert Kaufmann (Düsseldorf), Otto Piene (Düsseldorf/New York) und Peter H. Schütz (Neuss) zu befinden. Neben Fruhtrunk kam auch Schütz, der drei Entwürfe eingereicht hatte, in die engere Auswahl, wobei sich das Preisgericht einstimmig für den Entwurf von Fruhtrunk aussprach. Die Juroren lobten bei ihm das respektvolle Verhältnis der Fassadengestaltung zum architektonischen Körper: „Die starke Farbpartikulierung gibt dem Baukörper der Aula die gewünschte Intensität. Trotz dynamischer, rhythmisch betonter Formulierung zeugt der Entwurf von großem Respekt vor der Architektur. Er lässt den architektonischen Kubus in seiner Wirkung bestehen, strukturiert in reich und verlebendigt ihn.“¹ Im Gegenzug dazu habe es dem Entwurf von Wind an einer „überzeugende[n] Verbindung zur architektonischen Gliederung gemangelt“ und dem Entwurf von Kaufmann an „künstlerische[r] Intensität“. Pienes Entwurf, „der die organischen Kräfte der Natur am Bauwerk sichtbar“ machen wollte, erschien dem Gremium zwar reizvoll aber offenbar nicht praktikabel: „In der Realisierung erscheint die Vereinigung mit der architektonischen Wirklichkeit nicht vollzogen.“ Dem nicht sogleich ausjuriierten zweiten Entwurf von Schütz, der die umlaufende Wand durch eine einfache Strukturierung zu Vibration bringen wollen, zollte man Anerkennung, sah aber zugleich die Gefahr der „Monotonie“. Inwiefern diese Urteile berechtigt waren, ist angesichts der bislang nicht vorliegenden Entwürfe kaum zu beurteilen, sie führen aber die Beurteilungskriterien des Gremiums vor Augen und lassen vermuten, dass der Stimme Helmut Hentrichs besonderes Gewicht für die Auswahl des Entwurfs zukam. Mit dem Ablauf der Ereignisse deckt sich im Übrigen nicht, dass Fruhtrunk nachweislich bereits im Dezember 1965 an Entwürfen für die Außenwände des Audimax gearbeitet hat.² Möglich wäre daher, dass Fruhtrunk schon vor dem Wettbewerb durch die Architekten Hentrich & Petschnigg für die künstlerische Gestaltung



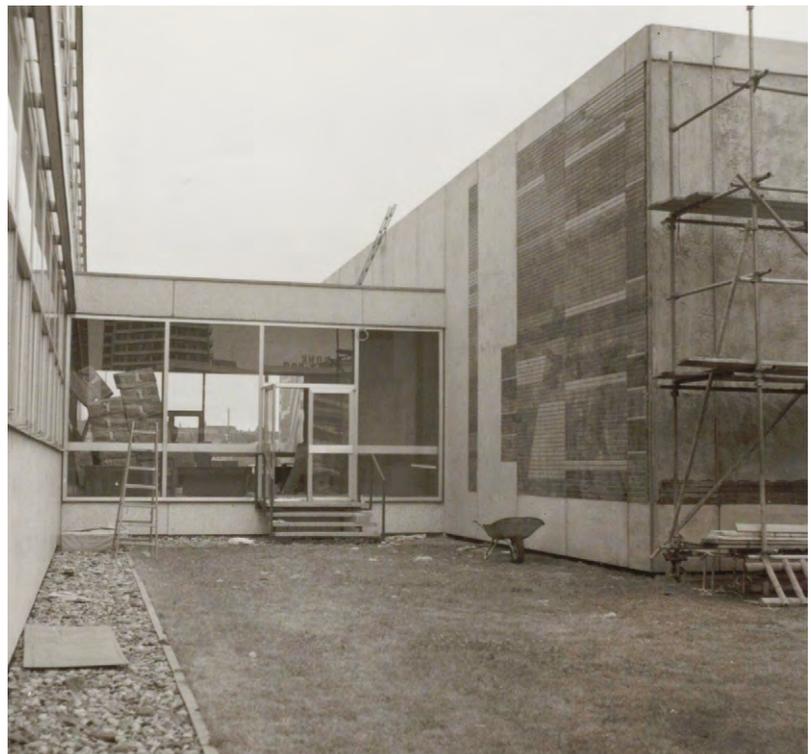
7 | Günter Fruhtrunk, Modell des Audimax, um 1966, Maßstab 1:50, Verbleib unbekannt. Repro aus: Reiter (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 94.

Blassgelb besitzen. Technisch erinnert die fotografisch dokumentierte Herstellung der Wandfassaden an Intarsien. Es wurden pro Gebäudeseite 14 große, jeweils 2 Meter breite Betonelemente und jeweils 2 schmale, 82 cm breite Eckmodule verbaut. Die Eingangsfassade wurde hingegen nicht flächig mit Riemchen bedeckt, es wurden hier aufgrund der Eingangssituation auch nur 8 große und 2 schmale Betonplatten verbaut.³ Die Platten beeinflussen in unterschiedlichem Grad die Komposition, indem auf die Plattenfugen teils eingegangen wird, diese teils aber auch überspielt werden. Die kürzeren Eckplatten besitzen eine rahmende Wirkung.

des Audimax kontaktiert worden war. Das fotografisch überlieferte Modell im Maßstab 1:50 dürfte dennoch erst im Zusammenhang des Wettbewerbs in der ersten Jahreshälfte 1966 entstanden sein.

Eine Herausforderung stellte die technische Umsetzung des Entwurfs dar: Auf dem in Ortbeton ausgeführten Kernbau sind relativ dünne, nahezu gebäudehohe (6,90 m) Betonplatten befestigt, die 4 cm tiefe Aussparungen für die erst *in situ* eingefügte Gestaltung aus schmalen Keramikriemchen in den Farben Blau, Weiß, Schwarz, Rot und

8 | Die Fassadenverkleidung während der Ausführung. Auf der eingerüsteten Seite deutlich sichtbar die auf die Stärke der Riemchen kalkulierte Eintiefung der Betonplatten. Aufnahmen von 1969. Quelle: Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Fruhtrunk (Sign. 232-0008a).



Fruhtrunk verwandte strahlend glasierte Riemchen, deren industrielle Vorfertigung bis heute eine absolut gleichbleibende Farbigkeit garantieren.

Darüber hinaus resultiert aus ihrer Verwendung ein Fugenmuster, das die rhythmischen Anordnungen zumeist nachzieht und unterstützt. Die Größe der Riemchen beträgt in der Regel $5,5 \times 24 \times 1,5$ cm, in weit geringerem Maße sind schmalere Riemchen mit den Maßen $3 \times 24 \times 1,5$ cm verarbeitet. Erst bei genauerer Betrachtung fällt die disruptive Rolle der schmaleren Riemchen auf, welche die gleichmäßige Fugenfolge stören.

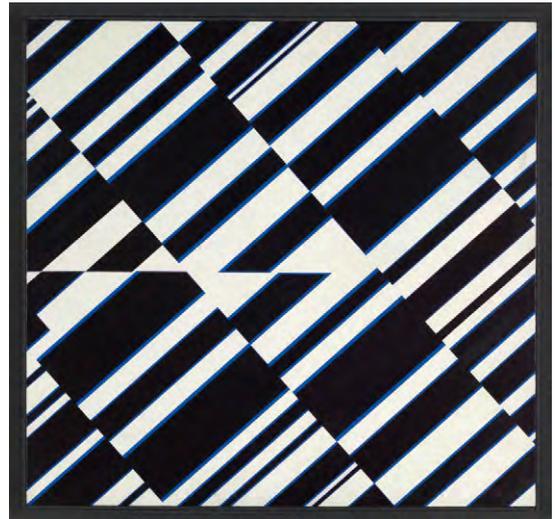
Die Düsseldorfer Audimaxfassaden entsprechen mit ihren gefalteten Farbstratigrafien, den kontrastreich strahlenden Farben und der rhythmischen, unerwartet stockenden Kompositionsweise ganz den zeitgleich entstandenen Bildern Frühtrunks. Dessen Werk zeichnet sich durch eine ausgesprochen stringente Entwicklung aus. Von Anfang an sind seine öffentlichen, den Status von Kunst beanspruchenden Werke motivisch ohne jeden Objektbezug und setzen die autonome ästhetische Form als Ausdrucksmittel der Kunst als gegeben voraus. Daneben malte Frühtrunk zeitlebens auch vielfach undatierte Landschaftsaquarelle, die bestimmte Farbstimmungen zum Ausgangspunkt haben und auch motivisch erkennbar bleiben. Im Rückblick zeichnen sich seine frühen, durch den Kontakt u. a. zu Hans Arp, Willi Baumeister, Julius Bissier und Fernand Léger inspirierten Werke der Jahre 1952–1954 noch durch einen Bildraum von unbestimmter Tiefe

aus, innerhalb dessen sich die teils transparent wirkenden, stehenden, schwebenden und treibenden Formen überschneiden. Ihre häufig bläuliche Farbstimmung mutet traumhaft an. Das Bild mit dem Titel „Monument für Malewitsch“ (1954) steht paradigmatisch für die Weiterentwicklung der Bildsprache mit deutlichem Bezug zum russischen Suprematismus. Die Bilder wirken dabei immer noch räumlich und durch den mehrschichtigen Farbauftrag sogar atmosphärisch. Kreise, mächtige Rechtecke, sich verjüngende Balken, bumerangartige Formen und feinste Linien bilden schwebende Konstellationen. 1955/56 entstehen dann Bilder, die die atmosphärische Raumwirkung aufheben: Auf gänzlich opakem, hellem oder dunklem Grund treiben verschiedentlich farbige Figuren, die auf die Formen

Die Düsseldorfer Audimaxfassaden entsprechen mit ihren gefalteten Farbstratigrafien, den kontrastreich strahlenden Farben und der rhythmischen, unerwartet stockenden Kompositionsweise ganz den zeitgleich entstandenen Bildern Frühtrunks. Dessen Werk zeichnet sich durch eine ausgesprochen stringente Entwicklung aus.

9 | Günter Frühtrunk, **Monument für Malewitsch, 1954, Mischtechnik auf Rupfen, $129,3 \text{ cm} \times 118 \text{ cm} \times 4,6 \text{ cm}$, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung zur Erinnerung an Joseph A. Frank © VG Bild-Kunst Bonn, 2024.**





10 | Günter Fruhtrunk,
Gestaltung ins Quadrat,
1959, Kasein auf Hartfaser,
134 cm × 132,5 cm × 3,8 cm,
Städtische Galerie im Len-
bachhaus und Kunstbau
München © VG Bild-Kunst
Bonn, 2024.

11 | Günter Fruhtrunk,
Energiezentrum, 1960/61
(1963/64), Acryl auf
Leinwand, 138,5 cm ×
144,9 cm × 2 cm, Städtische
Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München
© VG Bild-Kunst Bonn,
2024.

Kreis, Quadrat, Balken und Strich reduziert sind. Allmählich verstärken sich die Farben, und reinweiße wie schwarze Flächen gewinnen an Bedeutung. Zwischen 1957 und bis 1959 entstehen komplexe „Formgefüge“ (Fruhtrunk)⁴, mit denen sich der Künstler vom Vorbild suprematistischer Malerei befreit. Fruhtrunks Bilder der späten 1950er Jahre werden „voller“, so dass das bis dahin für seine Kunst konstitutive Verhältnis von Figur und Grund an Definitionskraft verliert, Figur wird zu Grund, Grund zu Figur, die Bildgrenze – gleichwohl vorhanden – wird immer häufiger negiert, das Bild erscheint als Ausschnitt oder Knotenpunkt sich jenseits der Bildgrenze fortsetzender Konstellationen.

Um 1960 setzt Fruhtrunk unter dem Einfluss Victor Vasarelys vermehrt optische Simultaneffekte in seinen rhythmisch gelagerten, und oft dissonant gegeneinander gesetzten Farbbahnen ein. Gegenüber der Op-Art (Optische Kunst) bleiben Fruhtrunks Bilder allerdings widerständig, sie setzen Erkenntnisse der optischen Irritation nur in einem bildimmanent begründeten Maße ein, die optische Irritation wird aber nicht zum künstlerischen Prinzip erhoben. In diese Phase der Werkentwicklung fällt auch die Gestaltung des Düsseldorfer Audimax. Ab etwa 1965 beginnt eine formale Reduktion der Bilder, eine „Verfestigung diagonaler Strukturen“, eine „Verbreiterung ihrer Elemente“ und eine nochmalige „Intensivierung von Farbkontrasten“⁵, die an den Einfluss der amerikanischen Farbfeldmalerei denken lässt. Eine letzte erstaunliche Innovation besteht schließlich in der Einführung gestischer Elemente (Pinselspuren, unscharfe Konturen) und mithin der Zurücknahme bis dahin gültiger Regeln.

Fruhtrunk entwarf neben seinem umfangreichen malerischen Oeuvre mehrere baugebundene Werke: Als erstes Vorhaben realisierte er von 1964–1966 ein Betonrelief an einem Schulgebäude in Leverkusen-Rheindorf, das, so Alexandra Kolossa, „wie die Umsetzung eines Gemäldes in

Beton" wirke.⁶ Kurz darauf, 1965/66, entstanden die umfänglichen Entwürfe für das Düsseldorfer Audimax. Wenig später realisierte Fruhtrunk 1971 zwei weitere Arbeiten im öffentlichen Raum: in Zusammenarbeit mit dem Architekten Paolo Nestler ummantelte er einen Entlüftungsschacht der Münchener U-Bahn zwischen Karlsplatz/Stachus und Sendlinger Tor und ebenfalls 1971 gestaltete er eine Wand im Treppenhaus des Hörsaalgebäudes H-NC der naturwissenschaftlichen Institute der Ruhr-Universität Bochum. Von nun an entstanden alle architekturbezogenen Arbeiten im Innenraum, in der Universität Ulm 1975 die Ausgestaltung eines Foyers, ein Jahr später die Wandgestaltungen für das Bildungszentrum „Die Insel“ in Marl und für die Mensa der Bundeswehrhochschule in München-Neubiberg. Eine globale Bühne erhielt Fruhtrunk mit dem Entwurf des „Quiet Room“ im UNO-Hauptquartier, New York, 1978/79 in Zusammenarbeit mit dem Münchener Architekten Paolo Nestler als Geschenk der Bundesrepublik Deutschland an die UNO entworfen. Bezüglich des umfassenden, raumprägenden Anspruchs der Fassadengestaltung kann dem Audimax am ehesten die (verlorene) Innenraumgestaltung des Quiet Room zur Seite gestellt werden.

Fruhtrunk selbst war von der hohen Bedeutung der Audimaxgestaltung überzeugt: Noch vor dem Abschluss der Arbeiten vor Ort zeigte er das erwähnte Modell 1967 in einer Ausstellung in der Galerie in der Münchener Residenzstraße. Und wäre es nach ihm gegangen, wäre dieses Modell im selben Jahr auch auf der 4. documenta in Kassel gezeigt worden, an der Fruhtrunk schließlich doch nur mit seinen Bildern teilnahm. Mit den Audimaxfassaden machte der seit 1954 in Paris ansässige Fruhtrunk in

12 | **Quiet Room im Gebäude des Sicherheitsrates der Vereinten Nationen in New York von Günter Fruhtrunk und Paolo Nestler (1978), 2011 rückgebaut**
© United Nations Archives (Sign. UN7771249).



der westdeutschen bzw. rheinischen Kunstszene von sich reden, wie ein befreundeter Münchener Galerist sogleich mutmaßte: „Herzlichen Glückwunsch zu Ihrem Erfolg in Düsseldorf. Das Rheinland zu erobern, bedeutet sicher nicht wenig. Die wirklich geistig Ansprechbaren hier in München sind an einer Hand abzuzählen.“⁷ 1968 stand sogar kurzzeitig eine Berufung an die Kunstakademie Düsseldorf im Raum, während Fruhtrunk bereits als Vertragslehrer an der Münchner Akademie beschäftigt war.

Ein vordergründig ikonografischer Bezug zur ganz spezifischen Gebäudefunktion kann bei Fruhtrunk, dessen Werk klar auf dem Autonomiepostulat der Kunst fußt, nicht erwartet werden, und eine solche wurde – siehe die Auswahl der am Wettbewerb beteiligten Künstler – hier wie auch bei vergleichbaren Kunst-am-Bau-Wettbewerben nicht erwartet. Zugleich ist dieses Werk nicht einfach dekorativ, auch wenn Fruhtrunk sich mit unterschiedlichem Erfolg gelegentlich auch als Designer betätigte. Einem Millionenpublikum wurde Fruhtrunks Plastiktütenentwurf für Aldi-Nord bekannt. Seine Kunst ist vielmehr im kritischen Sinne aktivierend gedacht, wie sich gerade mit Blick auf die architekturgebundenen Werke Fruhtrunks durch textliche Äußerungen belegen lässt.

Zum farbigen Wandrelief in der Ruhr-Universität Bochum äußerte er: „Lebensgefühl bewirkt in Farbe, hier, Beunruhigung, nicht glättende Überhöhung; weder die der vorhandenen Baufunktionen noch des wissenschaftlichen Denkens“.⁸ In seiner „Ethischen Begründung im Zusammenhang des Geschenks der Bundesregierung an die Vereinten Nationen New York“, die die Gestaltung des Quiet Room zum Gegenstand hat, vermittelt der Rhythmus-Begriff zwischen künstlerischen und gesellschaftlichen Zielen. „Rhythmus, der ins Musikalische spielt“ ist für sein Werk konstituierend, zugleich beschreibt Fruhtrunk die Arbeit der UNO im Dienste „der Bewältigung zum Frieden“ als „unmittelbaren menschlichen Rhythmus des Menschlichen, zu seiner Erhaltung“.⁹ Der umfassende ethische Anspruch Fruhtrunks und der politische Charakter seiner Kunst wird hier besonders deutlich. Sie ist in den Worten Max Imdahls „Ausdruck einer dynamischen, die Welt als Kräftespiel vorstellende Grundanschauung.“¹⁰

An Aktualität hat Fruhtrunks Werk, wie die anhaltende kunsthistorische Auseinandersetzung und nicht zuletzt die beiden Geburtstagsausstellungen zeigen, nicht verloren.¹¹ Am Hochschulstandort Golzheim sollte sie auch in Zukunft zum aktiven Wahrnehmen der Kunst – und der Welt – verleiten können.

