

„Es kumt ein schiff geladen recht uf sin höchsten bort, ...“

Die spätgotischen Wandmalereien der Marienkapelle in Essingen

Die so genannte Marienkapelle steht auf einer Anhöhe etwas außerhalb des Ortskernes von Essingen (Ostalbkreis). Vom Baubestand der ursprünglichen Kirche hat sich nur der Chor erhalten, das Langhaus wurde 1831 abgebrochen. Seit längerem war bekannt, dass sich unter den deckenden Tüncheschichten im Chor Wandmalereien befinden. Zwischen 1989 und 2001 erfolgte eine Instandsetzung des Bauwerks mit umfangreichen statischen Sicherungsmaßnahmen. Eine Freilegung der Ausmalung wurde notwendig, nachdem die Schichten auf dem Malereibestand sich großflächig ablösten und massiver mikrobiologischer Befall auf den Malereien festgestellt wurde.

Janine Butenuth / Karl Fiedler / Helmut F. Reichwald

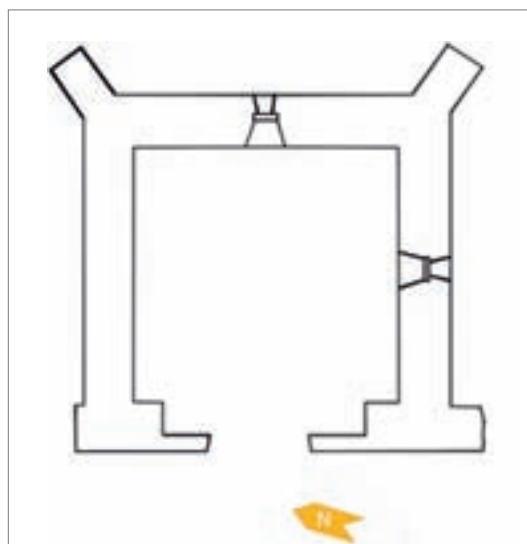
Der Chor der Marienkapelle erhebt sich über einem einfachen, nahezu quadratischen Grundriss (Abb. 2). Massive Stützpfiler stärken die Eckbereiche der Ostwand. Über das 1831 wegen Bau-fälligkeit abgebrochene Schiff liegen keine näheren Informationen vor. Der nach Abbruch des Schiffs heute etwas isoliert wirkende Bau wird von einem steilen Satteldach geschlossen. Der Innenraum mit Kreuzrippengewölbe zeichnet sich durch glatte Wandflächen aus. Die Nordwand ist geschlossen, an der Ostwand ist ein Dreipassmaßwerk in eine Spitzbogenöffnung eingefügt, die Südwand zeigt eine rechteckige Fensteröffnung. An der Westwand zeichnet sich das Gewände des Chorbogens ab, welcher in geringerer Mauerstärke verschlossen wurde. In dieser Ausmauerung befindet sich die Öffnung für eine zweiflügelige Eingangstüre mit Oberlicht.

Die erste Erwähnung der Kirche findet sich in einer Urkunde von 1313, weitere Nennungen liegen in zwei Urkunden von 1361 und 1538 vor. In keiner der Urkunden wird auf das Patrozinium der Kirche eingegangen, sie wird lediglich als Filialkirche der Essinger Hauptkirche St. Quirinus bezeichnet. Der früheste und wohl auch einzig erhaltene Hinweis auf das Patrozinium findet sich auf der Pirschkarte von 1571/72 (Abb. 5), wo die Kirche als *St. Lbfrouwn* bezeichnet ist. Trotz der schematischen Zeichnung lässt sich das einstige Aussehen des Kirchengebäudes nachvollziehen. Demzufolge handelte es sich um eine einfache, einschiffige Saalkirche ohne Turm. Die urkundlichen Belege korrespondieren mit bauarchäologischen Untersuchungen, die im Innen-

raum im Zuge der Instandsetzung 2000/2001 von Michael Weihs, Altenriet, durchgeführt wurden. Bei der Sondierung im Innenraum wurden gemauerte Gräfte angeschnitten sowie ein Fragment einer romanischen Apsismauerung. Demnach wird vermutet, dass die Kirche um 1350–1400 über einem romanischen Vorgängerbau aus dem 12. Jahrhundert errichtet wurde.

Vorgeschichte der Instandsetzung und Restaurierung

Nachdem die Kirche in ihrem Bestand stark bedroht war, gründete sich 1988 der Heimat- und Geschichtsverein Essingen mit dem Ziel, die Marienkapelle vor dem Verfall zu bewahren. Dank des Engagements vieler Beteiligten konnte die



1 Die Marienkapelle von Südwesten nach der Instandsetzung.

2 Grundriss der Marienkapelle.



3 Sockelbereich Innenraum, Algenbewuchs, Aufnahme Mai 1994.

langwierige und mühsame Gesamtinstandsetzung des Bauwerkes mit Mitteln des Fördervereins, der Denkmalpflege und der Denkmalstiftung in Angriff genommen werden. Dabei galt es, vielerlei Aufgaben zu bewältigen. Die Dachkonstruktion war im Anschlussbereich der östlichen Giebelwand durch eindringendes Regenwasser stark angefault. Extrem starke Feuchteschäden im Innen- und Außenbereich gingen auf die schadhafte Dachdeckung, das Fehlen von Dachrinnen und Wasserabfuhrinnen sowie auf massiv aufsteigende Mauerfeuchtigkeit zurück (Abb. 3, Abb. 4). Neben der Beseitigung der Schäden musste die Wasserführung geregelt werden, für die Mauerwerksentfeuchtung war die Anbringung von Drainagen erforderlich. Das Dach musste unter Verwendung der alten, handgestrichenen Dachziegel neu eingedeckt und ergänzt werden. Es folgten Fundamentsicherungsarbeiten und umfangreiche statische Sicherungsmaßnahmen. Am Ostgiebel war das Mauerwerk aufgespalten, Risse setzten sich in das Giebeldreieck fort, die Traufwände waren nach außen gekippt, was sich an den auseinander klaffenden Gewölberippen abzeichnete.