Dr. Sven Kuhrau ist Kunsthistoriker und wissenschaftlicher Referent in der Abteilung Inventarisierung des LVR-ADR.

Mit den Audimaxfassaden machte der seit 1954 in Paris ansässige Fruhtrunk in der westdeutschen bzw. rheinischen Kunstszene von sich reden, wie ein befreundeter Münchener Galerist sogleich mutmaßte: „Herzlichen Glückwunsch zu Ihrem Erfolg in Düsseldorf. Das Rheinland zu erobern, bedeutet sicher nicht wenig. Die wirklich geistig Ansprechbaren hier in München sind an einer Hand abzuzählen.“

Anmerkungen

1 | Protokoll des Preisgerichts, aus der Akte: LAV NRW R NW 327 Nr. 294. **2** | Günter Fruhtrunk. *Die Pariser Jahre (1954–67)*. Hrsg. von Susanne Boller und Matthias Mühling. München 2023 (= Edition Lenbachhaus 9), S. 117 f. **3** | Technische Angaben durch das Atelier für Restaurierung und Konservierung Köln. **4** | Katalog Fruhtrunk 2023 (wie Anm. 2), S. 208. **5** | Ebenda, S. 238. **6** | Alexandra Kolossa, *Kunst/Bau/Projekte*. Düren: Begutachtung und kunsthistorische Stellungnahme zur Fassadengestaltung von Günter Fruhtrunk. Auditorium Maximum ehem. Hochschule Düsseldorf, Campus Golzheim (Manuskript), S. 6. **7** | Zitiert nach Katalog Fruhtrunk 2023 (wie Anm. 2), S. 119. **8** | Zitiert nach Laura Krysz/Julia Ziegler: Fruhtrunk am Bau und die Ruhr-Universität Bochum. In: GA 2. Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung und Kritik 03, 2019, S. 68–77, hier S. 70. **9** | Ethische Begründung im Zusammenhang des Geschenks der Bundesregierung an die Vereinten Nationen New York. Abgedruckt in: Silke Reiter: Günter Fruhtrunk. *Werkverzeichnis der Bilder 1952–1982*. Berlin 2018, Bd. 1, S. 62–67, hier S. 64. **10** | Max Imdahl: Günter Fruhtrunk, *Grüne Akzente*, 1969. Wieder abgedruckt in: *Erläuterungen zur Modernen Kunst*. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern. Hrsg. v. Norbert Kunisch. Bochum 1990, S. 66–69, hier S. 67. **11** | Auswahl Literatur zu Günter Fruhtrunk (chronologisch): Maurice Besset, o. T. (Essay), *Faltblatt zur Ausstellung Fruhtrunk*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Paris 1970. – Eugen Gomringer/Max Imdahl/Gabriele Sterner (Hrsg.): *Fruhtrunk – mit Beiträgen von Maurice Besset, Günter Fruhtrunk, Dieter Honisch, Jürgen Wissmann*. Starnberg 1978. – Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Günter Fruhtrunk*. München 1993. – Karin Wendt: *Günter Fruhtrunk. Monographie und Werkverzeichnis. Möglichkeiten und Grenzen des konkreten Bildes*. Frankfurt/M. u. a. 2001. – Reiter 2018 (wie Anm. 9). – Günter Fruhtrunk, *Retrospektive 1952–1982*. Hrsg. von Stephan Berg und Jorg Daur. Köln 2023. – Katalog Fruhtrunk 2023 (wie Anm. 2).



Reste der romanischen Kirche im Neubau des 19. Jahrhunderts von St. Mauritius in Köln?

Christoph Schaab

Der mittelalterliche Bau von St. Mauritius gehört zu den zahlreichen Kirchen und Klöstern Kölns, die mit der Säkularisation ihre wirtschaftliche und institutionelle Grundlage verloren und durch Abbruch entweder ganz verschwanden oder, in seltenen Fällen, nach Vernachlässigung und Niedergang durch Neubauten ersetzt wurden. Bei St. Mauritius könnten Teile der mittelalterlichen Bausubstanz aber in spolienhafter Weiterverwendung noch vorhanden sein.

13 | Der Turm von St. Mauritius, Vincenz Statz, 1861–65. Foto: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2024.

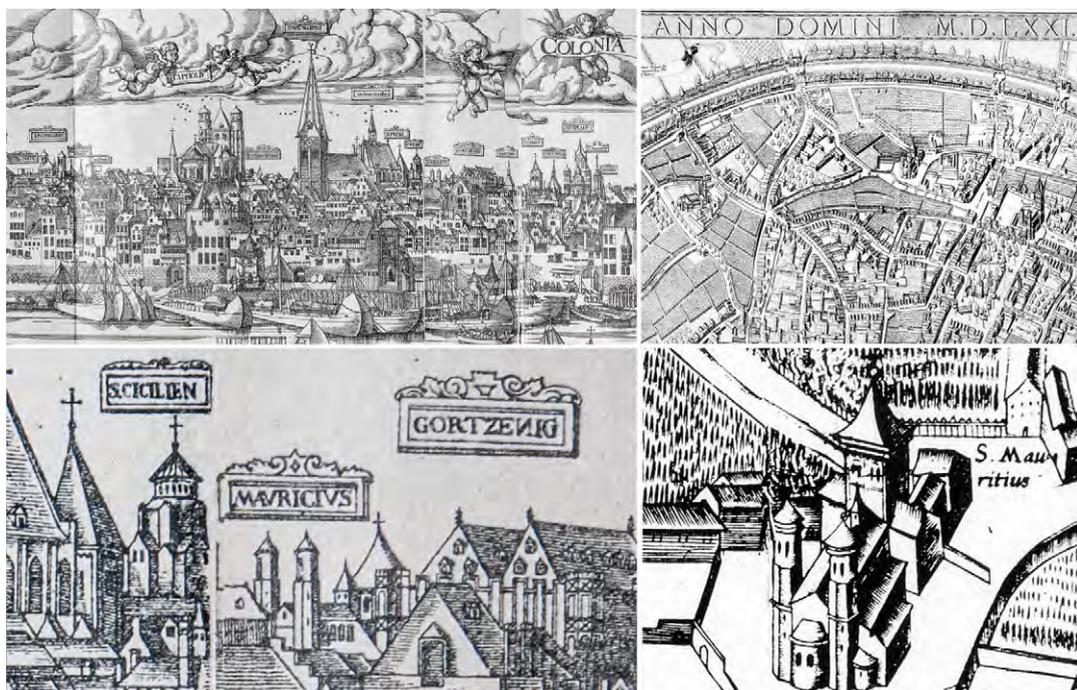
Die romanische Kirche entstand in den späten 1130er Jahren aus gestifteten Mitteln des Bürgers Hermann (vom Stave?) und seiner Frau Ida anstelle einer älteren Eigenkapelle auf dem Grundbesitz der unweit gelegenen Benediktinerabtei St. Pantaleon und konnte 1141 von Erzbischof Arnold II. geweiht werden.¹ Der Westbau samt Empore diente einem Benediktinerinnenkloster als Klosterkirche, Schiff und Chor dem Gottesdienst der Pfarrgemeinde. Im Laufe der gut siebenhundert Jahre zwischen Errichtung und Abbruch hatte der Kirchenbau, anders als viele der anderen romanischen Kirchen der Stadt, kaum einschneidende bauliche Veränderungen erlitten. Vermutlich im Zuge einer vertraglichen Regelung zur beiderseitigen Nutzung des Kirchenbaus durch die Pfarrgemeinde und Nonnenkloster 1448 entstand über dem westlichen Teil des Hauptschiffes nahe dem Westturm, der mit seiner Glockenstube zum Nonnenkloster gehörte, ein quadratischer Dachreiter zur Aufnahme des Pfarrgeläutes. Unter dem Pfarrer Benedikt Kessel (1530–1538) wurde auf der Südseite eine lichtdurchflutete gotische, vierjochige Nebenkapelle unter steilem Satteldach errichtet und mit dem Seitenschiff verbunden, an der Ostwand des Anbaus entstand eine hohe, offene Halle zur Aufnahme einer plastischen Kreuzigungsgruppe um 1520/30, Eiche, die sich heute in der Nachkriegskirche befindet. An der Nordseite der Kirche errichtete Pfarrer Aegidius Romanus (1641–1646), später Abt von St. Pantaleon, eine flachgedeckte Kapelle des Hl. Kreuzes und eine zweijochige Sakristei, die ebenfalls mit dem dortigen Seitenschiff verbunden wurden. Neben anderen barocken Altären entstand 1752 ein neuer, in Holz geschnitzter Hochaltar als Stiftung von Agatha von Junkersdorf, deren 1758 verstorbene Schwester Anna Maria von Junkersdorf Äbtissin des Klosters war und der den 1438 von Äbtissin Sophia von Stommeln gestifteten Hochaltar ersetzte.² Veränderungen gab es auch an den Fenstern, die zur Verbesserung der Durchlichtung der Kirche im Obergaden nach 1665, als Finckenbaum sie

noch im ursprünglichen Zustand zeigt,³ beträchtlich vergrößert wurden. Die Apsiden erhielten ohne Rücksicht auf die Lisenengliederungen der Seitenapsiden schon in spätgotischer Zeit zweibahnige Maßwerfenster, die an der Hauptapsis vielleicht im Zusammenhang mit der Errichtung des Hochaltars 1752 bis auf kleine Öffnungen wieder zugesetzt wurden. Die klare Struktur der ursprünglichen Anlage hatte sich jedoch fast vollständig bewahrt.

14 | **St. Mauritius auf der Stadtansicht des Anton Woensam (Ausschnitt) von Worms, 1531, und auf dem Vogelschauplan der Stadt Köln (Ausschnitt) von Arnold Mercator, 1571. Repro Woensam aus J. J. Merlo, Köln im Jahre 1531: Das Lobgedicht Johann Haselbergs auf die Stadt Köln; mit einer Nachbildung des Prospekts der Stadt Köln von Anton Woensam von Worms.**

Die Baugestalt der Mauritiuskirche ist in Abbildungen, Plänen und Modellen gut überliefert. Eine der ältesten verlässlichen Darstellungen der Kirche zeigt der große Holzschnitt mit dem Stadtprospekt des Anton Woensam von Worms von 1531, auf der „MAVRICIVS“ winzig klein zwischen dem Dachreiter von St. Cäcilien und dem Gürzenich dargestellt ist, der Westturm halb verdeckt vom Treppenturm des 1911 abgebrochenen Ringenhofes. Gut erkennbar sind die charakteristischen Chorflankentürme, aber auch der Dachreiter und die angedeutete Blendbogengliederung des Obergadens des Mittelschiffs. Auffällig ist, wie klein die Kirche etwa neben der unweit gelegenen und vom Standort Woensams ähnlich entfernt liegenden Apostelnkirche erscheint.

Der vierzig Jahre später entstandene Kupferstich des Arnold Mercator (1537–1587) mit dem Vogelschauplan der Stadt Köln von 1571 zeigt die Kirche aus nordöstlicher Richtung. „S. Mauritius“ liegt hier im wenig dicht besiedelten und noch stark von Gärten und landwirtschaftlichen Nutzflächen geprägten Westen der damals etwa 40.000 Einwohner zählenden





Stadt fast in der Mitte zwischen St. Pantaleon und St. Aposteln. Nicht weit entfernt verläuft im Westen die mittelalterliche Mauer der dritten Stadterweiterung von 1180–1259, bis zu deren Errichtung St. Mauritius im unbefestigten Bereich vor der hier noch aufrechtstehenden römischen Stadtmauer lag. Die Details wie etwa der Turm mit den beiden Schallöffnungen je Seite, der Dachreiter, insbesondere aber die Chorflankentürme auf polygonalem Grundriss mit runden Obergeschossen sind realitätsnah wiedergegeben. Die Apsis des Mittelschiffs zeigt die bereits in gotischer Zeit stark vergrößerten Fenster. Die Seitenflügel des Westbaus haben Giebel und schlagen mit Satteldächern gegen den Turm. Im Gegensatz zur Woensam'schen Ansicht wirkt die Mauritiuskirche hier fast gleich groß wie die unweit gelegene Apostelnkirche, bei der lediglich der Westturm sowie die Chorflankentürme eine größere Höhe zeigen.

Eine Ansicht von Südosten zeigt das Blatt 72 des Skizzenbuches von Justus Finckenbaum (1620–1698) um 1665. Die Tuscheskizze zeigt den romanischen Bau mit bereits in die Apsiden eingebrochenen gotischen Fenstern und gotischen Anbauten an nördlichem und südlichem Seitenschiff. Der wohl hölzerne Dachreiter wirkt bei Finckenbaum deutlich massiver als bei Woensam oder Mercator. Im Obergaden des Mittelschiffs scheinen die später vergrößerten Fenster noch das romanische Maß aufzuweisen. Auffällig sind vor allem an den Chorflankentürmen, aber auch an anderen Stellen des romanischen Baus die zahlreichen wohl unverschlossenen Gerüstlöcher, die darauf hindeuten könnten, dass das Mauerwerk der Kirche nicht verputzt war oder seinen Putz bereits verloren hatte. Im rechten Hintergrund ist wie

15 | **Ansicht der Chorpartie von Südosten.**
Skizzenbuch des Justus Finckenbaum, um 1665.
Rheinisches Bildarchiv (Sign. rba_d036942_10).

Auffällig sind vor allem an den Chorflankentürmen, aber auch an anderen Stellen des romanischen Baus die zahlreichen wohl unverschlossenen Gerüstlöcher, die darauf hindeuten könnten, dass das Mauerwerk der Kirche nicht verputzt war oder seinen Putz bereits verloren hatte.

auf der Stadtansicht Woensams schemenhaft der Turm des Rinkehofes zu erkennen.

Von Nordwesten ist die Kirche auf einer kolorierten Lithografie von Anton Wunsch (1800–1833) dargestellt, die von Johann Peter Weyer (1794–1864), Stadtbaumeister von 1822–1844, 1827 als Blatt einer Sammlung von Ansichten öffentlicher Plätze, merkwürdiger Gebäude und Denkmäler in Cöln herausgegeben wurde. Die gotisch vergrößerten Fenster der Hauptapsis sind mit der Errichtung des barocken Hochaltars bis auf niedrige Öffnungen wieder verkleinert worden, die Obergadenfenster des Mittelschiffs sind erheblich vergrößert, der Dachreiter scheint verschwunden zu sein. Die Seitenflügel des Westbaus haben ihre bei Mercator und Finckenbaum gezeigten Giebel verloren und schlagen nun mit Pultdächern gegen den Turm. Wie auf der Finckenbaum'schen Skizze fallen an den Chorflankentürmen die deutlich sichtbaren Gerüstlöcher auf. Im Chorscheitel der Hauptapsis ist die zuvor in der offenen Halle vor dem Südseitenschiff nachgewiesene Kreuzigungsgruppe aufgestellt.

Zwischen 1838 und 1841 entstehen im Auftrag Weyers knapp 400 Ansichten von Kölner Altertümern, die von Thomas Cranz (1786–1853) gezeichnet und von Adolph Wegelin (1810–1881) aquarelliert wurden, darunter ein Grundriss, eine Ansicht der Chorpartie von Südwesten und drei Innenansichten. Die Choransicht zeigt, versteckt hinter Bäumen, die zugesetzten Fenster der Hauptapsis und die vergrößerten Fenster des Obergadens des Mittelschiffs. Die offene Halle vor dem gotischen Südseitenschiff ist bereits verschwunden, ebenso der gotische Dachreiter. Im Westen der Kirche fehlt der mächtige Turm, der 1830 bis auf sein Untergeschoss bereits abgebrochen und 1832 zur Aufnahme des Geläutes durch einen schmächtigen achteckigen, gezimmerten Turm nach Plänen Weyers ersetzt wurde. Die bei Finckenbaum und Wunsch so auffällig dargestellten zahlreichen Gerüstlöcher an den Chorflankentürmen sind bei Cranz/Wegelin nicht zu erkennen. Entweder zeigt das Aquarell hier einen geschönten Zustand, oder es hat in den 1830er Jahren eine nicht überlieferte Instandsetzung stattgefunden, vielleicht im Zusammenhang mit der Behebung

16 | Die Ostpartie im
19. Jh. Links 1827 nach
Anton Wunsch, rechts
1838/41 nach Cantz/
Wegelin.

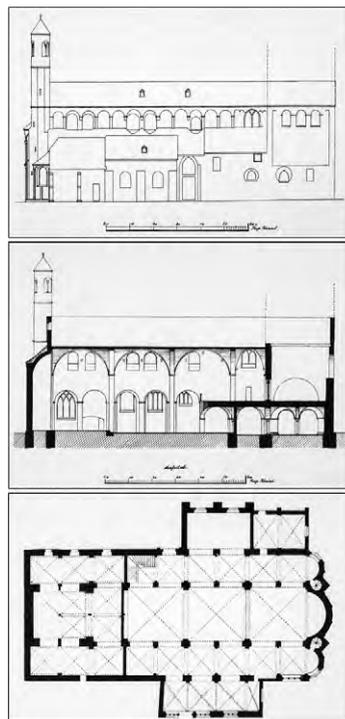




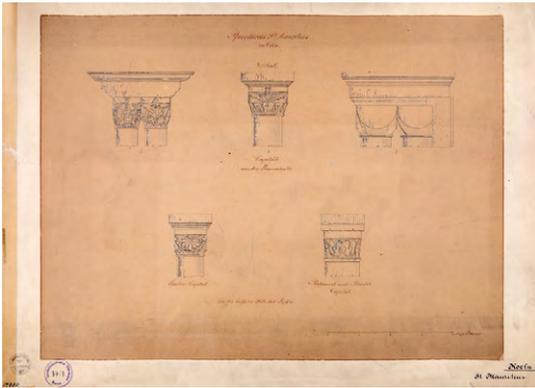
von Sturmschäden 1821 oder der Errichtung des Glockenturmes 1832. Die Innenansichten der Kirche zeigen einen Blick aus dem südlichen romanischen Seitenschiff in die südlich angebaute Nebenkapelle Richtung Chor, einen Blick durch das Mittelschiff nach Osten auf den Hauptaltar und einen Blick aus dem nördlichen Chor leicht diagonal Richtung Osten zur Empore unter dem Turm.⁴ Neben der romanischen Architektur ist auf diesen Aquarellen die in dieser Zeit in den Kölner Kirchen zumeist noch umfangreich erhaltene barocke Ausstattung raumprägend.