Einen Maßnahmenswerpunkt bildete die Sicherung und Konservierung der bedeutenden Wandmalereien. Aufgrund abblätternder Überfassungen war der Bestand bereits im 19. Jahrhundert bekannt, dennoch hatte man auf eine Freilegung verzichtet, was aus heutiger Sicht als ein Glücksfall anzusehen ist, da die meisten Freilegungen vergangener Jahrhunderte durch schnelle und unsachgemäße Aufdeckungen erhebliche Schäden am Malereibestand verursacht haben.

Eine erste Untersuchung der Wandmalereien fand im Jahr 1989 durch die Restaurierung des Landesdenkmalamtes statt. Dabei wurden gravierende Schäden durch Feuchtigkeit, Salze und biologischen Bewuchs festgestellt. Die Malereien waren von sieben Kalktünchen abgedeckt, erste Freilege-

4 Marienkapelle von Nordosten vor der Instandsetzung im April 1989.

proben erwiesen sich als schwierig und sehr aufwändig, da diese nicht ohne parallele Sicherung und Festigung der Malereien erfolgen konnten. Weitere Untersuchungen folgten Mitte der 1990er Jahre, nachdem Übertünchungen in einem Bogennfeld beim Aufstellen eines Gerüsts herabfielen und ein Kopf zum Vorschein kam (Abb. 6).

Neben den statischen Sicherungsmaßnahmen konnten nun mit einer kompletten Einrüstung alle Wandbereiche erfasst werden. Dabei stellte sich heraus, dass sich Tüncheschichten und Mörtelergänzungen in großem Umfang bereits von der Malschichtoberfläche gelöst hatten, eine Verfestigung der Überfassungen folglich in höchstem Maße problematisch für den Malereibestand gewesen wäre. Des Weiteren hatte sich durch die dauerhafte Durchfeuchtung der Wände im Bereich der Tüncheablösungen biologischer Befall angesiedelt und zur Zersetzung des Bindemittels der Malerei geführt. Um hier eine am Bestand orientierte Behandlung durchzuführen, wurde beschlossen, zunächst alle bereits von der Malschicht gelösten Tüncheschichten zu entfernen. Nach den Untersuchungsergebnissen handelte es sich ausschließlich um monochrome Kalktüncheschichten, eine farbige Gestaltung der Kapelle nach der ersten Ausmalung konnte ausgeschlossen werden.

Die Abnahme der losen Schichten verdeutlichte den durch Feuchtigkeit entstandenen Umfang der Schäden und der Ablösungen (Abb. 8).

Nach Abwägung der Probleme entschied man sich 1996 für eine komplette Freilegung des Malereibestandes. Eine Abdeckung der offen liegenden Malereipartien hätte zu einer weiteren Beanspru-



chung des Bestandes geführt, eine unterschiedliche Alterung gegenüber noch abgedeckten Partien war ebenso wenig zu verantworten. Die Freilegung der Malereien und deren Konservierung erfolgten dann mit mehreren Unterbrechungen in den Jahren 1996 bis 2005. Als Ergebnis lässt sich heute ein relativ gut erhaltener Wandmalereibestand präsentieren. Technologische Aspekte geben interessante Aufschlüsse über die Entstehung der Malereien und eine kunsthistorische Untersuchung zu den Darstellungen ermöglichte die Entschlüsselung des Gesamtprogramms.

Konservierungsmaßnahmen

Durch starke Bewegungen des auf einer Anhöhe stehenden Gebäudes hatten sich vor allem in den Ansätzen zwischen Gewölbe und Wandflächen zum Teil mehrere Zentimeter breite Verschiebungen gebildet. Durch diese Verschiebungen waren auch im Gewölbereich Zerrüttungen und Risse entstanden. Die Verformungen in den Gewölbekappen reichen von einzelnen Niveauversprüngen entlang von Risskanten bis zu blasenartigen nach unten gewölbten Bereichen. Der Malerei tragende Mörtel hatte sich an mehreren Stellen großflächig vom Untergrund gelöst. Diese flächigen Mörtelablösungen waren zum Teil beweglich und somit äußerst gefährdet. Die großflächigen Mörtelergänzungen in den unteren Wandzonen waren durch Salzbelastung stark zermürbt. Zusätzlich gab es in diesen Zonen Algenwachstum (vgl. Abb. 3). Neben dem Abbau von Bindemittel durch Feuchtigkeit und biologischen Befall konnten an den Malereien umfangreiche Schäden beobachtet werden. Besen- oder Bürstenspuren in den unteren, vom Boden aus erreichbaren Zonen deuteten auf eine Reduzierung durch mechanischen Abrieb. Die vom Boden aus erreichbaren Gesichter weisen mutwillige Zerstörungen mit X-förmigen Kratzern auf (Abb. 7).

Durch Schichttrennung innerhalb der Malschichten hatten sich einzelne Malereischollen vom Untergrund gelöst und drohten herunterzufallen. In vielen durch Verschiebungen des Mauerwerks gestörten Zonen hatte sich die Grundiertünche mit darauf liegender Malerei bereits vom Untergrund abgelöst.