1856, die Diskussion um den Abbruch oder die Wiederherstellung der Kirche ist bereits in vollem Gange, entstehen fünf bemaßte Blätter mit Grundriss, Querschnitt, Längsschnitt, Choraufriß und nördlichem Längsaufriß durch Froitzheim, die teilweise später in den Kunstdenkmälern veröffentlicht wurden und deren Originale, etwa der Aufriß der Choransicht (Denkmälerarchiv der Rheinprovinz 30246), sich teilweise im Planarchiv des LVR-Amtes für Denkmalpflege im Rheinland (LVR-ADR) in Brauweiler befinden. Hier befinden sich auch verschiedene Grundrisse und Längsaufrisse, die ihrerseits wohl zeitgenössisch nach den Zeichnungen Froitzheims angefertigt wurden, aber mangels Signaturen oder Datierungen keiner Hand sicher zugeordnet werden können. Ein Längsaufriß trägt den handschriftlichen Vermerk „Aus dem Nachlass von Vincenz Statz, bezeichnet: Längsansicht der Pfarr-

17 | Inneres mit Blick in die gotische Kapelle auf der Südseite, durch das Mittelschiff nach Westen und Richtung Osten zum Altarraum. Nach Cantz/Wegelin, Johann Peter Weyer, Kölner Alterthümer, Köln 1838–41.



18 | Aufriss, Schnitt und Grundriss und der mittelalterlichen Kirche. Repro aus „Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln, Düsseldorf 1937.“



19 | Kapitelle aus der mittelalterlichen Kirche. Planarchiv LVR-ADR.

apsis der Kirche. Die Kapitelle sind nummeriert, doch fehlt leider ein Grundriss, der die Kapitelle exakt verortet. Eines der Blätter trägt den handschriftlichen Vermerk „(Alte Zeichnung aus dem V. Statzschen Nachlass, in derselben Ausführung wie der Aufriss der Nordseite) bez. Fr.“

Neben grafischen Darstellungen entstehen im 19. Jahrhundert auch zwei Modelle der Kirche. Ein älteres, von E. Dauben wohl im Auftrag Weyers um 1821/27 angefertigtes Holzmodell zeigt den Außenbau der Kirche samt des bis 1830 erhaltenen Westturms. Anlass für die Herstellung des Modells könnte die 1821 ausgeführte Reparatur von Dachschäden eines



20 | Modelle der Mauritiuskirche 1821–32/1860. Links Repro aus Helmut Fußbroich: Die Kirche St. Mauritius. In: Werner Schäfke (Hrsg.): Johann Peter Weyer – Kölner Alterthümer. Kommentarband. Köln 1994, rechts Fotoarchiv LVR-ADR.



schweren Sturms im Februar 1817 sein, oder der anstehende Abbruch des Westturmes. Ein zweites Modell, welches lediglich die beiden östlichen Joche der Kirche samt den Anbauten der Nordseite und drei der vier Joche der gotischen Kapelle der Südseite zeigt, fertigt der Bildhauer Christoph Stephan (1797–1864) im Zusammenhang mit dem Abbruch der Kirche an. Ob das hölzerne, im Zweiten Weltkrieg verloren gegangene Modell, 105 cm hoch, 125 cm breit und 90 cm tief, welches auch einen Blick in die romanische Kirche und den gotischen Anbau der Südseite erlaubt, bereits 1858 noch vor dem Abbruch entsteht,⁵ oder erst nach Verschwinden der Kirche 1860,⁶ ist unklar. Das Modell ist in mindestens drei Fotografien überliefert, von denen sich zwei auf Pappe gezogene Abzüge aus der Zeit um 1900 im Fotoarchiv des LVR-ADR befinden.

Als entstehungsgeschichtlich jüngsten Bestand zu St. Mauritius bewahrt das Planarchiv im LVR-ADR vier nicht datierte oder signierte großformatige Pläne mit einem Grundriss, einer Längsansicht, einem Längsschnitt und einer Ostansicht mit Schnitt durch den mittelalterlichen Bau auf, die die Überlegungen zum Neubau der Mauritiuskirche in einem Planungsstand zeigen, bei dem der romanische Kirchenbau in seinen beiden östlichen Jochen samt der prägenden Ostpartie mit ihren charakteristischen Türmen erhalten geblieben wäre. Durch einen hohen Turm vom alten Chor getrennt, erhebt sich hier das neue Kirchenschiff auf zentralbauartigem Grundriss. Der Grundriss unterscheidet sich nur in wenigen Details von einem vom König genehmigten, jedoch nicht ausgeführten Entwurf von Vincenz Statz (1819–1898), seit 1863 Diözesanbaumeister, von 1857.

Der romanische Bau des 12. Jahrhunderts, als erster Bau in Köln und am gesamten Niederrhein von Anfang an im gebundenen System in allen Teilen gewölbt, war eine dreischiffige, querhauslose, siebenjochige Basilika mit zweigeschossigem Westbau, dem ein mächtiger Turm von der Breite des Mittelschiffs eingestellt war.⁷ Im ersten Obergeschoss lag eine geräumige, ins Mittelschiff vorgezogene Empore, die sich vierschiffig und in drei Jochen zum Kirchenraum öffnete und unter der eine ebenerdige, kryptenartige Halle lag. Zwischen den drei Jochen des Langhauses und dem Turm vermittelte ein Joch von halber Länge. Das etwa 12 m hohe Mittelschiff



21 | Schnitt und Grundriss eines projektierten Neubaus der Mauritiuskirche unter Einbezug der erhaltenen östlichen Joche der mittelalterlichen Kirche. Nach Vincenz Statz, um 1857, nicht ausgeführt. Planarchiv LVR-ADR.

Der romanische Bau des 12. Jahrhunderts, als erster Bau in Köln und am gesamten Niederrhein von Anfang an im gebundenen System in allen Teilen gewölbt, war eine dreischiffige, querhauslose, siebenjochige Basilika mit zweigeschossigem Westbau, dem ein mächtiger Turm von der Breite des Mittelschiffs eingestellt war.

besaß bei einer Länge von etwa 28 m eine Breite von etwa 7 m, die Arkaden zu den Seitenschiffen von etwa halber Breite und Höhe wiesen abwechselnd im Grundriss kreuzförmige Haupt- und quadratische Zwischenpfeiler auf, die zu den Seitenschiffen mit Halbsäulenvorlagen und Würfelkapitellen geschmückt waren. Der Außenbau der querschifflosen Basilika bezog seine Wirkung vor allem aus der Ostansicht der Chorseite mit ihren drei Apsiden, mit denen Hauptschiff und Seitenschiffe abschlossen und zwischen die jene für St. Mauritius so wirkungsvollen Chorflankentürme eingestellt waren, die aus dem Fünfeck über das Achteck in runden Obergeschossen endeten und deren kegelförmige Dächer Kugeln trugen.

Mit der Aufhebung der Abtei St. Pantaleon im Zuge der Säkularisation gehen 1802 auch die Pfarrgüter von St. Mauritius verloren, so dass der Gemeinde die wirtschaftliche Basis zum Erhalt der Kirche abhanden kommt. Der Westbau, ehemals zum Nonnenkloster gehörig, wird schon 1807 versteigert und dient fortan einige Jahre samt der „Krypta“ unter der Empore als Wollfabrik und Färberei. Nach mehreren weiteren Besitzerwechseln gelangt der Westbau 1829 an die Alexianerbrüder. Zwar setzt sich die 1803 neugegründete Pfarrgemeinde, die ebenfalls Anspruch auf die Nutzung des Turmes erhebt und diesen Anspruch im Zuge langwieriger Rechtsstreitigkeiten vergeblich durchzusetzen versucht, mittels mehrerer Sachverständiger bereits früh für eine Erhaltung der Kirche samt Turm ein, doch stellt Stadtbaumeister Weyer 1829 den schlechten Zustand des Turmes mit drohender Einsturzgefahr fest. Die Regierung verfügt daraufhin mit Datum vom 26. Mai 1830 den Abbruch des Turmes bis auf das Erdgeschoss, der bald darauf vorgenommen wird. Bis 1832 errichtet Weyer einen neuen, hölzernen Glockenturm, der vielleicht als Provisorium für einen sich bereits abzeichnenden Neubau der Kirche dienen sollte. Die Pfarrkirche selbst befand sich ebenfalls in einem schlechten baulichen Zustand, auf den die Pfarrgemeinde 1842 mit einem Plan samt Kostenanschlag zu 1620 Talern zur Instandsetzung reagierte, dem 1845 die Oberbaudeputation in Berlin jedoch Genehmigung und Beihilfe versagte. Die Kirche wird daraufhin baupolizeilich gesperrt, obwohl ein Gutachten von Dombaumeister Zwirner vom 13. Oktober 1845 bestätigt, dass die Gewölbe des Mittelschiffs ziemlich gut erhalten seien, es keine bedenklichen Risse am Außenbau gäbe, die ausgewichenen Wandpfeiler durch Balkenanker gesichert seien und lediglich die Seitenschiffe wegen des Schubes der schlechten Dachverbände hilfsbedürftig und alle Dächer zu erneuern seien. 1846 legte Bernhard Harperath (1802–1864), seit 1844 Stadtbaumeister, einen Plan für einen völligen Neubau vor, der allerdings nicht die Billigung des preußischen Generalkonservators Ferdinand von Quasts (1807–1877) fand, der zu dieser Zeit vielleicht als einziger den hohen kunstgeschichtlichen Wert der Kirche ermaß und sich damit gegen ihren Untergang stemmte. Aber so, wie dem ersten Kirchlein die Stiftung Herrmanns ein Ende bereitete, besiegelt auch nun wieder eine Stiftung das Schicksal der mittelalterlichen Kirche: Vielleicht, um sich ein Denkmal zu setzen, vielleicht aber auch überdrüssig der Diskussionen, oder beides,



stiftet der Kölner Bürger und Commerzienrat Franz Heinrich Nikolaus Franck der Pfarrgemeinde 80.000 Taler für einen Neubau, für den zunächst Harperath 1856 einen Entwurf zu einer neuen Kirche anstelle des bereits abgebrochenen Westbaus unter Erhaltung des mittelalterlichen Schiffs samt Chor vorlegte. Im Sinne dieser Überlegungen legte auch Vincenz Statz ein Jahr später einen entsprechenden Entwurf zu einem gotischen Zentralbau mit umgebendem Kapellenkranz unter Einbeziehung der beiden östlichen Joche des mittelalterlichen Baues als Taufkapelle vor, der allerdings zugunsten eines zweiten Plans Statz' von 1859 zum vollständigen Neubau der Kirche nicht realisiert wurde. Am 17. Dezember 1859 beginnen die Abbrucharbeiten der mittelalterlichen Kirche, rasch wird als letztes Zugeständnis an die alte Kirche noch ein Modell der Ostpartie angefertigt, 1861 der Grundstein zum Neubau gelegt, und am 8. Juni 1865 kann die bereits 1864 weitgehend fertiggestellte neugotische Kirche geweiht werden, die endgültige bauliche Fertigstellung erfolgt jedoch erst Ende 1866 mit der Aufstellung der überlebensgroßen Figur des Hl. Mauritius auf der Spitze des steinernen Turmhelms. Der Stifter der Kirche, Commerzienrat Franck, konnte sich jedoch nicht mehr an dem Bau erfreuen, er verstarb schon 1857, bevor konkrete Pläne ausgearbeitet waren und der Bau begonnen werden konnte.

Dem Neubau der Mauritiuskirche,⁸ neben dem Linzer Dom das Hauptwerk des damaligen Diözesanbaumeisters und zu ihrer Zeit „als die schönste gotische Kirche in Deutschland“ gepriesen, lag der Grundriss der als Zentralbau angelegten Trierer Liebfrauenkirche, ergänzt um ein Langhaus mit mächtigem Westturm zu Grunde, dessen zwischen den westlichen Kapellen gelegene Treppentürmchen Statz bei St. Mauritius nach Osten verlagerte, so dass sich hier, vielleicht nicht aus Zufall, eine Anspielung an die Chorflankentürme der mittelalterlichen Kirche ergibt – auch wenn im Westen zwischen Kapellen und Langhaus der neuen Mauritiuskir-

22 | Der Neubau von 1861–64, Vincenz Statz. Blick durchs Mittelschiff Richtung Chor und Außenansicht von Südwesten. Repro aus: Willy Weyres (wie Anm. 8), S. 142f.



23 | Ostansicht der nach Kriegsbeschädigung von Fritz Schaller 1956/57 wiederaufgebauten Kirche. Fotos: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2024.

eines Siebenarmigen Leuchters von Ludwig Gies (1887–1966), wird durch den reichen bildhauerische Schmuck dominiert, der, gehauen 1866–1871 in feinstem Savonnières-Kalkstein, das Martyrium des Hl. Mauritius im Tympanonfeld und die Hll. Dionysius und Reinoldus als lebensgroße Skulpturen in den Portalgewänden von der Hand bzw. aus der Werkstatt des Dombildhauers Peter Fuchs (1829–1889) zeigt. Unterhalb der Figuren fallen die hinter der Verschleierung aus Stabwerk aus gelbem Sandstein bestehenden schrägen Portallaibungen auf, die aus hell-ockergrauem Quadermauerwerk bestehen und deren Steine sich über die typischen graubraunen Verfärbungen durch Oxidation eisen- und manganhaltiger Minerale, vor allem aber über die für dieses Gestein typischen Sanidinkristalle als Trachyt vom Drachenfels zu erkennen geben. Allerdings ist die Verwendung von Drachenfelser Trachyt an einem Neubau der 1860er Jahre verwunderlich, da die Steinbruchstätigkeit am Drachenfels bereits seit dem 18. Jahrhundert stockte und in den 1830er Jahren im Zuge der Bestrebungen zum Schutz der dortigen Burgruine und der charakteristischen Silhouette des Siebengebirges gänzlich zum Ende kam.

Allerdings ist die Verwendung von Drachenfelser Trachyt an einem Neubau der 1860er Jahre verwunderlich, da die Steinbruchstätigkeit am Drachenfels bereits seit dem 18. Jahrhundert stockte und in den 1830er Jahren im Zuge der Bestrebungen zum Schutz der dortigen Burgruine und der charakteristischen Silhouette des Siebengebirges gänzlich zum Ende kam.

che nicht unbedingt der Platz für solche Türmchen gewesen wäre. Diese Türmchen sollten nach der Zerstörung der Kirche im Zweiten Weltkrieg, der der Turm und die Umfassungsmauern, aber auch wesentliche Teile der inneren Pfeiler, insbesondere die Vierungsbögen der Kirche entgangen waren, nach Vorstellung des Kirchenvorstandes abgetragen werden. Doch sah Fritz Schaller (1904–2002), der mit dem Wiederaufbau der Kirche 1951 beauftragt wurde und der den Neubau 1956/57 unter Erhalt des „sehr schönen Turmes“ und der unteren Teile der Umfassungsmauern als in den Osten gerückten, vom Turm durch einen Hof getrennten Zentralbau errichtete, deren Erhaltung bereits in seinen ersten Entwürfen vor.⁹

Ist die mittelalterliche Kirche jedoch wirklich vollständig verschwunden? Das im Turm aus gelbem Backstein gelegenen ehemaligen Hauptportal der Kirche, heute verschlossen mit einem Kunststeinrelief in durchbrochener Arbeit mit der Darstellung

Ende kam. Es kann sich hier also nur um die Wiederverwendung vorhandenen Materials aus Abbrüchen handeln. Warum sollte aber an einem kostspieligen Bau von der Größe der neuen Mauritiuskirche wiederverwendete Steine an solch einer prominenten Stelle wie dem Hauptportal verbaut werden? Sparsamkeit dürfen wir hier sicher nicht vermuten, denn die Verkleidung dieser Wandflächen mit dem gleichen Sandstein, aus dem etwa die Archivolten oder die Rahmung des Portals bestehen, hätte insbesondere in nicht profilierter Quaderverblendung kaum zu nennenswerten Kosten geführt. Auch wäre gerade das Hauptportal einer Kirche sicher nicht der Ort, an dem aus Sparsamkeit verwendetes Material so prominent gezeigt werden würde. Zudem offenbart sich in den Trachytflächen auch ein hoher Anspruch an die Qualität des Quaderverbandes: Die ganz in der Manier des 19. Jahrhunderts mit sorgfältiger,



senkrechter Scharrur versehenen Steine weisen auf beiden Seiten jeweils genau die gleichen durchlaufenden Schichthöhen auf, auch die Stoßfugen der Quader der jeweiligen Lagen sind einigermaßen spiegelbildlich angelegt, so dass ein harmonisches Bild ohne Dominanz der einen über die andere Seite entsteht.

24 | Das Turmportal von Westen. Foto: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2024.



25 | Linke und rechte Portallaubung mit Quaderwerk aus Drachenfeser Trachyt hinter dem Stabwerk aus ockergelbem Sandstein. Fotos: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2024.