Zur statischen Sicherung musste ein Betonanker entlang der Gewölbeanschlüsse und ein Zuganker aus Metall eingebracht werden. Geöffnete Fugen im Gewölbe und der Riss im Bereich der östlichen Fensteröffnung wurden zur Stabilisierung des Bestandes mit hydraulischem Mörtelmaterial verfüllt. An der südöstlichen Gewölberippe musste eine geöffnete Fuge mit einem Keil aus Polyethylen verspannt werden. Hohlräume zwischen Mauerwerk und Putz wurden mit Spritzen durch Hinter-



füllschläuche mit einer Sumpfkalk-gebundenen Hinterfüllmasse verfüllt. Die Entwicklung der Hinterfüllmasse basiert auf den Ergebnissen des Forschungsprogramms zu Konservierungstechniken für die Wandmalerei in der Kirche in Eilsu/Ostfriesland.

Die Abnahme von fest sitzenden Übertünchungen auf der Malschicht erfolgte mechanisch mit dem Skalpell. Bereiche mit starker Mörtelzermürbung wurden zuvor mit einem temporären Bindemittel (Cyclododekan in Ethylacetat, gesättigte Lösung) für den Zeitraum der Abnahme stabilisiert. Eine Nachfestigung instabiler Mörtel- und Malereipartien konnte im Anschluss erfolgen. In den Deckenzwickeln wurde der zum Teil großflächig vorliegende stark zermürbte jüngere Ersatzmörtel entnommen. Die zahlreichen, mitunter weit über die Fehlstelle hinausreichenden und in Niveau und Struktur nicht angepassten Mörtelergänzungen sowie die sehr harten und mit Salzen belasteten Mörtelergänzungen im Sockelbereich wurden abgenommen.

Nach der Mörtelabnahme in den Sockelzonen erfolgte eine Salzreduzierung des offen liegenden Mauerwerks mittels eines Kompressenmörtels, der zur Aufnahme von Salzen ca. drei Jahre auf dem Mauerwerk blieb und anschließend erneut ausgetauscht wurde. Zur Behandlung des biologischen Befalls war u. a. eine mehrere Wochen lange Bestrahlung mit UV-Licht notwendig. Tiefe Fehlstellen im Mauerwerk wurden mit hy-

5 Pirschkarte von 1571/72 mit der Bezeichnung der Kirche als St. Lbfrouwn.

6 Kopf auf der Süd-
wand (Josef), Freilegung
durch herabgefallene
Übertünchungen.

7 Figur mit mechani-
schen Verletzungen im
Sockelbereich.



draulischem Kalkmörtel, Mörtelstellen im Decken- und Wandbereich mit Sumpfkalkmörtel geschlossen. Fehlstellenränder in der sehr dünnen Mörtelschicht an den Fenster- und Chorbogenlaibungen erhielten eine Anböschung mit Sumpfkalkmörtel.

Vereinzelt abgelöste Malschichtschollen entlang von Rissen und an den Rippen aus Sandstein bedurften zu ihrer Sicherung einer Verklebung zum Untergrund. Pudernde Malschichtpartien erhielten eine schwach eingestellte Festigung durch Besprühen mit einem Bindemittel. Das Präsentationskonzept sah das Schließen von Fehlstellen in der Trägerschicht auf die Ebene unterhalb der Grundierschlämme vor. Das bedeutet für Zonen mit Malerei auf Mörtel eine Mörtelkittung in hellem gelblich-braunem Mörtelton, für Zonen mit Malerei auf Sandstein an Fenster- und Bogenlaibungen sowie an den Gewölberippen Kittungen

mit Mörtel im Farbton des entsprechenden Sandsteins (grau-grün bis gelb-braun). Die Herstellung von geschlossenen Oberflächen sollte eine ausreichend ruhige Gesamtwirkung erwirken.

Durch das flächige Fehlen einzelner Farbschichten sind die entsprechenden Malereipartien nur noch durch den Kontrast von offen liegender Grundierschicht und angrenzenden, besser erhaltenen Farbpartien ablesbar. Ein Schließen von jenen, an die Malerei grenzenden, Fehlstellen im Grundton der Schlämme hätte durch ein Zusammenfassen von hellen Fehlbereichen in Form der Darstellung und solchen von zufällig entstandenen die Ablesbarkeit der Form eher erschwert als unterstützt. Größere Fehlstellen in der Malerei wurden im Decken- und Wandbereich mit einem Mörtel geschlossen. Im Bereich der Laibungen wurde der Stein sichtbar gelassen, aufliegende Mörtel- und Tünchereste im Steinfarbton lasiert.



8 Ostwand, Zustand
nach Abnahme loser
Übertünchungsschichten.

Kittungen und Fehlstellen in zusammenhängenden Malereizonen erhielten nach Aufbringung einer Kalktünche als Grundschrift eine mit Gummi Arabicum und Pigmenten ausgeführte, locker gesetzte Punktretusche zur optischen Integration. Zur Verbesserung von Klima und Bauphysik waren außerdem flankierende Maßnahmen am Gebäude erforderlich, nicht zuletzt auch um die Nachhaltigkeit der restauratorischen Maßnahmen zu gewährleisten. In Fehlstellen der südlichen und östlichen Gewölbekappen erfolgten Bohrungen von ca. 6 cm Durchmesser zur Einbringung von Kunststoffrohren, die sich oberhalb des Gewölbes fortsetzen und einen gebogenen oberen Abschluss aufweisen (Kaminwirkung). Dadurch wird eine thermisch bedingte Abluft gewährleistet sowie ein gewisses Maß an Luftzirkulation durch das Zusammenwirken mit einer entsprechenden Türkonstruktion (Zuluft). Um den kapillaren Feuchtetransport vom Untergrund durch den Boden zu reduzieren, erfolgte der Abtrag des sandigen Bodens und ein Ersatz mit Vlies und gröberem Schotter. Entlang der Außenwände wurde eine elektrische Bandheizung installiert, welche die Verdunstung der aufsteigenden Feuchte begünstigen soll, bevor die Feuchte über das Bodenniveau hinaus steigt.