Viel näherliegend ist also die Vermutung, dass die Verwendung dieser Quader mit einer konkreten Absicht und Botschaft verbunden ist, die vielleicht dahingehend gedeutet werden kann, dass hier geborgenes Material der abgebrochenen mittelalterlichen Kirche, am ehesten vielleicht aus den Mittelschiffspfeilern, als Spolie quasi reliquienhaft inszeniert ist und über welches die Heiligkeit dieses seit dem Mittelalter bestehenden sakralen Ortes tradiert wird. Mit der Verwendung der Steine gerade im Portal der Kirche betreten und durchschreiten die Gläubigen in gleicher Weise den geweihten Ort, wie sie das schon in der Kirche von 1141–1859 getan hatten, und auch schon im ersten Kirchlein an vielleicht gleicher Stelle zuvor. Sicher war dies den Pfarrangehörigen des 19. Jh. bewusst. Heute ist die Erinnerung an die alte Kirche allerdings verblasst, und auch das Wissen um die Steinvarietäten gehört sicher nicht mehr zum allgemeinen Bildungsgut.

Die heute noch erhaltene, etwa zeitgleich entstandene und in ihrer grundsätzlichen baulichen Disposition und vielen architektonischen Details eng mit St. Mauritius verwandte Kirche St. Ursula erlaubt vielleicht auch generelle Rückschlüsse auf das mittelalterliche Baumaterial der Kirche. In der recht umfangreichen Literatur zu St. Mauritius findet sich alleine bei Kubach/Verbeek eine kurze Notiz dazu: „Baumaterial war in der Hauptsache Tuff, anscheinend mit Trachyt für die Gliederungen.“¹⁰ Das ist sicher nicht falsch, besteht doch der ganz überwiegende Teil der romanischen Bausubstanz in Köln, spätere Auswechslungen nicht berücksichtigt, aus diesen beiden Gesteinen: Trachyt vom Drachenfels, der bereits in römischer Zeit abgebaut wurde und bis ins 11. Jahrhundert noch in derart umfangreichen Mengen aus römischen Bauwerken entnommen werden konnte, dass selbst Großbauten wie der salische Neubau von St. Maria im Kapitol (um 1040–1065) fast vollständig aus bereits vorhandenem Trachyt und anderen Gesteinen errichtet werden konnten.¹¹ Gleiches gilt für den im Brohltal, vor allem aber in der Pellenz, dem nördlichen Teil des Neuwieder Beckens anstehenden und ebenfalls bereits antik ausgebeuteten Römertuff, der sich aus den bei der letzten Eruption des Laacher See-Vulkans 9080 v. Chr. ausgeworfenen Aschen verfestigte. In römischer Zeit eher zu großen Quadern verarbeitet, wurde Römertuff in mittelalterlicher Zeit sowohl aus antiken Ruinen als auch aus den weiterhin ausgebeuteten Steinbrüchen der Eifel bezogen und überwiegend in Form handlicher Kleinquader zu Mauerwerk und Gewölben verbaut. Zwar geht das römische Baumaterial im Verlauf des 12. Jahrhunderts nahezu vollständig zur Neige, doch verraten uns die um 1135 entstandenen Mittelschiffspfeiler von St. Ursula, deren Errichtung nur wenige Jahre vor dem Bau von St. Mauritius liegen, dass neben Drachenfelser Trachyt noch weitere Gesteine zur Verfügung standen, deren Herkunft wir durchaus in römischen Ruinen suchen dürfen. So weist etwa der erste Pfeiler auf der Südseite des Mittelschiffs, der gleichzeitig auf einer zum Schiff hin vorgestellten Halbsäule mit Würfelkapitell die Empore stützt, in der zweiten Quaderlage oberhalb des Sockels einen großen Quader aus rotem



Sandstein auf, dessen regionale Herkunft (Main?, Eifel?) rein visuell nicht festzustellen ist. Gleich mehrere großformatige Quader aus einheitlich rotem Sandstein weist auch der nächste Pfeiler Richtung Osten auf, hier zusätzlich einige kleinere Quader aus hellem Kalkstein, wohl Kalkstein aus Norroy-lès-Pont-à-Mousson von der Mosel zwischen Metz und Nancy, von woher in römischer Zeit aus den dortigen unterirdischen Steinbrüchen gewaltige Mengen an Kalkstein an den Rhein gebracht wurden. Am Schaft der zum Seitenschiff hin gelegenen Halbsäulenvorlage bestehen sogar fast alle Werkstücke aus diesem Kalkstein. Ähnlich verhält es sich auch bei den Pfeilern der Nordseite des Mittelschiffs: Das zum Hauptschiff liegende Würfelkapitell des ersten Pfeilers im Bereich der Empore besteht aus hellem Kalkstein, die beiden nach Osten folgenden Pfeiler zeigen in den unteren Quaderlagen mehrere Quader aus rotem Sandstein und ganze Lagen aus weißem Kalkstein. Sogar vollständig aus Kalkstein besteht die im Querschnitt kleeblattförmige (und stark durchreparierte) Freisäule samt Kapitell, die in der Mitte des Mittelschiffs das vordere Ende der Empore trägt. Hier besteht lediglich die Basis aus Drachenfelser Trachyt. Besonders ausgeprägt ist die fast inszeniert wirkende Verwendung römischen Altmaterials am Mittelpfeiler unter der Empore in der Vorhalle der Kirche: Basis und unterer Teil des im Querschnitt quadratischen Pfeilerschaftes mit ausgeklinkten Ecken bestehen aus weißem Sandstein, der Schaft selbst dagegen aus einem einzigen riesigen Quader aus rotem Sandstein. Zwischen der ebenfalls aus rotem Sandstein bestehenden profilierten Deckplatte des Pfeilers vermittelt analog zum Pfeilerfuß ein helles Zwischenstück aus Drachenfelser Trachyt. Zwar wissen wir, dass die mittelalterlichen Architekturoberflächen weitgehend unter Anstrichen und Fassungen verborgen waren, doch mag man vermuten, dass ein so auffälliger und gut proportionierter farbiger Materialwechsel wie an diesem Pfeiler durchaus gezeigt wurde.

26 | Köln, St. Ursula.
Mittelpfeiler der Turmhalle (links) und Blick von Südwest auf Emporen Pfeiler und Pfeiler des südlichen Seitenschiffs (rechts) mit Trachyt, Kalkstein, rotem und weißem Sandstein.
 Fotos: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2024.

Ganz ähnlich können wir uns vielleicht auch die Materialverwendung in St. Mauritius vorstellen: Die Wandflächen aus Tuffstein, die tragenden Bauteile wie Pfeiler und Säulen im Wesentlichen aus Trachyt, aber mit Durchschuss anderer Materialien wie rotem und weißem Sandstein oder lothringischem Kalkstein. Letzteren können wir vielleicht auch an zumindest einigen der in Zeichnungen überlieferten Kapitelle vermuten, deren Detailreichtum mit Palmetten und herabstürzenden Vögeln in einem vergleichsweise festen und durch die Sandineinschlüsse in feiner Detailausbildung kaum kantenscharf zu bearbeitendem Drachenfelser Trachyt nur schwer ausführbar ist. Drachenfelser Trachyt wird jedoch als das mengenmäßig vorherrschende Baumaterial für Pfeiler, Eckquaderungen und andere tragende Bauteile zu vermuten sein; und so bildet auch gerade dieses typische „mittelalterliche“ Gestein in den Portallaubungen die substantielle Verbindung zwischen dem neogotischen Neubau des 19. und der romanischen Kirche des 12. Jahrhunderts.

Christoph Schaab ist Dipl.-Restaurator mit dem Schwerpunkt Stein in der Abteilung Restaurierung des LVR-ADR.

Anmerkungen

1 | Grundlegend zu St. Mauritius siehe Paul Clemen: Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln. Düsseldorf 1937 (= Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz), S. 86–102. – Hans Erich Kubach/Albert Verbeek: Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler. Berlin 1978, S. 580–582. – Helmut Fußbroich: Untergegangene Kirchen. In: Köln: Die romanischen Kirchen – Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg. Köln 1984 (= Stadts Spuren – Denkmäler in Köln 1), S. 546–568. – Ders.: Die Kirche St. Mauritius. In: Werner Schäfer (Hrsg.): Johann Peter Weyer – Kölner Alterthümer. Kommentarband. Köln 1994, S. 178–183. **2** | Clemen (wie Anm. 1), S. 89. **3** | Blatt 72 des Skizzenbuches von Justus Finckenbaum (1620–1698) um 1665, im Bestand des Kölner Stadtmuseums. **4** | Ausführlich beschrieben bei Fußbroich 1994 (wie Anm. 1), S. 178–183. **5** | Fußbroich 1994 (wie Anm. 1), S. 178. **6** | Clemen (wie Anm. 1), S. 88. **7** | Ob dieser Turm in allen Geschossen dem Neubau der späten 1130er Jahre angehörte oder wie der Westturm von St. Ursula erst später (1. Viertel 13. Jh.) dem Westbau aufgesetzt wurde, wissen wir nicht. Vgl. Paul Clemen: Die Kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Düsseldorf 1934 (= Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz), S. 748. **8** | Willy Weyres: Katholische Kirchen. In: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Architektur I. Düsseldorf 1980, S. 141–146. **9** | Emanuel Gebauer: Fritz Schaller – Der Architekt und sein Beitrag zum Sakralbau im 20. Jahrhundert. Köln 2000 (= Stadts Spuren – Denkmäler in Köln 28), S. 126–134. **10** | Kubach/Verbeek (wie Anm. 1), S. 582. **11** | Ulrike Heckner/Christoph Schaab: Die Krypta von St. Maria im Kapitol in Köln – Bauforschung und Restaurierung. In: Colonia Romanica XXIV, Köln 2009, S. 153–166, hier Anm. 10.



Der spätgotische Altar der Hl. Agatha in der Stiftskirche zu Xanten

Reinhard Karrenbrock

In der Stiftskirche des Hl. Viktor in Xanten befinden sich zwei der Hl. Agatha gewidmete, jedoch zu unterschiedlichen Zeiten entstandene Altäre, die – angesichts der großen Fülle der in St. Viktor erhaltenen Altartafel – noch kaum untersucht wurden. Auch bei der Instandsetzung und Konservierung sämtlicher Altäre, die in den letzten Jahren in der Stiftskirche durchgeführt wurden, wurden die Gemäldetafeln des mittelalterlichen Agatha-Altars,¹ die um 1960 noch in der damaligen Propstei verwahrt wurden, bislang nicht berücksichtigt.² Archivalische Quellen, die bisher nicht ausgewertet wurden, erlauben es nun, die Entstehung dieses älteren, spätgotischen Retabels in die Zeit zwischen 1500 und 1506 zu präzisieren; darüber hinaus ist auch der Stifter dieses Altaraufsatzes aus den Baurechnungen der Kirche zu erschließen.³

Die Geschichte des Agatha-Altars geht bis in das frühe 14. Jahrhundert zurück. In den Urkunden des St. Viktor-Stiftes in Xanten ist der Altar in dieser Zeit bereits mehrfach belegt, so in den Jahren 1324, 1334,⁴ 1365, 1368 und 1371.⁵ 1385 ist darüber hinaus eine vor den Altären der Hll. Remigius, Georgius, Barbara und Agatha hängende Lampe nachzuweisen, deren Unterhalt damals durch eine Stiftung gesichert wurde.⁶ In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind zudem weitere Stiftungen für die Altäre und die Vikare der Xantener Stiftskirche bezeugt, bei denen der Altar der Hl. Agatha stets zusammen mit den anderen Altären genannt wird, so 1404, 1410, 1416 und 1417 (2x) und 1428; in denselben Jahren – 1413 und 1421 – ist die Bezeichnung „vor dem Agathenaltar“ schließlich in den Urkunden als Ortsangabe innerhalb der Stiftskirche zu finden.⁷

1436 wurden dem Altar zudem auf dem Baseler Konzil reiche Ablässe verliehen, wobei die Ablassverleihung zu Ehren des Hl. Kreuzes erfolgte,

27 | Xanten, Stiftskirche, Agatha-Altar, in der aktuellen Hängung. Foto: Viola Blumrich, LVR-ADR, 2023.



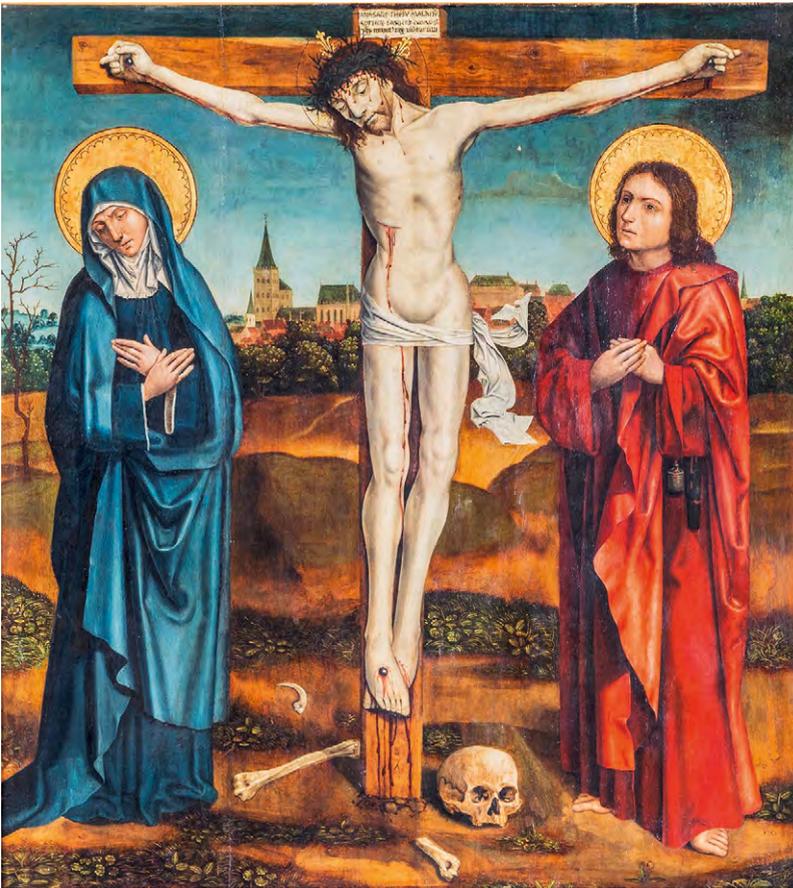
28 | Xanten, Stiftsmuseum, Kreuzifix, 1. Hälfte 14. Jahrhundert. Foto: Stephan Kube, Greven.

dessen „ymago“ auf dem Altar aufgestellt war. Der Ablass konnte von allen Besuchern der Agathakapelle in der Stiftskirche erworben werden, die „durch Gaben und Geschenke zur Unterhaltung des Altares beitragen und ebenso für den Bau der Kirche selbst eine Spende geben“ sollten.⁸ Im weiteren 15. Jahrhundert errichtete das Kapitel im südlichen Seitenchor einen eigenen Altar für das wundertätige Kreuz, das bis dahin auf dem Agatha-Altar gestanden hatte, dessen Schranken 1459 – wohl für die Errichtung des neuen Altares – entfernt wurden.⁹ Bei diesem Kreuz, dessen monumentaler Altaraufbau zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu geschaffen wurde,¹⁰ dürfte es sich um das künstlerisch bedeutsame, allerdings stark beschädigte Kreuz des frühen 14. Jahrhunderts handeln, das heute im Stiftsmuseum am Kreuzgang der Stiftskirche aufbewahrt wird.¹¹

In den nachfolgenden Jahrzehnten lassen sich danach zahlreiche Rentenstiftungen für den Agatha-Altar nachweisen, so etwa 1453, als die Bruderschaft der Xantener Vikare mit einer Stiftung für sämtliche Altäre bedacht wurde – eine Stiftung, die in der Kapelle der Hl. Agatha in der Stiftskirche verhandelt wurde.¹² Darüber hinaus finden sich für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts im Urkundenbuch des Stiftes insgesamt achtzehn Nennungen des Altares und Stiftungen für ihn und seine Kapelle, die die Bedeutung des Agatha-Altars

unterstreichen,¹³ so zuletzt im Jahr 1490, als die fünfzehn Vikare und Rektoren der Stiftskirche mit einer größeren Stiftung bedacht wurden.¹⁴ Dass der Hl. Kreuz-Altar als eigenständiger Altar unmittelbar neben dem Agathenaltar „oben im Chor“ stand, ist zudem einer Testamentsverhandlung des Jahres 1493 zu entnehmen, die in dieser Zeit vor diesen beiden Altären stattfand.¹⁵

1499 wurde der Agatha-Altar schließlich neu geweiht, eine Maßnahme, die mit dem spätgotischen Neubau des Langhauses der Stiftskirche zusammenhängen dürfte, der – nachdem dieses umfangreiche Bauvorhaben lange Zeit (seit 1437) geruht hatte – ab 1483 wieder in Angriff genommen worden war. Die Kosten für die Weihe des Altares sind in den Baurechnungen detailliert festgehalten, wodurch der Weihevorgang recht anschaulich überliefert erscheint, bis hin zum Pergament, auf das die Weiheurkunde geschrieben wurde. So erhielt der Weihbischof von Johan Pitting, dem Fabrikmeister der Kirche, 3 Goldgulden, die Diener und Kapläne wurden mit einem Goldgulden bedacht. Auch die Kosten für den Wein, der beim Mittag- und beim Abendessen getrunken wurde, ist in den Rechnungen festgehalten, ebenso das Bier, das die Steinmetzen der Bauhütte auf Wunsch des Weihbischofs erhielten, als der – zuvor neu errichtete – Altar geweiht war. Darüber hinaus wurden in diesem Zusammenhang auch Zahlungen an den Schieferdecker Johan Koenig geleistet, der mit seinen Gesellen das Dach über den neuen Säulen („tectum supra columnas novas“) erneuerte.¹⁶



Die spätgotischen Gemälde des Agatha-Altars, die heute an der Westwand des nördlichen Seitenschiffes angebracht sind, wurden von der Forschung zumeist mit dieser 1499 erfolgten Weihe in Verbindung gebracht,¹⁷ was durch die charakteristischen Stilformen der Altartafeln bestätigt wird. Aufbau und Ikonographie der Gemälde wurden bislang jedoch noch nicht untersucht, auch wurden die Tafeln, die eine Kreuzigung und stehende Heilige zeigen, offensichtlich auch noch nicht in ihrer Gesamtheit abgebildet. Im Fokus standen dagegen eher topografische Überlegungen zu den unter dem Kreuz dargestellten Baulichkeiten Xantens, darunter die Stiftskirche, die in ihrem charakteristischen spätmittelalterlichen Zustand noch mit dem flachgedeckten, romanischen Langhaus – nach Einstellung der Bautätigkeit um 1437 und vor Fortführung der Arbeiten gegen Ende des 15. Jahrhunderts – dargestellt ist, woraus eine Datierung in die Jahre zwischen 1499 und 1506 abgeleitet wurde.¹⁸ Jüngere Untersuchungen setzen die Gemälde aber

29 | Xanten, Stiftskirche, Agatha-Altar, Detail.
Foto: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2024.