Anmerkungen zur Maltechnik

Die Malereien sind auf einer stark strukturierten Kalkschlämme ausgeführt, die auf einem einlagig aufgetragenen, rötlich-braunen, feinkörnigen Mörtel liegt. Der Mörtel vermag durch seine unterschiedlichen Schichtstärken die Unebenheiten des Mauerwerks bis zu einem gewissen Grad auszugleichen. Die ca. 2–3 mm starke Kalkschlämme dient als Grundschrift der Malereien, sie weist einen typischen Quastenduktus auf sowie Läufer und Spritzer, die auf eine entsprechende Konsistenz bei der Verarbeitung hinweisen. Die Grundierschlämme verläuft auch über Fehlstellen im darunter liegenden Mörtel, sodass von einem nicht näher bestimmbar, zeitlichen Abstand zwischen dem Verputzen der Decken- und Wandflächen und dem Auftragen der Schlämme ausgegangen werden kann. Eine Mörtelgrenze oberhalb der Sockelzone mit einer Draperiebemalung deutet darauf hin, dass zur Entstehung der Malerei bereits der Sockelbereich mit neuem Verputz versehen werden musste. Nach Auftrag der Grundierschlämme wurde die Einteilung für die einzelnen Bildszenen in Form der groben Rahmung in Rot und Gelb vorgegeben. Anschließend wurden die Rot- und Gelbflächen der Hintergründe unter ungefährender Aussparung andersfarbig geplanter Teilbereiche angelegt. Diese Vorgehensweise setzt voraus, dass Bildaufteilung



und Komposition bereits in diesem Stadium bekannt waren. Darauf wurden die einzelnen Gewänder und Gegenstände im Lokaltön ausgeführt und anschließend Schattierungen und Binnenzeichnungen aufgetragen. Die mit der Schlämme abgebundenen Grundtöne der Malerei lassen erkennen, dass Schlämme und Malerei in einem zusammengehörigen Arbeitsprozess zur Ausführung kamen.

Mittels naturwissenschaftlicher Analysen konnten einige der in Essingen verwendeten Pigmente bestimmt werden. Dabei galt es auch, auffällige Farbveränderungen zu analysieren, um Aufschlüsse über ursprüngliche Farbgebungen zu erhalten. Bei der Farbpalette der verwendeten Pigmente handelt es sich überwiegend um die im Mittelalter bekannten Erdfarben. Darüber hinaus konnte Massikot (Bleioxid) nachgewiesen werden, ein helles Gelb, das auf einer Untermalung mit Umbra an einigen Gewändern Verwendung fand. Dieses Pigment ist aufgrund seiner chemischen Zusammensetzung nur bedingt kalkbeständig und hat sich infolgedessen farblich verändert. In den Inkarnaten wurde ein Rotpigment zur Modellierung und Schattierung eingesetzt. Auch hier sind Farbveränderungen aufgetreten (vgl. Abb. 6). Es handelt sich um Bleimennige, das in braunes bis schwarzes Bleidioxid oxidiert ist. Die Graufärbung von Inkarnaten scheint indessen auf eine Ausmischung von Kalk und Mennige zu-

9 Ostwand, Engel im westlichen Gewölbe, April 2001.

rückzuführen zu sein. Analytisch lässt sich bei vollständiger Pigmentumwandlung nicht mehr nachweisen, ob Bleiweiß oder Bleimennige als Ausgangsprodukt verwendet wurden, da beides zu Bleidioxid oxidiert.

Das durch Analysen als Azurit identifizierte Blau liegt, wie im Mittelalter üblich, auf einer grauen Untermaalung, bei der es sich um eine Ausmischung von Kalk und Holzkohle handelt, die als Veneda bezeichnet wird. Bei dem zum Teil zu braun bis schwarz veränderten Grünpigment handelt es sich um unterschiedliche Ausmischungen von Grünspan (neutrales oder basisches Kupferacetat) und Grüner Erde. Als Schwarz konnte Elfenbeinschwarz wie auch Pflanzenschwarz nachgewiesen werden. Kalk tritt nicht nur in fast allen Proben als Bindemittel auf, sondern diente auch als Weißpigment zur Aufhellung der verschiedenen Farben.

Durch die zum Teil vorliegenden Verfärbungen von Pigmenten entsteht eine Verfälschung der Farbskala an den Essinger Wandmalereien. Dafür nur einige Beispiele: Besonders deutlich ist dies in den Gesichtern, wo sich rote Lippen oder Wangen aufgrund des verwendeten Mennigepigmentes nach braun bis braunschwarz verfärbt haben. An einigen Figuren ist auch die vermutlich ehemals hellrote Inkarnatfarbe nach Hellgrau verfärbt. Ehemals grüne und rote Gewänder sind ebenfalls verschwärzt (Abb. 9). An den Flügeln der Engel haben sich sowohl rote als auch grüne

Ausmischungen aufgrund der verwendeten Pigmente in Braun und Schwarz verändert. Weitere Verfärbungen betreffen die ehemals grünen Braunkronen und die ehemals mit Grün modellierten Fische im Wasser der großen Schiffsdarstellung. Sehr stark reduziert sind sämtliche Blaubereiche, wofür technologische Aspekte verantwortlich sein dürften. Azurit neigt in latent alkalischem Milieu ebenfalls zu Verschwärzungen, weswegen es häufig nach Abbindung der kalkhaltigen Veneda „al secco“ aufgebracht wurde, d.h. trocken und unter Verwendung von organischen Bindemitteln. Damit ist es erheblich instabiler als freskalo aufgetragene und mit Kalk gebundene Pigmente. Trotz der vorhandenen Malschichtverluste und Verfärbungen können die Malereien in Essingen insgesamt als ungewöhnlich gut erhalten bezeichnet werden. Sie lassen erahnen, wie farbintensiv und reich die Ausmalung ehemals gewesen sein muss.

Das Bildprogramm der Essinger Marienkapelle

Die Ausmalung der Marienkapelle bedeckt die gesamte Fläche aller vier Wände samt Fensterlaibungen und Gewölbekappen (Abb. 10–14). Sie besteht aus einer ringsum verlaufenden, 140 cm hohen Sockelzone mit rötlichen und gelblichen Vorhangmotiven. Darüber erheben sich auf der Nordwand zwei sowie auf der Ost-, Süd- und



10 Ostwand mit Ausweitung Joachims aus dem Tempel und Rückkehr zu seiner Herde (oben), Geburt und Tempelgang Mariens (mittig links und rechts), Heiligenszenen (unten).

Westwand drei jeweils etwa 120 cm hohe Register. Eine Rhythmisierung erfolgt durch die abwechselnd roten und blauen Bildhintergründe. Alle vier Wände werden oben durch perspektivische Ornament- bzw. facettierte Diamantbänder

gerahmt, weitere dekorative und florale Verzierungen sind auf den Gewölberippen und in den Zwickeln der Gewölbekappen zu sehen. Thematisch beinhaltet die Ausmalung narrative Szenen und repräsentative Darstellungen. Die



11 Südwand mit Begegnung an der Goldenen Pforte (oben), Erwählung Josephs sowie Vermählung und Verkündigung (mittig links und rechts), Heiligenszenen (unten).



12 Westwand mit Marienkrönung (oben), Josephszweifel und Heimsuchung (mittig links und rechts), Heiligenszenen (unten).



13 Nordwand mit Schiffsdarstellung (oben und mittig), Ankunft und Anbetung der Heiligen Drei Könige (unten links und rechts).



14 Gewölbe mit den Evangelisten Matthäus (oben), Markus (links) und Johannes (unten).

Szenenfolge beginnt im linken Bildfeld des oberen Registers der Ostwand mit einem Zyklus zum Marienleben. Die Bilderzählung erstreckt sich über die Südwand und wird im mittleren Register der Ostwand weitergeführt. Sie entwickelt sich hier entsprechend dem oberen Register auf Süd- und Westwand weiter und endet schließlich im unteren Register der Nordwand. Die Leserichtung verläuft unter Berücksichtigung der chronologischen Erzählfolge von links nach rechts, wobei die Marienkrönung im oberen Register der Westwand als einzige Ausnahme zu betrachten ist. Im Anschluss an das Marienleben folgen im unteren Register von Ost- und Südwand sowie beiderseits des Chorbogens der Westwand Szenen aus dem Leben verschiedener Heiliger. Die malerische Ausstattung wird im Gewölbe von den Evangelisten abgeschlossen und kulminiert schließlich in der sich über die beiden oberen Register erstreckenden und die gesamte Breite der Nordwand einnehmenden Schiffsdarstellung.

Marienleben

Die Schilderung des Marienlebens beruht auf den biblischen und apokryphen Schriftquellen und wird mit der Ausweisung Joachims aus dem Tempel sowie der Rückkehr zu seiner Herde eröffnet. Beide Szenen sind innerhalb zyklischer Abfolgen des Marienlebens üblich. Unmittelbar daran anschließend folgt die Begegnung Annas und Joachims an der Goldenen Pforte, die allgemein als Sinnbild der Empfängnis Mariens gilt. Die Geburt Mariens eröffnet die Bilderzählung des eigentlichen Marienlebens. Die Wiedergabe der auf einem

Bett liegenden und von Frauen gepflegten Wöchnerin steht in der seit spätantiker Zeit gebräuchlichen Bildtradition, wohingegen das Motiv der Übergabe Mariens vor oder nach dem Bad als rein abendländische Bilderfindung gilt. Der chronologischen Erzählung entsprechend ist daran anschließend der Tempelgang Mariens zu sehen. Die Darstellung entspricht dem traditionellen Schema, bei dem Maria die Tempeltreppen hochsteigt. Als nächste Szene folgt die Erwählung Josephs. Üblicherweise werden Szenen zum Leben Josephs bis zum 15. Jahrhundert ausschließlich im Kontext des Marienlebens geschildert. Mit zu den bevorzugten Themen gehört die Erwählung Josephs, der in Anlehnung an die alttestamentliche Erwählung Aarons mit dem grünenden und blühenden Stab dargestellt wird. Die daran anschließende Szene zeigt links die Vermählung Mariens sowie rechts die Verkündigung an Maria. Letztere Begebenheit steht für den Beginn der Erlösungstat Christi. Als nächste Szene der Erzählung schließt sich eine eher seltene Darstellung an, die als Josephszweifel bezeichnet wird. Hierfür ist im deutschsprachigen Raum insbesondere eine kleine Bildergruppe von Belang, die allgemein als deutsche Sonderdarstellungen des 14.–15. Jahrhunderts anzusprechen sind (Abb. 15). Als Fortsetzung findet sich als nächste Szene die Heimsuchung. Die bildliche Wiedergabe der im Mutterleib sichtbaren Kinder scheint hierbei vornehmlich im deutschsprachigen Raum verbreitet gewesen zu sein (Abb. 16). Die Schilderung des irdischen Marienlebens endet mit der Ankunft und Anbetung der Heiligen Drei Könige. Als abschließende Szene folgt die Marienkrönung, die seit dem 12. Jahr-



15 Mitteldeutscher Meister, Joseph erkennt in Maria die Gottesmutter (so genannter Josephszweifel), Tafelmalerei um 1400.