Einträge in den Baurechnungen und Hinweise in den urkundlichen Quellen der Stiftskirche, die bislang nicht ausgewertet wurden, machen es nun jedoch möglich, die Entstehungszeit der Tafeln genauer zu präzisieren.

auch in die Zeit um 1436,¹⁹ als der Agatha-Altar und das auf ihm aufgestellte Hl. Kreuz, wie erwähnt, durch einen Ablass besonders ausgezeichnet wurden, oder in das Jahr vor oder um 1483, in dem die Baumaßnahmen an der Kirche wieder aufgenommen wurden.²⁰

Einträge in den Baurechnungen und Hinweise in den urkundlichen Quellen der Stiftskirche, die bislang nicht ausgewertet wurden, machen es nun jedoch möglich, die Entstehungszeit der Tafeln genauer zu präzisieren. Im Jahr 1500, also im Jahr nach der Altarweihe, wurde demnach die Ausstattung des Altares in Angriff genommen. Auf Veranlassung des Xantener Stiftskapitels wurde der Priester Theodor Voyst mit einem Goldgulden bedacht, um einen Altaraufsatz (eine „tabula“) für seinen Altar in Auftrag zu geben.²¹ Der Weihetitel des Altares wird in diesem Zusammenhang allerdings nicht explizit genannt. Dies erschließt sich jedoch aus verschiedenen anderen Quellen zu dem genannten Kanoniker, so bei einem Rentenverkauf des Jahres 1487, in dem Derick Vust (= Theodor Voyst) als Priester und Rektor des Altares der Hl. Agatha genannt wird.²²

Darüber hinaus ist Theodor Vuestken, wie er in diesem Zusammenhang stets genannt wird, mehrfach in den Baurechnungen verzeichnet, so etwa 1487.²³ Für die Jahre 1488²⁴ und 1491²⁵ findet sich zudem dort der Hinweis, dass er in diesen Jahren das Amt des Präsenzmeisters der Stiftskirche innehatte („Theodoricus Vuestken presentarius“) – ein herausgehobenes Amt, dessen Inhaber die Präsenzgelder verwaltete und an die Stiftsherren

30 | Die Mitteltafel des Agatha-Altars.
Foto: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2024.



31 | Die Außenseiten der ehemaligen Altarflügel.
Foto: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2024.



auszahlte.²⁶ Ein weiterer Eintrag Vuestkens ist in den Baurechnungen darüber hinaus 1490 nachzuweisen.²⁷ 1493 schließlich wurde der Xantener Vikar Derick Vuest im Testament der Eheleute Alymps, das vor den Altären der Hl. Agatha und des Hl. Kreuzes beurkundet wurde, mit 1 kurrent Gulden bedacht.²⁸

1502 wurden die Arbeiten im Bereich des Agatha-Altars fortgeführt. Die Bleiruten am neuen Fenster über dem Altar der Hl. Agatha wurden von dem Handwerker Johan Snoexken gekürzt und angepasst, wie dies in den Baurechnungen verzeichnet ist.²⁹ In dieser Zeit dürfte auch der neue, im Jahr 1500 begonnene Altar fortgeführt worden sein, der von dem Kanoniker Derick Vust – als Priester und Rektor dieses Altares – für seine Vikarie in Auftrag gegeben wurde. Betrachten wir die auf Holzbohlen gemalten, von fein profilierten Leisten eingefassten Altartafeln deshalb etwas genauer.

Im Zentrum des Altares ist in einem nahezu quadratischen Feld die Kreuzigung Christi mit den Trauernden Maria und Johannes dargestellt, dahinter eine weite, leicht hügelige Landschaft mit streifenförmig hintereinander gelegten Feldern und kleinteiligem Blattwerk. Im Hintergrund sind zudem unterhalb des Kreuzes, überaus detailliert ausgeführt, Versatzstücke der Silhouette der Stadt Xanten zu sehen, darunter die Stiftskirche und – seitenverkehrt – die Bischofsburg und das Klever Tor. Fortgeführt wird die Darstellung in zwei hochrechteckigen, mit dem Mittelfeld verbundenen Gemäldetafeln, auf denen die beiden Patroninnen des Altares, die Hll. Agatha von Catania und Elisabeth von Thüringen, in derselben, alle drei Tafeln durchlaufenden Landschaft dargestellt sind. Die Heiligen, die wie die Figuren der Kreuzigung mit Inschriften bezeichnet sind, sind darüber hinaus durch ihre spezifischen Attribute gekennzeichnet: Die Hl. Agatha hält eine Zange in der rechten Hand, die auf ihre während des Martyriums abgeschnittenen Brüste hinweist; der Hl. Elisabeth ist ein vor ihr kniender Bettler beigegeben, der die Nächstenliebe und Armenfürsorge der Heiligen verdeutlicht.

Auf den großen, in der aktuellen Hängung die Mitteltafel rahmenden Gemälden sind dagegen männliche Heilige zu sehen, die, auf einem Fliesenboden stehend, von roten oder grünen Vorhängen hinterfangen werden. Auf dem einen dieser Gemälde sind der Hl. Bartholomäus und der Hl. Hieronymus dargestellt, auf dem anderen der Hl. Joseph und der Hl. Joachim. Diese Tafeln mit stehenden männlichen Heiligen werden jedoch kaum an der querrechteckigen Mitteltafel, quasi als Innenseiten des Retabels, seitlich der weiblichen Heiligen angebracht gewesen sein. Bei den beiden Tafeln dürfte es sich vielmehr um die Außenseiten des Altares handeln, auf dem die vier männlichen Heiligen nebeneinander stehend abgebildet waren, was auch durch den Fliesenboden und die sich daraus ergebende Perspektive bestätigt wird – eine charakteristische Außenseite eines Reta-

Diese Tafeln mit stehenden männlichen Heiligen werden jedoch kaum an der querrechteckigen Mitteltafel, quasi als Innenseiten des Retabels, seitlich der weiblichen Heiligen angebracht gewesen sein. Bei den beiden Tafeln dürfte es sich vielmehr um die Außenseiten des Altares handeln.

bels, wie sie sich bei niederländischen Retabeln in dieser Zeit – so etwa in Rheinberg, Dinslaken und Orsoy – häufig findet.³⁰ Was auf den Innenseiten dieser Flügel abgebildet war, ist dagegen nicht bekannt und dürfte wohl kaum noch festzustellen sein. Denkbar erscheint, dass dort neben weiteren Heiligen auch der Stifter des Altares, der Xantener Kanoniker Derick Vuest, dargestellt war, wie dies auch bei vergleichbaren Altaraufsätzen der Stiftskirche der Fall ist.

Die spätgotischen Altarretabel der Stiftskirche wurden demnach, soweit sich dies feststellen lässt, zumeist von einzelnen, durch ihre wirtschaftliche Potenz und ihre Stellung im Kapitel besonders herausgehobenen Kanonikern gestiftet, deren Vermächtnis – als Wohltäter der Kirche – dadurch besonders akzentuiert wurde. Die Vikarien und deren Altäre, die durch derartige Stiftungen reich ausgestattet wurden, wurden insbesondere um 1500 durch zahlreiche Zuwendungen bedacht, was durch den in diesen Jahren ausgeführten, spätmittelalterlichen Neubau des Langhauses der Stiftskirche sicherlich befördert wurde.

Ein Beispiel hierfür bildet der Martinusaltar, der 1477 von Gerard Vaeck, dem Werk- und Fabrikmeister der Kirche (1468–1481), gestiftet wurde; erhalten hat sich hiervon die zentrale Darstellung des Hl. Martin auf dem Pferd, die in den heutigen, um 1510 geschaffenen Altar übernommen wurde. Bei zwei weiteren Retabeln wurde eine Darstellung des Stifters, wie man sich dies auch beim Agatha-Altar vorstellen kann, in die Gemälde der Altarflügel integriert. Besonders prägnant zeigt sich dies bei den um 1505/10 geschaffenen Flügeln des Antoniusaltares, auf denen der Stifter, wohl Geryt van Haffen, Werk- und Fabrikmeister der Stiftskirche zwischen 1500 und 1533, in kniender Haltung zu Füßen des Hl. Antonius dargestellt ist. Auf Geryt van Haffen lassen sich darüber hinaus auch die gemalten Doppelflügel des ab 1529 entstandenen Hochaltarretabels zurückführen, deren Fertigung er 1533 mit der immensen Summe von 625 Gulden unterstützte. Dem Antoniusaltar vergleichbar erscheinen zudem die Darstellungen des Annenaltares (seit 1905 am Martinusaltar), die, 1524 geschaffen, den Stifter und Bursar der Stiftskirche Heinrich Graet van Holt, in vergleichbarer Haltung zu Füßen der Hl. Sippe zeigen. Auf dem 1525 geschaffenen, aus Antwerpen importierten Märtyreraltar ist der Stifter Wessel Hotmann, Propst zu Rees – 1495–1535 – und Senior-Kanoniker in Xanten, dagegen nicht abgebildet; auf ihn weist stattdessen eine Inschrift hin.³¹ Der Kanoniker Derick Vuest, der Inhaber der Agathavikarie in Xanten, kann nun als weiterer Stifter eines spätmittelalterlichen Altaraufsatzes der Stiftskirche hinzugefügt werden, dessen künstlerische Verortung – Wesel?, Antwerpen? – an anderer Stelle untersucht werden sollte.

Dr. Reinhard Karrenbrock ist Kunsthistoriker aus Münster und forscht u. a. zu nieder-rheinischen und westfälischen Werken des Spätmittelalters (r.karrenbrock@gmx.de).

Anmerkungen

1 | Stephan Beissel: Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten, Bd. III: Geschichte der Ausstattung der Kirche des hl. Viktor. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1889, Neudruck Osnabrück 1966, S. 130 f. – Walter Bader: Vermischtes zur Arbeit des Dombauvereins. In: Sechzehnhundert Jahre Xantener Dom. Köln 1963 (= Xantener Dombblätter 6), S. 325–292, hier S. 362–365. – Paul Ley: Die Inschriften der Stadt Xanten. Wiesbaden 2017 (= Die deutschen Inschriften 92), S. 164–166, Nr. 82. **2** | Bader (wie Anm. 1), S. 362. **3** | Der jüngere, barocke Aufbau, der diesen spätmittelalterlichen Altar ersetzte, wurde 1681 von dem Xantener Kanoniker Johannes G. Herkenbosch gestiftet; heute befindet er sich in der nordöstlichen Kapelle des Südschiffes; vgl. Beissel (wie Anm. 1), S. 131 und Reinhard Karrenbrock/Holger Kempkens: St. Viktor zu Xanten. Xanten 2002, S. 64. **4** | Beissel (wie Anm. 1), S. 130, Anm. 1. **5** | Carl Wilkes (Bearb.): Inventar der Urkunden des Stiftsarchivs Xanten (1149–1449). Köln 1952, Bd. I, Nr. 579, 614 und 640. **6** | Ebenda, Nr. 764. **7** | Ebenda, Nr. 1030,1; Nr. 1098; Nr. 1133; Nr. 1172; Nr. 1181; Nr. 1191; Nr. 1232 und Nr. 1311. **8** | Der Ablass erfolgte zugunsten des Hl. Kreuzes, „cuius inibi reposita est ymago et cuius virtute miracula contigerunt“; vgl. Wilkes (wie Anm. 5), Nr. 1404. **9** | Beissel (wie Anm. 1), S. 134. **10** | Ebenda, S. 134. – Karrenbrock/Kempkens (wie Anm. 3), S. 64. **11** | Ulrike Bergmann: Kölner Skulpturen der Hochgotik am Niederrhein. In: Xantener Vorträge zur Geschichte des Niederrheins 1996–1998. Duisburg 1998, S. 85–127, hier S. 100–103, Abb. 102 und 103. – Udo Grote/Elisabeth Maas: Stiftsmuseum Xanten. Xanten 2010, S. 104, Kat. Nr. V/02. **12** | Dieter Kastner: Die Urkunden des Stiftsarchivs Xanten. Regesten. Bonn 2006, Bd. II: 1450–1490, Nr. 1615. **13** | Vgl. die zahlreichen Nennungen bei Kastner (wie Anm. 12). **14** | Ebenda, Nr. 2296. **15** | Dieter Kastner: Die Urkunden des Stiftsarchivs Xanten. Regesten. Bonn 2007, Bd. III: 1491–1541, Nr. 2345. **16** | H. C. Scholten: Auszüge aus den Baurechnungen der S. Victorskirche zu Xanten. Ein urkundlicher Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters. Berlin 1852, S. 65. – Beissel (wie Anm. 1), S. 130 f. **17** | Beissel (wie Anm. 1), S. 130. – Hans Peter Hilger: Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze. 3. verbesserte Aufl. Königstein im Taunus 2007, S. 85 mit Abb. der Kreuzigung. – Karrenbrock/Kempkens (wie Anm. 3), S. 9, 58. **18** | Bader (wie Anm. 1), S. 363. – Ley (wie Anm. 1), S. 164. **19** | Heike Hawicks: Xanten im späten Mittelalter. Stift und Stadt im Spannungsfeld zwischen Köln und Kleve. Köln/Weimar/Wien 2007 (= Geschichte der Stadt Xanten 3), S. 515 f. **20** | Jens Lieven: Die mittelalterlichen Glasfenster von St. Viktor in der Überlieferung zur Baugeschichte – Eine Spurensuche für die Zeit von 1263 bis 1519. In: Jens Lieven (Hrsg.): Die Glasmalereien von St. Viktor in Xanten. Petersberg 2023, S. 9–30, hier S. 21 f., Abb. 8. **21** | „Item ex consensu Capituli dedi Theod. Voyst unum flor. curr. quod idem fieri fecit unam tabulam super altare suum fac. X. sol.“, zitiert nach Scholten (wie Anm. 16), S. 67. **22** | Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, Xanten, Viktorstift, Akten AA 0567, Nr. 11c 1. **23** | Guido Rotthoff: Die Stiftskirche des Hl. Viktor zu Xanten, Bd. IV, T. 2: Die Baurechnungen der Jahre 1438/39–1491/92. Kevelaer 1975, Sp. 270. **24** | Ebenda, Sp. 285. **25** | Ebenda, Sp. 343. **26** | Beissel (wie Anm. 1), Bd. I, S. 95. – Grote/Maas (wie Anm. 11), S. 82. **27** | Rotthoff (wie Anm. 23), Sp. 354. **28** | Kastner (wie Anm. 15), Nr. 2345. **29** | „Item dedi Jo. Snoecken fabro abbrevianti et aptanti aliquot gelaespyl in novo vitro super altare S. Agathe VII. stuff. fac. III. sol. III. d.“, zitiert nach Scholten (wie Anm. 16), S. 69. **30** | Vgl. Reinhard Karrenbrock, Christus am Kreuz. Mittelalterliche Darstellungen der Passion in St. Vincentius in Dinslaken, mit einem Beitrag von Marc Peez. Kromsdorf 2015, S. 60–63, Abb. 52–55. **31** | Hilger (wie Anm. 17), S. 92 f., 96, 100. – Karrenbrock/Kempkens (wie Anm. 3), S. 54, 57, 63. – Die Quellen zum Werkmeister Gerrit van Haffen, der bislang noch nicht als Stifter herausgearbeitet wurde, müssen einer weiteren Veröffentlichung vorbehalten bleiben.



Vom Startsprung bis ins Wasser

Betonkunst am Agrippabad in Köln

Sigrun Heinen

32 | Köln, Agrippabad.
Betonwand der Schwimm-
halle mit Relief von Ernst
Wille. Foto: Silvia Margrit
Wolf, LVR-ADR, 2024.

Gehen Sie in Köln im Agrippabad schwimmen, saunen oder spazieren einfach mal vorbei? Dann achten Sie, wenn Sie vor dem Eingang Kämmergasse 1 stehen, auf die zurückliegende, die Schwimmhalle begrenzende Sichtbetonwand. Dort befindet sich ein bauzeitliches Betonkunstwerk von Ernst Wille: das monumentale Relief eines Springers, der in Zeitlupenübersetzung ins Wasser springt. Während der Sanierung der Fassaden wurde es dieses Jahr untersucht und restauriert. Besonders spannend war dabei die Feststellung einzelner Farbflächen und die Frage, wie behutsam auch die Sanierung der umgebenen Betonwand erfolgen musste, um das baugebundene Relief nicht als Scherenschnitt herauszustellen.