16 Unbekannter Meister, Heimsuchung auf dem Friedberger Altar, Tafelmalerei um 1420.

hundert mit zu den beliebtesten Darstellungen gehört. Der Essinger Bildtypus, bei dem Christus und Gottvater auf einer Thronbank sitzen und die mittig sitzende Maria krönen, kommt um 1400 auf. Diese Darstellung wird im 15. Jahrhundert insbesondere nördlich der Alpen zum vorherrschenden Bildtypus.

Heilige und Evangelisten

Die Bilderzählung zu den einzelnen Heiligen beginnt anschließend an die Ankunft und Anbetung der Heiligen Drei Könige.

Bei den ersten beiden Darstellungen handelt es sich um zwei Begebenheiten aus dem Leben des Evangelisten Johannes. Im Anschluss folgen zwei Szenen aus der Vita des Evangelisten Matthäus. Die vorletzte Heiligenszene zeigt Johannes den Täufer, der Herodes Antipas wegen Herodias tadelt. In den Laibungen der beiden Fenster sind die vier heiligen Jungfrauen Barbara, Dorothea, Katharina und Margarethe sowie zwei nicht näher zu bestimmende Ritterheilige abgebildet.

Die Ausmalung wird im Gewölbe durch die Evangelisten mit ihren Symbolen abgeschlossen (vgl. Abb. 14). Ihre tiefere Bedeutung erschließt sich dem Betrachter erst durch die Schriftbänder mit den entsprechenden Evangelientexten. Die Inschriften bei Johannes „Und ich wenn ich erhöht werde von der Erde, so will ich alle zu mir ziehen“ und Matthäus „Und ich sage euch: Wenn eure

Gerechtigkeit nicht besser ist als die der Pharisäer, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen“ sind hierbei im endzeitlichen Sinn zu verstehen. Dagegen werden durch das Markuszitat „Mich jammert das Volk, denn sie haben nun drei Tage bei mir ausgeharrt und haben nichts zu essen“ aus dem Kontext der Speisung der Viertausend Assoziationen zum Abendmahl geweckt.

Schiffsdarstellung

Als wohl ungewöhnlichste Darstellung der gesamten Ausmalung erscheint das Schiff mit einer zwölfköpfigen Besatzung (Abb. 17). Es schwimmt auf einem realen Gewässer und wird gleichzeitig von zwei Engeln in die Höhe geleitet. Hierdurch wird sowohl ein irdischer als auch ein überirdischer Bezug hergestellt. Für die Deutung des Bildes kommen basierend auf literarischen Quellen verschiedene Interpretationsansätze in Betracht.

Das Schiff als Allegorie der Kirche

Das Schiff gilt seit dem frühen Christentum als weit verbreitetes Sinnbild der Kirche. So wird beispielsweise das durch den Seesturm bedrohte Schiff auf die Anfangssituation der Kirche bezogen. In diesem Zusammenhang wird das Schiff mit der Kirche, der Sturm mit der von außen kommenden Bedrohung, der schlafende Christus mit dem Tod des Gekreuzigten, die betenden Apostel mit den im Kirchenschiff fürbittenden Heiligen



17 Das Schiff mit Maria (mittig), Anna (links) und Elisabeth (rechts), Seelen (links und rechts außen) als Ganzfiguren sowie Trinität bzw. Christus mit zwei Propheten als Brustbilder (oben mittig, rechts und links).

sowie die Ruhe nach dem Sturm mit der Ewigkeit im Sinne der ewigen Ruhe gleichgesetzt. Diese Deutung wird auch allgemein auf die Kirche bezogen, in der Christus als Befehle erteilender Steuermann und die das Schiff lenkenden Apostel als antreibende Kräfte fungieren. Später wird dies grundlegend für die allgemeine und oft verwendete Bedeutung des Schiffes als Sinnbild der Kirche. Parallel hierzu entstehen auch im künstlerischen Bereich die ersten Schiffsdarstellungen, bei denen der steuernde Christus mit den rudierenden Evangelisten oder Aposteln wiedergegeben ist.

Das Schiff der Kirche auf dem Meer des Lebens

Auch die Furcht vor der Macht des Meeres wurzelt im frühchristlichen Gedankengut. Prägend für die Meeressymbolik sind neben den biblischen Textstellen auch antike Quellen. So wird die gewaltige Macht des Meeres allegorisch auf das Erdendasein des Menschen übertragen. Dieses gefährvolle Meer des Lebens muss vom auf den noch nicht erreichten Hafen des Heils ausgerichteten Schiff der Kirche und seinen Insassen bezwungen und überquert werden. Nach vollendeter Fahrt gelangt es schließlich sicher in den Hafen, der sinnbildlich für das im Osten liegende Paradies bzw. für das himmlische Jerusalem steht. Verantwortlich für die sichere Landung des Schiffes ist Christus als Steuermann. Dabei wird auch Christus als Retter einer neuen Heilsgemeinschaft zur zweiten Arche des Heils, da die Kirche durch den Kreuzestod Christi zur Heilsgewissheit aller Gläubigen geworden ist.

In diesem Zusammenhang erfolgt schließlich auch eine Gleichsetzung des Mastbaumes mit dem Kreuz als Zeichen des guten Schiffes, das sicher über das Meer gelangen kann. Den Mittelpunkt der Schiff-Kirchen-Symbolik bildet somit, basierend auf Übereinstimmungen in Form und Materialbeschaffenheit, das Kreuz als Siegesmal im Sinne einer allegorischen Interpretation des Mastbaumes, das für eine sichere Fahrt des Schiffes sorgt. Bildliche Wiedergaben des am Mastbaum gekreuzigten Christus heben diesen heilsgeschichtlichen Aspekt dabei besonders hervor (Abb. 18).

Maria als Stern des Meeres und Arche des Heils

Sowohl die maritime als auch die nautische Symbolik wird schließlich auch auf Maria übertragen. So wird sie im abendländischen Bereich, angelehnt an die Übersetzung ihres hebräischen Namens mit der Bedeutung Licht des Meeres, besonders häufig mit dem Beiwort Meerstern betitelt. Diese Bezeichnung findet auch in der volkssprachlichen Mariendichtung ihren Niederschlag



und verdeutlicht die Bedeutung Mariens als leuchtenden und wegweisenden Leitstern. Grundlegend ist der Vergleich zwischen Seefahrern, die mit Hilfe der Sterne navigieren und hierdurch sicher in den Hafen gelangen, und Maria als Leitstern, die der Menschheit den Weg zum Heil weist. Daneben reflektieren zahlreiche mittelalterliche Schriftquellen auch die Deutung des Schiffes als Sinnbild Mariens, das auf ihre Mutterschaft und auf ihre Funktion als Gnadenmittlerin bezogen wird. Weitere Interpretationen thematisieren die Bedeutung der königlichen Gottesmutter, die als Allegorie des Schiffes die sündige Menschheit aus dem sturmgepeitschten Meer des Lebens errettet. Dieses Denken findet gleichermaßen in der bildenden Kunst seinen Niederschlag, wo Maria schließlich ebenfalls im Schiff der Kirche erscheint.

18 Christus am Mastbaum aus der *Adamas collectantium aquilarium*, Buchmalerei um 1420.



Die Himmelsreise der Seele und die Ankunft im Hafen des Heils

Die auf dem Essinger Schiff gezeigten Seelen sowie die beiden dasselbe in die Höhe geleitenden Engel wecken zusätzlich Assoziationen mit einer Art Seelenreise. Generell lassen sich auch die Überlegungen zur Seelenreise bis in die frühchristliche Zeit zurückverfolgen, wobei allegorische Wiedergaben der Seelenreise in literarischen und bildlichen Darstellungen im Mittelalter einen wichtigen Stellenwert einnehmen. Die Seelen werden dabei oftmals in von Engeln gehaltenen Tüchern in den Himmel zu Christus oder Gottvater gebracht (Abb. 19).

Daneben versinnbildlicht das Schiff im kirchentheologischen und endzeitlichen Sinn auch das Ziel der Reise: die Ankunft im Hafen des Heils. Hierbei ist das im sicheren Hafen eingelaufene Schiff der Kirche als selige Landung im Hafen und Ankerplatz der Ewigkeit zu verstehen. Der auf dem Schiff der Kirche mitfahrende Christ gelangt auf seiner irdischen Fahrt in den Hafen des Heils, wobei die Heilssicherheit im Kreuzestod Christi begründet ist. Die Kirche ist sinngemäß identisch mit dem in den Himmel segelnden Schiff und nimmt mit der Auferstehung Christi die Ankunft im Hafen vorweg. In diesem Kontext wird schließlich der Erlösertod Christi zum heilbringenden Hafen der ewigen Landung, weil die Christen vom Schiff der Kirche so über das Meer geleitet werden, dass ihre sichere Ankunft im Hafen des Heils gewährleistet ist.

Ikonologisches Programm

Das der Ausmalung zugrunde liegende Programm erschließt sich dem Betrachter in seinem ganzen Umfang erst durch die Zusammenschau der einzelnen Szenen, die inhaltlich in vielfältiger Weise zusammenhängen. Eine Steigerung scheint sich hierbei in der hierarchischen Anordnung der Wandmalereien zu manifestieren. Die Szenen im unteren Register thematisieren Begebenheiten aus dem Leben einzelner Heiliger. In den beiden darüber liegenden Registern sind die Darstellungen des Marienlebens den Heiligenszenen übergeordnet und verdeutlichen die Stellung Mariens innerhalb der Heiligenschar.

Die allgemeine Bedeutung Mariens als Jungfrau, Gottesmutter und Gnadenmittlerin lässt sich hierbei auch anhand der aufeinander bezogenen mariologischen Szenen aufzeigen. So scheint auf der Südwand durch die Begegnung an der Goldenen Pforte und die darunter befindlichen Szenen ein Verweis auf die Jungfräulichkeit Mariens gegeben zu sein. Noch deutlicher sind die ikonologischen Bezüge auf der Westwand zu erkennen. Dort verdeutlichen der Josephszweifel und die Heimsuchung die Gottesmutterchaft Mariens. Erst hierdurch bekommt auch die darüber angebrachte Marienkrönung einen tieferen Sinngehalt, indem sie die Erhöhung und Verherrlichung der Gottesmutter sowie ihre Rolle als Gnadenmittlerin ausdrückt. Maria als Gottesmutter und Gnadenmittlerin erscheint schließlich auch auf der Nordwand bei der Ankunft und Anbe-



20 *Ankunft der Heiligen Drei Könige in Gruibingen, St. Martin, Wandmalerei um 1417.*

tung der Heiligen Drei Könige sowie nicht zuletzt bei der darüber gezeigten Schiffsdarstellung, durch die sie als leuchtender Leitstern und Arche des Heils verstanden werden kann. Der zwischen den beiden Darstellungen bestehende Zusammenhang scheint offenkundig: wie die Heiligen Drei Könige dem Stern folgen um das Christuskind anzubeten, so sollen sich auch die Menschen dem leitenden Stern des Meeres anvertrauen um hierdurch ewiges Heil und seliges Leben zu erlangen. Zudem wird die Arche auch als Sinnbild der Mutterschaft Mariens verstanden und passt in diesem Zusammenhang ebenfalls zu der darunter gezeigten Darstellung.