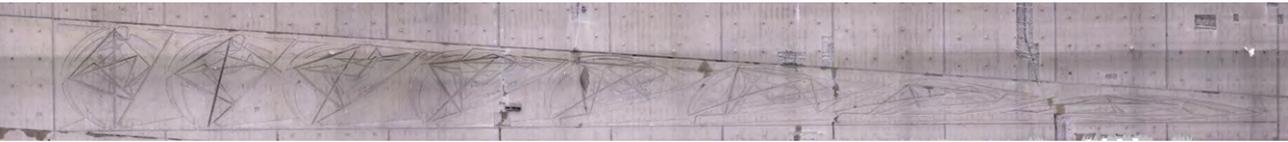
Die mehrflügelige Hallenbadanlage des Agrippabades wurde 1955–1958 unter Leitung der Architekten Theodor Teichen, Hans-Otto Scheffler und Wolfgang Bleser vom Hochbauamt der Stadt Köln errichtet. Sie ist eine der Bauten hoher baukünstlerischer Qualität, die in der ersten Wiederauf-

bauphase nach dem Krieg entstanden und hier im Griechenmarktviertel der Kölner Altstadt mit seinem siebenstöckigen Eckturm einen markanten städtebaulichen Akzent setzt.¹ Zu den besonderen Merkmalen, die das Bad als Baudenkmal qualifiziert, gehören unter anderem die vielfältigen Materialien der Fassaden, von grüngrauem Grauwacke-Naturstein der einfassenden Mauern, über Sichtbeton an Schwimmhalle und Turm, rotem Backstein an den Turmwänden bis zu gelben Keramikfliesen auf dem Eingangsbau.

Das monumentale, 11 × 40 Meter große Betonrelief eines Springers auf der ostseitigen Betonwand der Schwimmhalle wurde 1955 vom Maler und Professor der Werkkunstschule in Aachen Ernst Wille geplant und realisiert. Wille, der besonders architekturbezogene Kunst entwickelte, wurde 1916 in Werne/Westfalen geboren, absolvierte zunächst eine Malerlehre und begann 1930 mit einem Stipendium ein Kunststudium an den Kölner Werkschulen, das er nach dem Krieg und seiner Gefangenschaft in den USA (1946–1948) an der Akademie der Bildenden Künste in München fortführte. Einzel- und Gruppenausstellungen machten ihn bekannt, und seit 1950 schuf er für die Stadt Köln zahlreiche prominente Werke zu Kunst am Bau, zudem wurde er 1960 als Professor an die Werkkunstschule in Aachen berufen und war dort Gruppenleiter für Malerei im Öffentlichen Raum. Dank seiner Bekanntschaft mit dem Gropiusschüler Walter Tralau konnte Wille für den Aufbau seines Studiengangs sogar auf rares Material aus der Bauhauszeit zurückgreifen.² Er wird als einer der wichtigsten Farbentheoretiker und Analytiker des 20. Jahrhunderts bezeichnet. Von der Stadt Köln wurde Wille für sein Werk mit der Eintragung ins Goldene Buch der Stadt geehrt und erhielt 1997 das Bundesverdienstkreuz des Landes Nordrhein-Westfalen. Er lebte und verstarb 2005 in Köln.

Künstlerisch arbeitete Ernst Wille mit verschiedensten Materialien, von Leinwand über Mosaik, Wandmalerei, Glas, Keramik bis zu Beton und Metall. In Köln sind zahlreiche seiner baugebundenen Arbeiten noch erhalten, davon wurden einzelne in den letzten Jahren restauriert und sind öffentlich zu besichtigen. Während die Fassadenwand der ehemaligen Joseph Haubrich Kunsthalle mit einem sich vielfach wiederholenden Betonrelief von 1967 zur Errichtung des neuen Kulturquartiers am Neumarkt 2002 dem Abriss zum Opfer fiel, wurden z. B. ein farbiger Putzschnitt von 1955 mit dem Motiv Mutter und Kind auf dem Empfangsgebäude des ehemaligen Waisenhauses am Sülzburggürtel in Köln-Sülz und ein freskales Wandbild von 1952 mit dem Motiv eines Lesesaals in der ehemaligen Volksbücherei am Deutz-Kalker-Bad in Köln-Deutz, an dessen Fassade außerdem zwei Sgraffiti mit Mosaik zum Thema Figur und Wasser von 1953 im guten Zustand erhalten sind, zuletzt während umfassender Sanierungsmaßnahmen der jeweiligen Gebäude konserviert und restauriert. Das monumentale Fassaden-Sgraffito eines abstrakt-grafischen Auges von 1953 an der Fassade der

In unmittelbarer Umgebung des Agrippabades, in der Färbergasse, gibt es außerdem Willes Kupferrelief von 1952 an der Fassade des Umspannwerks Köln-Mitte mit dem Thema Kreis- und Kreuzform zu besichtigen.

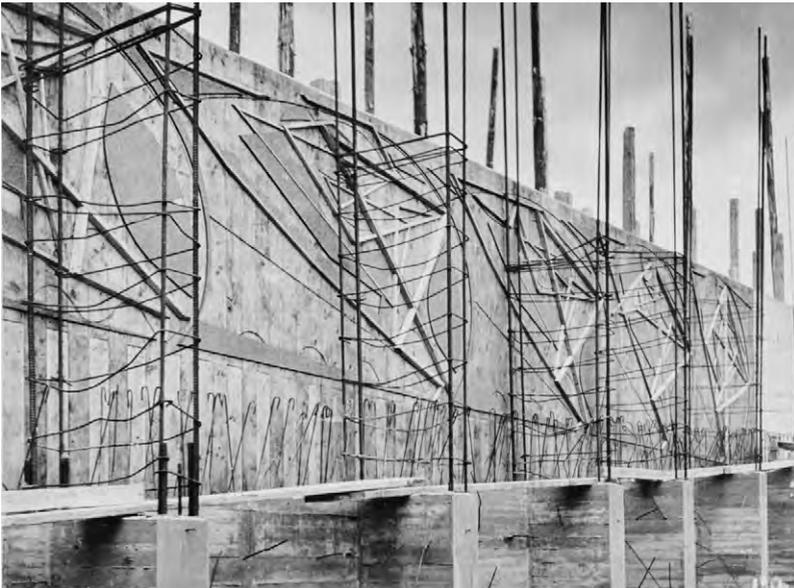


33 | **Abfolge Relief**
Springer. Foto: Hans
Meyer, LVR-ADR, 2023.

Universitäts-Augenklinik ist ebenfalls noch erhalten, wenn auch etwas verändert, da der ursprünglich durchgefärbte Putz heute farbig überstrichen ist. In unmittelbarer Umgebung des Agrippabades, in der Färbergasse, gibt es außerdem Willes Kupferrelief von 1952 an der Fassade des Umspannwerks Köln-Mitte mit dem Thema Kreis- und Kreuzform zu besichtigen. Aus Bronze und Glas besteht das Relief Kölner Wand von 1970, das als Bindeglied zwischen historischem Rathaus Köln und seinem Verwaltungsbau fungiert. Auch in Neuss und Aachen gibt es Werke von Wille im öffentlichen Raum. Erwähnt sei hierzu das Mahnmal gegen Intoleranz in der Oppenhoffallee in Aachen, Betonstelen von 1985, das für den kurz vor Kriegsende ermordeten Bürgermeister Oppenhoff errichtet wurde. Sogar während seiner Gefangenschaft in den USA hatte er an einem heroischen Wandgemälde für das Fort Niagara, einer 8 × 9 m großen, vielfigurigen Komposition gearbeitet, das er nachträglich 1976 signierte.³

Das Relief am Agrippabad zeigt fast über die gesamte Wand hinweg in neun Phasen einen Wasserspringer, der kopfwärts einen perfekten Startsprung ausführt. Wie in Zeitlupe oder Daumenkino wechseln die Bilder, beginnend mit der Startposition, in leichter Hocke zum Absprung bereit, dann im Absprung den Körper immer weiter streckend und die Arme von angewinkelter Position, ausfahrend bis hin zur gestreckten Flugposition kurz vor dem Eintauchen ins Wasser. Ein Festhalten von Bewegungsverläufen – die Technik, Kraft und Dynamik des Startsprungs wird dabei durch die abstrakt-grafische Umsetzung der Zeichnung unterstrichen. Dass er sich zur gleichen Zeit mit dem Sgraffito am Sülzer Waisenhaus beschäftigte, zeigen die sehr ähnlichen grafischen Formen der beiden Werke, die in präzisen Skizzen aus einem Halbkreis entwickelten Figuren. Von weitem erscheinen die unterschiedlichen Formen des Reliefs am Agrippabad, von erhabenen Wulsten, über flache Vertiefungen bis zu verschiedenen tiefen Linien im Laufe des Tages bei wechselndem Licht unterschiedlich markant. Besondere Wirkung hat das Relief im starken Streiflicht bei südlich einfallendem Sonnenlicht der Mittagszeit.

Die Betonwand der Schwimmhalle ist in Ortbetonbauweise hergestellt. Dabei wurde der Frischbeton aus Sand, Zement, Kies und Wasser direkt vor Ort in fließfähigem Zustand in eine Wandschalung aus sägerauen Holzbrettern mit eingestellten Bewehrungsseisen gegossen und härtete dann an Ort und Stelle aus. Die untere Schalungsreihe zeigt an der Oberfläche einen weniger verdichteten Horizont, mit vielen unerwünschten Hohlräumen, sog. Lunkern, und freiliegenden Kieseln. In der nächsten Reihe ist die Verdichtung dann wie in den folgenden Reihen bis zum Dach



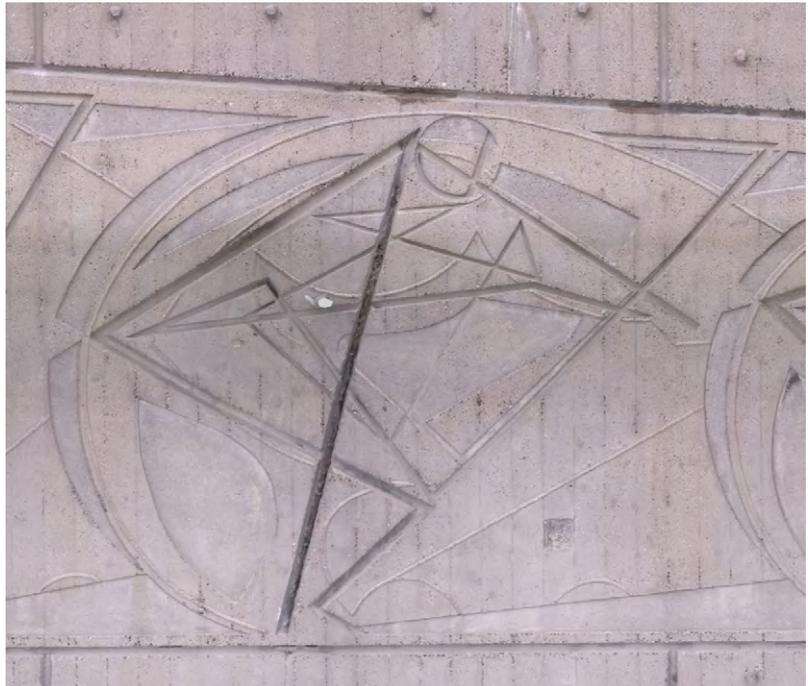
gleichmäßiger gelungen. Weitere charakteristische Merkmale der Herstellung sind die in regelmäßiger Reihung und Abstand angebrachten Betonkegel, im Volksmund wegen ihrer Form auch Joghurtbecher genannt. Sie überdecken die Eisen der Schalungsanker, die die gegenüberliegenden Wandschalungen während des Gusses verspannten und sind somit charakteristische Merkmale der Herstellung.

Auch das Relief wurde nicht in Fertigteilen angeliefert, sondern direkt vor Ort in die von unten dritte Holzschalungsreihe gegossen. Der Herstellungsprozess des Betonreliefs ist in einer Fotofolge von 1955 dokumentiert. Darauf sieht man die Bretterschalung der Wand mit der aufmontierten Schalungsmatrize aus Platten und Leisten drei unterschiedlicher Dicken und Breiten, die die Figur und ihren Hintergrund bilden. Einzelne Konturen sind durch halbrunde, in die Holzverschalung eingeschnittene Kerben hergestellt, die im Betonguss erhabene Wulste wie die Wellen des Wassers am unteren Rand darstellen.

Zusätzlich wurden Farbflächen definiert. Die Badekappe des Springers und einzelne Hintergrundflächen, die ihn konturieren, sind dünn mit reiner Silikatfarbe, im Werksverzeichnis als „Betonstruktur farbig bemalt mit Keimfarben“ beschrieben,⁴ in einem hellen, rötlichen Ockerfarbton gestrichen. All diese Flächen springen ca. einen Zentimeter zurück. Nach Ausschalung und Trocknung des Betons hat Wille am rechten Ende des Reliefs seine Signatur „EWille“ freihand, keilförmig mit einem Meißel eingeschlagen.

Die farblich sehr wechselhafte Betonwand ist nicht auf einen Farbton zu reduzieren. Die Eigenfarbigkeit des Betons reicht von hellgrau über grünlichgrau bis zu einem bräunlichen Ocker. Zudem bildet die unebene

34 | **Während der Herstellung der Betonwand mit Relief, 1955. Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln (Sign. rba_168697_01).**



35 | Detail Springer in Position 2. Foto: Hans Meyer, LVR-ADR, 2023.

Struktur mit vertikalen Brettanten mal dunklere, mal hellere Ebenen mit vielfach, besonders an den Kanten, freiliegenden bunten Kieselsteinchen, die stellenweise an Waschbeton erinnern. Die ehemals wahrscheinlich dichtere, hellockergraue Betonhaut, wie sie an den Oberflächen der geschützt liegenden Bereiche am Erdgeschoss des zugehörigen Verwaltungsturms noch erhalten sind, ist hier durch Verwitterung verloren. Dennoch hat sich bei der aktuellen Untersuchung gezeigt, dass der Beton in sich sehr fest ist. Problematisch sind allerdings zum einen die tiefer liegenden Schalungsnähte, in denen die Bewehrung kaum Überdeckung hat und außerdem die beschriebenen, durch Abwaschen der Betonmatrix offenliegenden Kiesnester, in die Wasser eindringen kann. Die Schäden sind verständlicherweise in Bereichen unter der defekten Dachkante durch stetiges Wasserabtropfen stärker ausgeprägt als an anderen Stellen. Außerdem fehlen Dehnfugen in der Wand, so dass sich Bewegungsrisse gebildet haben.

Bei Reparaturen der letzten Jahrzehnte sind unterschiedliche Ergänzungsmassen in die Fehlstellen des Betons und über freiliegende Armierung gelegt worden. Während die mineralischen Ergänzungsmassen der letzten Sanierung noch gut erhalten sind und zum Teil verbleiben konnten, mussten die sich ablösenden elastischen Massen auf Silikonharzbasis herausgeschnitten werden und die Öffnungen wieder neu verfüllt werden.

Anstatt eine ebene, lunkerfreie und geschlossene Oberfläche durch eine Beschichtung mit einem mehrschichtigen Oberflächenschutzsystem her-

zustellen, wie es nach der Richtlinie für Betonbauteile empfohlen wird, war hier das Ziel, die zum bauzeitlichen Bild gehörenden Oberflächen zu erhalten. Zu unterscheiden sind dabei die Unebenheiten durch die Schalungsstruktur, die von Anfang an zur Architektur gehören und somit erhalten bleiben sollten, und die später entstandenen offenen Kiesnester und Risse, die durch Verwitterung entstanden sind. Sie können sich schädigend auswirken und mussten dementsprechend überarbeitet werden. Das Relief wurde jedoch rein restauratorisch-konservatorisch bearbeitet, Risse und Fehlstellen mit relativ exakt farblich angepasstem, mineralischen Mörtel geschlossen und größere, offene Kiesnester dünn mineralisch verschlämmt. Eine Hydrophobierung der Oberfläche wurde nicht durchgeführt, da sie die immer noch zahlreich verbliebenen Löcher und Kiesnester nicht überdecken könnte und dann ein weiteres Schadensrisiko durch Hinterfeuchtung hinzukommen könnte. Die Betonoberfläche des Reliefs erhielt eine transparent eingestellte Solsilikatlasur, die den Beton durch leichte Oberflächenfestigung zum einen vor Abrieb schützen soll und zum anderen eine einheitliche Saugfähigkeit erzeugt, was bei Beregnung eine weniger fleckige Erscheinung erzeugt. Die ehemaligen Farbflächen wurden dokumentiert, die alten Farbreste belassen und die Flächen im gleichen Farbton dünn mit reiner Silikatfarbe nachgelegt.

Auch für die umgebene Wandfläche, in der mehr auffällige, tiefere Schadstellen und Risse vorhanden waren, sollte eine behutsame Betonsanierung erfolgen, um das Relief, das zwar zur umgebenen Wand durch eine Fuge getrennt ist, aber durch das gleiche Material und die gleiche Herstellungsweise dennoch eine Einheit mit der Wand bildet, nicht als gerahmtes Bild herauszustellen. Die Betonoberfläche wurde hier abschließend mit einer pigmentierten Silikatlasur gestrichen, die als Abriebschutz dienen soll, eine einheitliche Saugfähigkeit bietet und gleichzeitig die farbliche Differenz der zahlreichen technischen Mörtelergänzungen mit dem Beton mildern soll. Einzig die tiefen Schattenfugen, in denen die Bewehrung die geringste Betonüberdeckung zeigt, wurden mit einer farbig auf den Beton abgestimmten schlämmenden Beschichtung gestrichen.

Sigrun Heinen ist Dipl.-Restauratorin mit dem Schwerpunkt Wandmalerei und Architekturoberflächen in der Abteilung Restaurierung des LVR-ADR.

Anmerkungen

1 | Vgl. Eintragungstext in der Denkmalliste der Stadt Köln von 1989. **2** | Ernst Wille, Werkverzeichnis 1926–1993, Köln, Rheinland-Verlag, 1994, S. 344. **3** | Wille (wie Anm. 2), S. 28. **4** | Wille (wie Anm. 2), S. 339.

Nachrichten

Köln: Die Schwalbennest-Orgel in St. Pantaleon

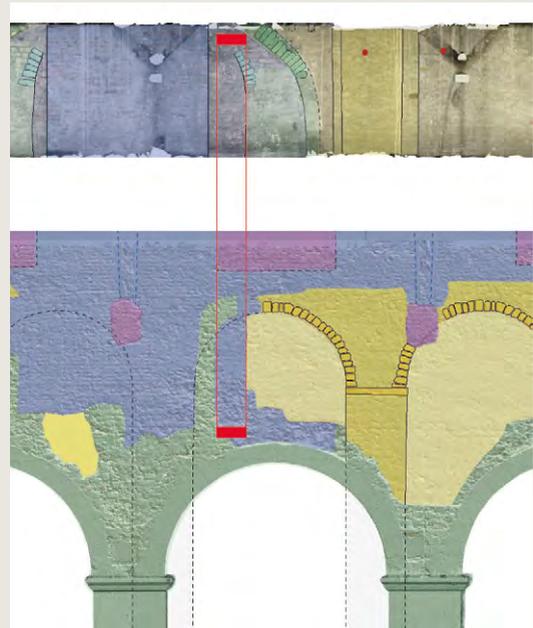
Gut 30 Jahre nach dem gotisierenden Umbau der Kölner Kirche St. Pantaleon durch Christoph Wamser wurde dort nach schriftlichen Quellen 1653 eine Orgel installiert, deren Gehäuse noch heute erhalten ist. Jahrelang ging man davon aus, dass diese auf dem spätgotischen Lettner – wie auf einer Musikempore – aufgebaut war. Dies traf zu auf die Situation ab 1696, als der Lettner nach Westen vor den Triumphbogen zum Westwerk hin verschoben wurde. 2017 fand der Bonner Orgelbau-Experte Dr. Hans Wolfgang Theobald Indizien, dass die Barockorgel zunächst als sogenannte Schwalbennestorgel an der Südwand des Kirchenschiffs angebracht war. Hinweise gaben Störungen im Mauerwerk, die vom Dachstuhl des südlichen Seitenschiffs aus an der früheren Außenwand des Langhauses sichtbar sind.

Dabei handelt es sich um einen massiven Eingriff in ottonische Blendbögen, auf die der Archäologe Peter Anton Tholen in den 1930er Jahren aufmerksam geworden war. Konkret wird die Fläche des vierten und fünften Blendbogens – von Westen aus gesehen – durch eine breite Backsteinplombe geteilt, welche auf die Barockzeit datiert werden kann. Eine seitliche Begrenzung der Störungszone bilden wiederum zwei symmetrische romanische Blendbogenansätze, teilweise mit Farbfassung. Links neben der barocken Backsteinplombe sind im Mauerwerk die Umrisse eines Durchlasses mit Spitzbogen erkennbar – mindestens 1,80 Meter hoch und knapp 60 cm breit. Jedoch ist dessen Unterkante schwer zu bestimmen.

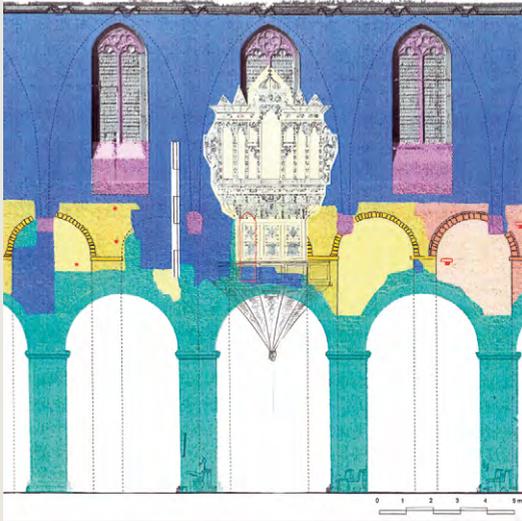
Dieser Befund ist ungewöhnlich, denn Schwalbennestorgeln sind eher auf der Nordseite einer Kirche zu erwarten, auf der Südseite sind die klimatischen Bedingungen für eine Orgel deutlich schlechter. Die Sonneneinstrahlung im Sommer führt zu einer Aufheizung der Bälge und zu einem großen Temperaturunterschied zur Kirche mit der Folge einer Verstimmung der Orgel. An der verschatteten Nordseite ist die Temperatur-

situation deutlich besser, zudem entfällt auf der Südseite das natürliche Licht auf die Orgel.

Die Abnahme des Putzes in der Kirche im Zuge der Sanierung bot 2023 die Möglichkeit, für die Mauerbefunde der im Dachstuhl sichtbaren Außenwand eine Entsprechung an der Langhaus-Innenwand zu suchen. Dies war von Erfolg gekrönt. Es konnte tatsächlich ein zugemauerter Durchlass mit denselben Umrissen wie im Seitenschiff-Dachstuhl identifiziert werden. Dieser hat dieselbe Größe und befindet sich auch an derselben Stelle im Mauerverlauf. Dies konnte durch Überschneidung des maßstabgetreuen Aufmaßes von Außen- und Innenseite der südlichen Langhauswand nachgewiesen werden. Das Aufmaß der von Putz befreiten Langhauswand-Innenseite, das die Ansätze der Kappen des früheren Rautennetzgewölbes abbildet, machte eine Simulation möglich: die maßstäbliche Einfügung des historischen Orgelprospektes. Dafür konnte ein Aufmaß verwendet werden, das die Bonner Orgelbaufirma Klais in den 1950er Jahren für



36 | Die maßstabgetreue Gegenüberstellung von Außenseite (oben) und Innenseite (unten) der Langhaus-Südwall ohne Verputz zeigt den Durchlass an derselben Stelle. Plan: LVR-ADR; Skizze: Martin Lehrer.



37 | Technisch mögliche Platzierung der Schwalbennestorgel am südlichen Obergaden von St. Pantaleon auf der Basis der Wandkartierung des LVR-ADR. Als Vorlage dient ein maßstäblich eingefügter Aufriss des historischen Orgelprospekts (Quelle: Fa. Klais Orgelbau Bonn) sowie eine bautypisch zu ergänzende Orgelempore (Zeichnung: Hans-Wolfgang Theobald).

die Modernisierung und Erweiterung der historischen Orgel hergestellt hatte. Für eine wirklichkeitsnahe Visualisierung muss der vorhandene Orgelprospekt nach unten um eine auskragende Empore, auf der die Orgel steht, erweitert werden. Wohl kann diese etwas in den Arkadenbogen hineinragen. Eine realistische Platzierung, die sich an vergleichbaren Schwalbennestorgeln der Epoche orientiert, führt dazu, dass der historische Orgelprospekt um einiges nach oben in die Gewölbekappe gerückt werden muss. Dann kämen die seitlich angebrachten Dekorationsengel den Flanken des Gewölbes sehr nahe. Dies ist nicht ungewöhnlich, Schwalbennestorgeln wurden in der Regel exakt in den vorhandenen Raum eingepasst. Zudem ist auf der vorübergehend freigelegten Obergaden-Innenseite nur der Ansatz des Rautennetzgewölbes sichtbar und als Begrenzungslinie für eine Simulation zu verwenden. Die dreidimensional-räumliche Ausformung des Gewölbes ist nicht mehr rekonstruierbar –

auch nicht aus historischen Abbildungen oder Fotos. Auf jeden Fall bot sich mit Abstand zur Wand etwas mehr Raum zwischen den Gewölbeflanken als direkt an der Wand. Um die Auskragung der Orgel optisch zu kaschieren, sind die seitlichen Dekorationsengel etwas nach hinten gewendet. Auch ist das Untergehäuse gegenüber dem eigentlichen Orgelprospekt eingezogen.

Neben dem Umriss eines Durchlasses finden sich an der Langhaus-Südwand weitere Besonderheiten in der Maueroberfläche, etwa mehrere quadratische oder rechteckige Löcher unterschiedlicher Größe. Nach den baulichen Anforderungen einer Schwalbennestorgel muss es solche Öffnungen in der Wand gegeben haben, etwa um Kragarme zu verankern, auf denen die Konstruktion ruht. Ganz sicher existierte ein Durchlass für den Windkanal, denn die Winderzeugung kann nur, wie bei allen historischen Schwalbennestorgeln, auf der anderen Mauerseite, im Dachstuhl des südlichen Seitenschiffs, untergebracht gewesen sein.

Allerdings hätte eine solche von Menschen angetriebene Winderzeugung mittels großer Blasebälge kaum unter das heutige flache Seitenschiffdach gepasst. Diese Dachneigung ist wohl jüngerer Datums, wie historische Darstellungen nahelegen. Die häufig reproduzierte Zeichnung von Justus Finckenbaum von um 1660/1665 zeigt beispielsweise ein steiles, zweigeteiltes Satteldach über dem südlichen Seitenschiff. Allerdings kann diese Abbildung nur bedingt als Beleg für die tatsächliche Höhe des südlichen Seitenschiffdachs gelten, denn bei Finckenbaum ist die Fassade des Westwerks erkennbar in falschen Proportionen dargestellt.

Über den Dachstuhl erfolgte wohl der Zugang zur Orgelempore durch die Schlupfpforte. Dass sich diese bei einer plausiblen Platzierung der Orgel hinter dem Orgelgehäuse befindet, ist durchaus realistisch. Denn die Orgeln waren mit einem gewissen Abstand zur Wand montiert, um Zugang zu den hinten liegenden Pfeifen zu ermöglichen.

Martin Lehrer

Das wissenschaftliche Volontariat in der Restaurierung beim LVR-ADR

Das wissenschaftliche Volontariat nach einem Hochschulstudium hat sich in wissenschaftlich tätigen Berufsfeldern über Jahrzehnte etabliert, vor allem innerhalb von Kultureinrichtungen. In den Denkmalfachämtern sind derzeit circa 30 Volontär*innen beschäftigt, der Schwerpunkt liegt traditionell auf den klassischen denkmalpflegerischen Themenfeldern. Aber auch in der Restaurierungswissenschaft wird das wissenschaftliche Volontariat zunehmend präsenter und gewinnt durch den Nachwuchsmangel an Gewicht. Soweit recherchierbar, bieten derzeit die Denkmalfachämter in Baden-Württemberg, Bayern, Berlin und im Rheinland das wissenschaftliche Volontariat in der Restaurierung an. Im LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland (LVR-ADR) wurde 2018 erstmals die entsprechende Stelle ausgeschrieben und besetzt, Grundlage war die dezernatsweite Einführung des Volontariats in der Restaurierung beim Landschaftsverband Rheinland.

2018 hat der Museumsbund Deutschland einen Leitfaden für das wissenschaftliche Volontariat im Museum herausgegeben, er soll der Qualitätssicherung dieser Zusatzqualifikation dienen und richtet sich auch an die Disziplinen der Restaurierung und Konservierung. Seit 2017 existieren zudem die vom Verband der Restauratoren (VDR) publizierten „Empfehlungen zum wissenschaftlichen Volontariat in der Konservierungs-Restaurierung“, demnach regelt bestenfalls ein vorab entwickelter Lehrplan, das sogenannte Curriculum, die zweijährige Lernzeit. Das Volontariat in der Restaurierung beim LVR-ADR ist im Rahmen eines solchen Curriculums strukturiert und ermöglicht das Kennenlernen der denkmalgeschützten Objektvielfalt im Rheinland und der dazugehörigen Aufgaben innerhalb der denkmalpflegerischen Praxis. Neben dem Arbeiten in einer großen Restaurierungsabteilung, die eine breite Materialvielfalt abdeckt und so einen vielseitigen fachlichen Austausch ermöglicht, hospitiert man auch in den anderen Abteilungen des Amtes. Bei Dienstreisen im gesamten Rheinland



38 | Untersuchung des Märtyreraltars im Xantener Dom im Rahmen des Datenbankprojektes Marks on Art. Foto: Marc Peez, LVR-ADR, 2021.

lernt man die Bandbreite von denkmalgeschützten Objekten kennen – von Kirchengeschichten über Hofanlagen bis hin zu UNESCO-Welterbestätten wie dem Kölner Dom. Ob Fachwerkhäuser, Bunkeranlagen, mittelalterliche Wehrgänge, Wandmalereien, gefasste Metalle, Steinplastiken, Holzfiguren, Keramiken, Fenster, Tafelgemälde, Sgraffiti, Chorgestühle, Linoleumböden oder Natursteine: vor Ort erweitert man sein Materialverständnis und erhält Einblicke in komplexe Zusammenhänge.

Gleichzeitig lernt man die vielfältigen Aufgaben der Denkmalpflege und die unterschiedlichen Akteure kennen, die sich um die Objekte kümmern, sie unterhalten, erhalten und zu ihnen beraten – ein fachübergreifender Austausch mit zum Teil unterschiedlichen Interessen und Hintergründen. Zudem besteht die Möglichkeit, in anderen kulturellen Einrichtungen des LVR

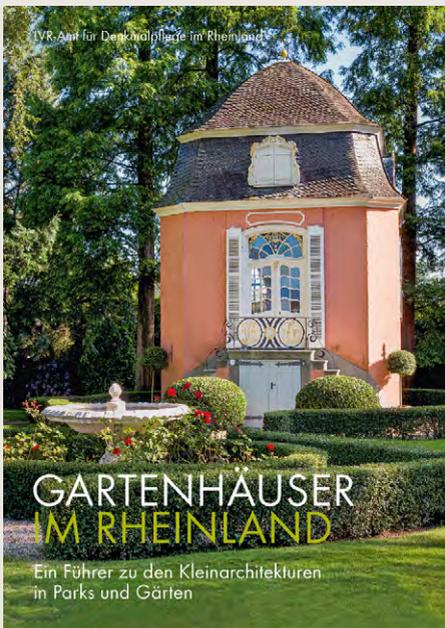
zu hospitieren, im Fall der Autorinnen fand dies beim LVR-LandesMuseum Bonn, der LVR-Museumsberatung und der Museumsförderung des LVR statt. Dadurch kann das Volontariat auch als Orientierungsphase dienen, Einblicke in

unterschiedliche Arbeitsbereiche geben und es bietet – besonders wichtig für den Berufseinstieg – die Möglichkeit der Vernetzung.

Stefanie Römer und Nora Schlag

Gartenhäuser im Rheinland
Ein Führer zu den Kleinarchitekturen in Parks und Gärten

Mit Texten von Petra Engelen, Uta Hasekamp, Ulrike Heckner, Christina Notarius und Fotos von Vanessa Lange



Michael Imhof Verlag, Petersberg 2023,
Klappenbroschur, 320 Seiten, 336 Farb- und
84 SW-Abbildungen
ISBN 978-3-7319-1363-4; 29,95 Euro

In den letzten Jahrzehnten hat das LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland zahlreiche Gartenhäuser dokumentiert und in manchen Fällen ihre Restaurierung begleitet. In Renaissancehäuschen und barocken Pavillons, klassizistischen Rundtempeln und fremdländisch anmutenden Architekturen, Gebäuden im bergischen Stil, des Historismus oder der Moderne spiegeln sich Architektur- und Gartengeschichte. Die meisten dieser kleinen Bauwerke werden heute noch genutzt, viele werden von ihren Besitzern liebevoll gepflegt oder mit großem Engagement restauriert. Andere aber sind durch Vernachlässigung und Vandalismus gefährdet.

Das vorliegende Buch würdigt die vielfältige Gattung kostbarer Kleinarchitekturen anhand von mehr als 90 Beispielen in kleineren und größeren Gärten in oder vor der Stadt, Klostergärten, weitläufigen Parks oder auch der freien Landschaft. Es lädt ein zu einer Rundreise mit wunderbaren Schauplätzen im Rheinland.

Angelika Schyma und Elke Janßen-Schnabel:
Das ehemalige Parlaments- und Regierungsviertel in Bonn – Topografie einer Demokratie.
Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 87
Eine Veröffentlichung des Landschaftsverbandes Rheinland (LVR), herausgegeben von Landeskonservatorin Dr. Andrea Pufke
Michael Imhof Verlag, Petersberg 2024,
304 Seiten, 227 Farb- und 39 SW-Abbildungen
ISBN 978-3-7319-1398-6; 49,90 Euro

Pünktlich zum 75. Geburtstag des Grundgesetzes gibt das LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland (LVR-ADR) ein Buch über das ehemalige Parlaments- und Regierungsviertel in



Bonn heraus. Seit den 1980er Jahren hatten die Autorinnen Angelika Schyma und Elke Janßen-Schnabel im Fachamt für Denkmalpflege die Entwicklung des geschichtsträchtigen Areals seitens der Denkmalpflege wissenschaftlich begleitet. Letztere sieht in der Zusammenschau der prägenden Objekte den „gebauten Ausdruck des Grundgesetzes“, das sich die junge Bundesrepublik im Mai 1949 zum Leitbild erschuf.

Nachdem sich der Deutsche Bundestag mit dem sogenannten Hauptstadtbeschluss vom 20. Juni 1991 entschieden hatte, seinen Sitz von Bonn nach Berlin zu verlegen, machte das ehemalige Parlaments- und Regierungsviertel in Bonn sowohl architektonisch als auch städtebaulich einen steten Wandlungsprozess durch, den die beiden Autorinnen kontinuierlich im Blick hatten.

Die Publikation dokumentiert die baulichen Zeugnisse und die Entwicklung des ehemaligen Parlaments- und Regierungsviertels, das zum Inbegriff der „Bonner Republik“ und damit zu einem baulichen Dokument der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland wurde. Sie unterstreicht zudem den Wert des Regierungsviertels als Denkmalbereich von herausragender Bedeutung. Denn der Zusammenhang von zahlreichen Ensembles weist eine deutliche geschichtliche Aussage auf, ist baulich einzigartig und ein Unikat von internationalem Wert, das fachlich in seiner weiteren Entwicklung eng begleitet werden sollte. Der Denkmalbereich muss nun in einer kommunalen Satzung geschützt werden, damit die weitere Entwicklung des Areals unter historischen Gesichtspunkten qualitätssichernd begleitet werden kann.

Leitungswechsel in der Abteilung Restaurierung

Vom 01.09.2002 bis zum 30.04.2024 war **Dr. Ludger J. Sutthoff** Abteilungsleiter im LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland (LVR-ADR). Nach insgesamt fast dreieinhalb Jahrzehnten in der amtlichen Denkmalpflege tritt er nun in den Ruhestand.