Daneben beinhaltet die malerische Ausstattung ein kirchentheologisch zu verstehendes Programm, das einerseits sinnbildlich durch die Darstellung des Schiffes veranschaulicht wird und sich andererseits in der Person Mariens als Typus der Kirche zu manifestieren scheint.

Das Gesamtprogramm des Chores erreicht schließlich bezugnehmend auf das Leben nach dem Tod seinen Höhepunkt. Auch dies wird dem Betrachter auf verschiedenen Bedeutungsebenen vorgeführt. Unter diesem Aspekt scheint es nahe liegend, die Schiffsdarstellung im Zusammenhang mit einer Himmelsreise der Seele und der hieraus resultierenden Ankunft im Hafen des Heils zu verstehen. Von endzeitlichem Charakter sind auch die Evangelistendarstellungen, was durch die ihnen beigegebenen Schriftbänder offensichtlich wird. In diesem Sinn ist auch das Markus-Zitat zu verstehen, das primär einen gedank-

lichen Bezug zum Abendmahl herstellt. Auffallend erscheint ferner, dass offensichtlich bewusst Szenen ausgewählt wurden, die bei ihrer bildlichen Wiedergabe der beim Abendmahl benötigten Geräte bedürfen. Hierdurch ließe sich wiederum ein Bezug zum Evangelisten Markus herstellen und somit zu den endzeitlich zu verstehenden Evangelistendarstellungen allgemein. Interessant erscheint zudem, dass immer wieder versucht wurde, eine Verbindung zur eigentlichen Bedeutung des Chores herzustellen. Dies manifestiert sich u. a. in den Altardarstellungen bei den Marienszenen. Die Bilder scheinen hiermit auch die Funktion des Altarraumes als Ort, an dem die Messe gelesen und das Abendmahl gefeiert wurde, sinnfällig zum Ausdruck zu bringen.

Zeitliche Einordnung

Als Anhaltspunkt für eine Datierung kann bei der Ausmalung der Marienkapelle die Marienkrönung herangezogen werden. Dieser Bildtypus kam um 1400 auf und erfuhr erst gegen 1420 eine weite Verbreitung.

Ferner kann auf die Wandmalereien von St. Martin in Gruibingen (Abb. 20) bzw. St. Martin in Zell unter Aichelberg (beide Landkreis Göppingen) verwiesen werden. Beide Ausmalungen sind in schriftlich datiert und demnach in den Jahren 1417 und 1421 entstanden.

Untersuchungen der Essinger Inschriften im Vergleich mit denjenigen in Gruibingen und Zell unter Aichelberg (Dr. Harald Drös, Heidelberger In-

schriftenkommission) haben zudem weitgehende Übereinstimmungen ergeben. Es kann somit davon ausgegangen werden, dass die Ausmalungen aller drei Kirchen auf dieselbe Werkstatt zurückzuführen sind. Demnach sind die Wandmalereien in der Marienkapelle zeitlich um 1420–1425 anzusetzen.

Literatur und Berichte

Janine Butenuth, Die spätgotischen Wandmalereien der Marienkapelle in Essingen – Versuch einer kunsthistorischen Einordnung, Magisterarbeit Universität Erlangen, 2001

Die Bibel, hg. Von der Deutschen Bibelgesellschaft, Stuttgart 1984

Wilhelm Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen I (Evangelien), Tübingen 1987

Jacobus de Voragine, Die Legenda aurea, übersetzt von Richard Benz, Gütersloh 1999¹³

Konservierungstechniken für die Wandmalerei in der Kirche in Eilsam/Ostfriesland – Restauratorische und naturwissenschaftliche Gesichtspunkte. In: Restauro, Heft 4, 1995, S. 252–258

Akten Landesamt für Denkmalpflege, Ortsakte Essingen, Marienkapelle

Dokumentation zur Konservierung und Restaurierung der Marienkapelle in Essingen 1996–2005, Karl

Fiedler, Archiv Landesamt für Denkmalpflege, FB Restaurierung

Titelzitat: „Es kumt ein schiff geladen recht uf sin höchsten bort ...“ – Urfassung geht vermutlich auf den elsässischen Mystiker Johannes Tauler (etwa 1300–1361) zurück. 1450 wurde das Lied in einer Handschrift im Straßburger Inselkloster gefunden. Überarbeitung von Daniel Sudermann (1550–1631), das Straßburger Marienlied wird zum Weihnachtslied. Es wurde um 1920 von Anhängern der Jugendbewegung als Weihnachtslied wieder entdeckt.

Janine Butenuth M.A.

Regierungspräsidium Stuttgart

Landesamt für Denkmalpflege

Berliner Str. 12

73728 Esslingen a. N.

Karl Fiedler

Bergstraße 21

73550 Waldstetten-Wißgoldingen

Helmut F. Reichwald

Institut für Technologie der Malerei

Birkenwaldstraße 200

70191 Stuttgart