Ludger J. Sutthoff blickt auf eine langjährige und ereignisreiche denkmalpflegerische Berufserfahrung zurück. Den gebürtigen Offenbacher führte nach dem Abitur 1977 in seiner Heimatstadt das Studium der Kunst- und Architekturgeschichte, klassischen Archäologie und Mittleren und Neueren Geschichte an die Julius-Maximilians Universität nach Würzburg sowie an die Universitäten in Wien und Saarbrücken. Dort wurde er im April 1989 mit der Arbeit „Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stils außerhalb seiner Epoche (Möglichkeiten bei der Stilwahl)“ promoviert.

Seine ersten Erfahrungen als Denkmalpfleger sammelte Ludger J. Sutthoff mit der Erfassung von Kulturdenkmälern, zunächst für die Stadt Alzey in Rheinland-Pfalz und im Anschluss daran für das Brandenburgische Landesamt für Denkmalpflege im ehemaligen Bezirk Cottbus. Diese erste Berufserfahrung führte dann auch erfolgreich zu einer Festanstellung als Gebietsreferent in der Inventarisierung im Thüringischen Landesamt für Denkmalpflege. Nach mehreren Jahren konnte er dort seinen Erfahrungsschatz auch als Referent in der praktischen Denkmalpflege erweitern. Ab 2001 wurde ihm ferner die stellvertretende Referatsleitung übertragen. Bevor Ludger J. Sutthoff in das LVR-ADR wechselte, konnte er demnach Erfahrungen sowohl in der Inventarisierung als auch in der praktischen Anwendung von Denkmalpflege vorweisen.

Am 01.09.2002 begann er als neuer Leiter der Abteilung Bau- und Kunstdenkmalpflege (BKD) seinen Dienst in der Abtei Brauweiler. Neben der Leitungsfunktion betreute er über viele Jahre dort auch noch ein Gebietsreferat, um die seinerzeit personell etwas ausgedünnte Abteilung zu unterstützen. Seine Erfahrungen in der prak-



39 | **Ludger J. Sutthoff. Foto: privat.**

tischen Denkmalpflege sind dabei in vielfältige Publikationen des Amtes eingeflossen.

In die Zeit der Abteilungsleitung in der BKD fällt ab 2005 auch eine seiner erfolgreichsten Leistungen: die Konzeption und Durchführung der über das Rheinland hinaus bekannten Fortbildungsreihe „Kölner Gespräche zu Architektur und Denkmalpflege“. In enger Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Norbert Schöndeling vom Lehrgebiet Denkmalpflege der Fakultät Architektur an der Technischen Hochschule Köln hat er insgesamt 33 Veranstaltungen in den vergangenen 16 Jahren geplant, durch einführende Beiträge bereichert und moderierend begleitet sowie seit 2012 auch die Publikation der Fortbildungsreihe redaktionell betreut. Das Ziel der Fortbildungsreihe, qualitätsvolle und nachhaltige Denkmalpflege durch regelmäßige Weiterbildung von Unteren Denkmalbehörden, Planenden, Eigentümer*innen und Ehrenamtlichen zu realisieren, ist in den vergangenen Jahren mehr als erfolgreich umgesetzt worden und hat nicht zuletzt durch die Fülle an und den Ideenreichtum der beiden Organisatoren für Themen einen wesentlichen Beitrag zur Vermittlungsarbeit des LVR-ADR geleistet. Ab 2006 weitete Ludger J. Sutthoff den Fortbildungsauftrag des Amtes auch auf das

sogenannte Kompetenznetzwerk Denkmalpflege des Bau- und Liegenschaftsbetriebes (BLB) Nordrhein-Westfalen aus, um allen Kolleg*innen des BLB, die mit der Betreuung von Maßnahmen an landeseigenen Denkmälern betraut sind, die Ziele und Arbeitsweisen der amtlichen Denkmalpflege näher zu bringen. Das seit der Corona-Pandemie eingeschlafene Format eines zweimal jährlich stattfindenden Austauschs sollte dringend wieder aufgegriffen werden, weil die Kenntnis und das Verständnis für die Anliegen der Denkmalpflege auch bei der öffentlichen Hand nicht fraglos vorhanden ist. Ludger J. Sutthoff hat hier wesentliche Pionierarbeit vollbracht.

Am 15. April 2014 wechselte er noch einmal das Aufgabengebiet und leitete fortan die Abteilung Restaurierung des LVR-ADR. Mit ihren beiden Kompetenzbereichen für Objekte aus organischem Material (Holz, Gemälde/Skulptur, Kunststoffe) und für Objekte aus anorganischem Material (Wandmalerei/Stein, Glas/Keramik, Metall) eröffnete sich ihm noch einmal ein neues Betätigungsfeld mit einem breiten Beratungsspektrum. Vom künstlerisch von Joseph Beuys gestalteten Mahnmal aus dem alten Kirchturm in Meerbusch-Büderich bis zum jüngst in die Werkstattträumlichkeiten aufgenommenen niederrheinischen Altarretabel des Antoniusaltars von 1510 aus dem Xantener Dom, immer wieder ermöglichte die Arbeit in der Abteilung Restaurierung spannende Projekte für restauratorische Untersuchungen oder exemplarische Forschungsrestaurierungen sowie Workshops zu spezifischen restauratorischen Fragestellungen, die er als Abteilungsleiter stets begleitet und befördert hat. Die Abteilung Restaurierung verdankt Ludger J. Sutthoff nicht zuletzt die Anhebung aller Restaurator*innen-Stellen auf das Niveau wissenschaftlicher Referent*innen. Den langwierigen Prozess der längst überfälligen Angleichung hat er in beeindruckender Weise vorbereitet und durch den Verwaltungsdschungel mit der erforderlichen gleichmütigen Beharrlichkeit begleitet. Das erfolgreich umgesetzte Projekt ließ letztlich allen Kolleg*innen in der Restaurierung die

ihnen seit Jahren gebührende Wertschätzung zuteilwerden.

Neben seinen hauptamtlichen Aufgaben engagierte sich Ludger J. Sutthoff vielfach auch in amtsinternen Projekten. Mehrere Jahre arbeitete er zum Beispiel in dem Projekt WortNetzKultur, einem Thesaurus, welcher für alle Kulturdienststellen des Landschaftsverbandes ein einheitliches Vokabular für Datenbankprojekte zur Verfügung stellt. Äußerst engagiert vertrat er die Abteilung Restaurierung außerdem in der Redaktion der amtseigenen Zeitschrift „Denkmalpflege im Rheinland“, in der er die Beiträge für eine Vierteljahresausgabe akquirierte und redaktionell betreute. Vielfach entstanden hierdurch Themenhefte mit konservatorisch-restauratorischen Schwerpunkten, wodurch auch die Leistungen der Abteilungen Restaurierung insbesondere hervorgehoben wurden. Und ein besonderes Anliegen war es ihm immer, für das Thema Barrierefreiheit im Denkmal zu sensibilisieren und eine Vereinbarkeit beider öffentlicher Belange durch innovative Lösungen voranzutreiben.

Wir verabschieden unseren langjährigen Kollegen mit großem Respekt für seine Arbeit in der Denkmalpflege in den nun verdienten Ruhestand und wünschen ihm für seine Zukunft alles erdenklich Gute.

Vor fast 25 Jahren, am 1. Juli 1999, hat Dipl.-Restaurator **Marc Peez** im Rheinischen Amt für Denkmalpflege seine Stelle als Restaurator in der Restaurierungswerkstatt I für Gemälde und Holzskulptur angetreten. Zum 1. Mai übernahm er nun die Leitung der Abteilung Restaurierung.

Marc Peez wusste schon früh, dass er Restaurator werden wollte. Nach dem Abitur in Marsberg absolvierte er im dort ansässigen elterlichen Restaurierungsatelier den größten Teil seines damals noch erforderlichen dreijährigen Pflichtpraktikums, das für die Aufnahme eines restaurierungswissenschaftlichen Studiums Voraussetzung war. Das Denkmalamt hat er dabei schon in der Endphase seines Praktikums in



40 | **Marc Peez.** Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-ADR.

den Amtswerkstätten in Brauweiler von Februar 1993 bis Juni 1994 kennengelernt. Es folgte ein Studium der Konservierung und Restaurierung von Kunst und Kulturgut in der Studienrichtung Gemälde/Skulptur in den Jahren 1994 bis 1999 an der Fachhochschule in Köln, das er mit einer Diplomarbeit über Marouflagemalereien von Karl Christian Andreae im Schloss Sinzig (1863–1865) abschloss.

Frisch von der Hochschule trat er seine Stelle als Amtsrestaurator an und berät seither rheinlandweit vornehmlich Kirchengemeinden und bischöfliche Generalvikariate, aber auch Denkmalbehörden und private Denkmaleigentümer*innen bei der Konservierung und Restaurierung von denkmalgeschütztem Kunst- und Kulturgut. 2004 übernahm er die kommissarische Leitung der Restaurierungswerkstatt für Gemälde und Holzskulptur, seit 2006 leitete er die neu benannte Restaurierungswerkstatt für organische Materialien. Darunter fallen die im Amt mit Fachexpertise ausgestatteten Materialgruppen Holz, Gemälde/Skulptur und seit wenigen Jahren auch moderne Materialien, insbesondere Kunststoffe.

Marc Peez Spezial- und Hauptforschungsgebiet sind mittelalterliche Skulpturen und Altar-

retabel. Sein breitgefächertes Wissen sowie die im Rahmen von Maßnahmen gewonnenen Erkenntnisse über die Objekte und deren Herstellungstechniken sind in zahlreiche Vorträge sowie kleinere und größere Publikationen des Amtes eingeflossen. Darüber hinaus publizierte er aber auch in überregionalen restauratorischen Fachzeitschriften oder vertrat das Fachamt auf internationalen Kongressen. Es gelingt dem Kollegen auch immer wieder, spannende und die denkmalpflegerisch-restauratorische Praxis weiterführende Projekte für das LVR-ADR zu initiieren. In dem jüngsten, grenzüberschreitenden Projekt „Marks on Art“ erfasst Marc Peez zusammen mit weiteren Kolleg*innen der Abteilung für das LVR-ADR Zunftmarken des in seiner Dichte einzigartigen Bestandes von 36 Antwerpener Altarretabel in denkmalgeschützten Kirchen des Rheinlandes. Die Erfassung fließt aufgrund des einzigartig großen Bestandes als wesentliches Teilprojekt in eine vom Niederländischen Institut für Kunstgeschichte geführte Datenbank zur Erforschung von Beschauemarken ein, um sie der internationalen Forschung dauerhaft zugänglich zu machen. Mit dem Projekt sollen das Verständnis des Zunftwesens im Antwerpen des 16. und 17. Jahrhunderts sowie Bezüge der Altarretabel untereinander und mit anderen Kunstwerken wie Tafelgemälden und Einzelskulpturen erforscht werden. Und nahezu selbstredend sind erste Erfahrungen und Einsichten aus diesem Projekt, hier speziell zu einem Altarretabel mit über 60 Schlagmarken, schon in einer ersten Veröffentlichung zu dem Thema vorgestellt worden.

Sein engagiertes Interesse an der Vermittlung von Arbeitsergebnissen führte letztlich auch dazu, dass Marc Peez die Redaktion der amtseigenen Zeitschrift „Denkmalpflege im Rheinland“ seit 2017 tatkräftig unterstützt. Ein Gewinn für alle sind ferner seine anschaulichen und kurzweiligen Führungen zu Objekten in den Werkstätten des Amtes, die das LVR-ADR beratend betreut oder an ihnen exemplarische Forschungsrestaurierungen vornimmt. Und stets gekonnt und kompetent erläutert er denkmal-

pflegerisch-restauratorische Themen auch vor laufender Kamera für Medienberichterstattungen jedweder Art.

Die dringende Nachwuchsförderung im Bereich Restaurierung in der Denkmalpflege ist Marc Peez ein besonderes Anliegen. So betreute und betreut er zahlreiche Diplom-, aber auch Bachelor- und Masterarbeiten am Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft der FH (heute TH) Köln und der HAWK Hildesheim/Holzminde/Göttingen und ermöglicht studentische Semesterprojekte in den Werkstätten des Amtes. Nicht zuletzt bei der Ausbildung von Volontär*innen im Denkmalamt, speziell im eigens

für die Restaurierung geschaffenen Volontariat, sowie von Praktikant*innen vor Beginn eines Studiums der Konservierung und Restaurierung wirkte er schon als Teamleitung intensiv mit.

Mit Marc Peez gewinnt die Abteilung Restaurierung einen im Amt breit vernetzten, klugen und konstruktiven, sehr engagierten und allseits beliebten Kollegen als neuen Leiter. Seine stets wertschätzende Führungsfähigkeit kann er nun noch einmal auf übergeordnete Themen der Abteilung ausweiten. Wir wünschen unserem Kollegen viel Erfolg mit seiner neuen Aufgabe.

Andrea Pufke

Impressum

Erscheinungsdatum:

2. Vierteljahr 2024

Aschendorff Verlag GmbH & Co. KG

Soester Str. 13

48155 Münster

Tel: (0251) 690 91 3001

E-Mail: buchverlag@aschendorff.de

www.aschendorff-buchverlag.de

Redaktion:

Eva-Maria Beckmann, Philipp F. Huntscha,

Ralf Liptau, Marc Peez, Silvia Margrit Wolf

Redaktionskontakt:

redaktion-dir.denkmalpflege@lvr.de

Satz und Gestaltung:

Markus Schmitz, Altenberge

ISSN 0177-2619

DOI: <https://doi.org/10.17438/978-3-402-24497-5>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivatives 4.0 (CC BY-NC-ND) which means that the text may be used for non-commercial purposes, provided credit is given to the author. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> To create an adaptation, translation, or derivative of the original work and for commercial use, further permission is required. Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder.

© 2024 Landschaftsverband Rheinland

This book is part of the Aschendorff Verlag

Open Access program.

www.aschendorff-buchverlag.de

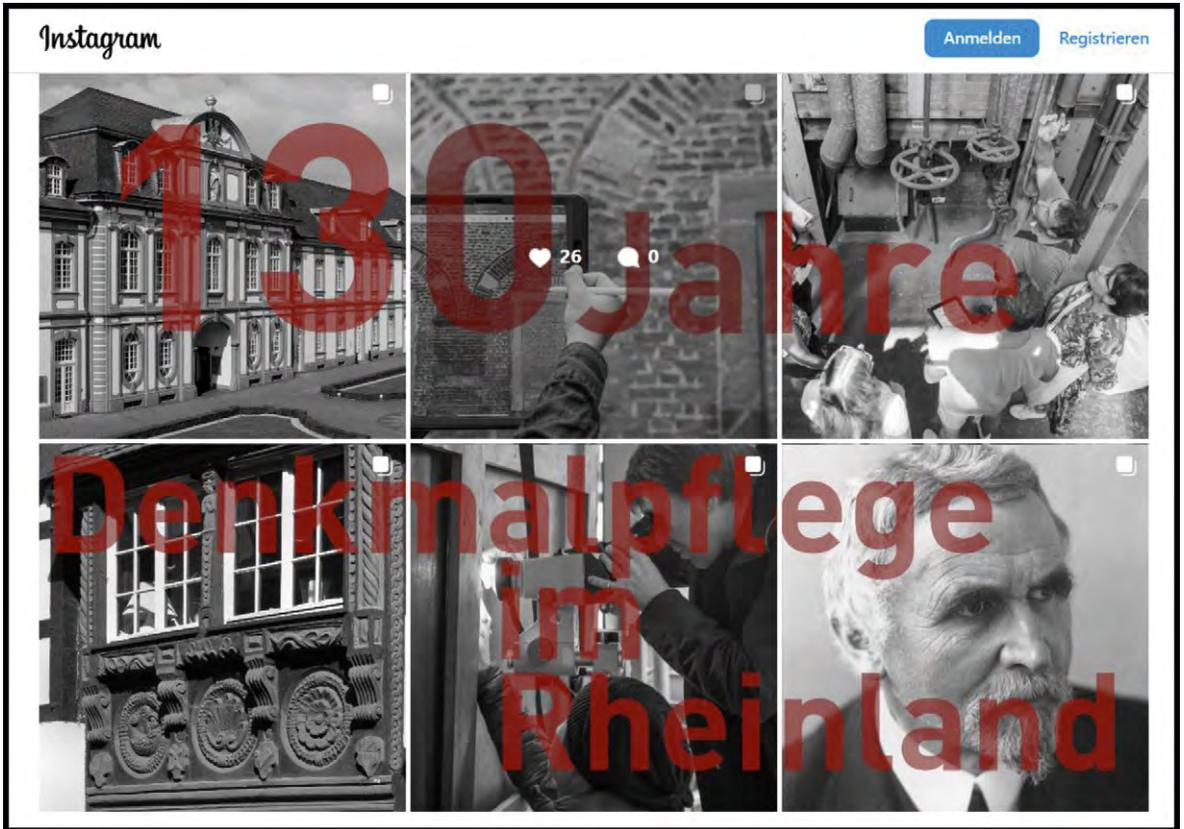
Eine Veröffentlichung des
LANDSCHAFTSVERBANDES RHEINLAND



Qualität für Menschen



Detail aus dem Agatha-Altar in der Xantener Stiftskirche St. Viktor. Foto: Vanessa Lange, LVR-ADR, 2024.



Das LVR-ADR jetzt auch auf Instagram!

Mit 130 Jahren neue Wege gehen? Das rheinische Denkmalfachamt tut's und ist künftig medial auch auf Instagram zu finden. Folgen Sie uns auf dem Instagram-Kanal @LVR_Denkmalpflege. Begleiten Sie das #TeamDenkmalpflege zu den 52000 Denkmälern im Rheinland. Schauen Sie, wie wir arbeiten. Und verpassen Sie nicht unsere nächsten Veranstaltungen und den einen oder anderen Lesetipp.

Hier geht's zum Instagram-Kanal des LVR-Amtes für Denkmalpflege im Rheinland:

https://instagram.com/lvr_denkmalpflege

Oder zücken Sie Ihr Handy und folgen Sie uns direkt über den QR-Code.

Wir freuen uns auf Sie!

#TeamDenkmalpflege



LVR_DENKMALPFLEGE