

„Relieftrilogie zum Leben des Hl. Martin in der Pfarrkirche St. Martin in Bad Honnef-Selhof“

von Petra Aescht, Kunsthistorikerin

Für den schlichten und hohen Kirchenraum der Pfarrkirche St. Martin in Bad Honnef-Selhof hat der Bildhauer Titus Reinartz drei Sandstein-Reliefs mit Szenen aus der Vita des Titelheiligen gestaltet. In 2,5 Meter Höhe angebracht, bilden sie – neben den Apostelleuchtern – den einzigen Schmuck der linken Seitenwand des Kirchenschiffs.



Hell hebt sich der in der Eifel gehauene Stein von der dunklen Grauwacke ab. Die vegetativ anmutende Linienführung der Bilder steht im Kontrast zum kantig gezeichneten Fugenbild der Wand, ohne aufgesetzt zu wirken. In Nah- wie in Fernsicht erschließen sich dem Betrachter die Bildfelder, die zentrale Momente im Leben des Heiligen abbilden: Als Soldat erbarmt er sich eines Bedürftigen, als Betender erfleht er himmlischen Beistand, als Bischof leitet er die noch junge Gemeinschaft der Christen im 4. Jahrhundert. Die Reliefs sind in chronologische Ordnung gesetzt, der Erzählverlauf der Lebenswegdarstellung führt den Blick des Betrachters zu Altar und Kruzifix.

Reinartz hat die Abmessung der Bildfelder (0,9 x 1 Meter) bewusst nach der Fugenbildung der Mauer aus Bruchstein gewählt. Der Abstand der Reliefs orientiert sich an architektonischen Gegebenheiten, die Rhythmisierung nimmt Bezug auf die Anbringung der Apostelleuchter. Die 2004 geschaffene Relieftrilogie ist mit der Architektur fest verbunden in die Kirchenwand eingelassen. Der untere Bildrand ist dreifach gestuft, wodurch der Eindruck der Bildwerdung aus der Wand heraus entsteht, Raum und Relieftafeln gehen durch die Berücksichtigung der vorgefundenen Gegebenheiten eine gewissermaßen organische Verbindung ein. Die Darstellungen sind als Ensemble konzipiert, wirken aber auch jede für sich allein.

Der 1968 fertiggestellten Kirche fehlte es bislang an einer Darstellung ihres Patronatsheiligen. Als im Jahr 2002 ein großer Teil des erforderlichen Betrages durch Stiftungen zusammenkam, bot sich die Gelegenheit, diesen von der Gemeinde als misslich empfundenen Zustand zu beheben. Die inhaltliche Gewichtung der Reliefs wurde vom Künstler, der selbst in Selhof geboren ist, im engen Dialog mit dem Auftraggeber, Kirchengvorstand und Gemeindevertretern von St. Martin, umgesetzt. Zentral ist dabei nicht – wie das bei den meisten Darstellungen des beliebten Heiligen der Fall ist – der Akt der Mantelteilung. Diese ist zwar auch

dargestellt, doch wird sie ergänzt durch zwei Bilder, die für die Martins-Ikonographie<sup>1</sup> ungewöhnlich sind: Martin als Mönch im Gebet und als Bischof, von Christen umgeben. Franz Lurz, der Pastor der Honnefer Gemeinde, begründet diese Gewichtung mit dem besonderen Charakter des Titelheiligen: Von diesem seien, anders als von Kirchenvätern seiner Zeit, keine bedeutenden Schriftstücke über den Glauben überliefert. Auch eigneten sich seine Taten – im Vergleich zu den grausamen Martyrien oder der spektakulären Wunder anderer Heiliger – weniger als sensationelle Begebenheiten zur Stilisierung eines mythischen Volkshelden. Die anhaltende Beliebtheit Martins gründete sich vielmehr in der lebensnahen Auslegung des Christentums, das Wirken des Mannes aus Tours blieb für die Gläubigen über Jahrhunderte hinweg authentisch.

Martin, der spätere Bischof von Tours, war in den 30er Jahren des 3. Jahrhunderts nach Christus Offizier der kaiserlichen Leibwache unter Konstantin und Julian. In Amiens, so berichtet die Legende,<sup>2</sup> hat er seinen Mantel mit einem frierenden Bettler geteilt. Diese Begebenheit, die nur eine der zahlreichen mildtätigen Handlungen des Römers gewesen ist, entwickelte sich zu der bekanntesten Episode seiner Vita. Zentral ist der Aspekt der *humilitas*: Der Gardeoffizier, meist als Reiter dargestellt, entledigt sich durch das Teilen des Mantels mit der eigenen Waffe einer wichtigen Insignie. Er manipuliert seine Uniform und gibt sich so der Lächerlichkeit preis. Entsprechend wird dieses Motiv der Demut aufgegriffen, als Christus ihm in der folgenden Nacht mit dem halben Mantel bekleidet erscheint und verkündet, Martin habe ihn, Gottes Sohn, mit seinem Akt der Gnade gewärmt.

Die Bildsprache der Reliefs unterscheidet sich in einigen Punkten von gängigen Darstellungsschemata. So verzichtet Titus Reinartz bei der Darstellung der Begebenheit auf das Pferd, das – ohne in der Legende erwähnt zu werden – für gewöhnlich fester Bestandteil der Szene ist.<sup>3</sup> Das Reittier gehörte nicht nur zur Ausstattung eines kaiserlichen Leibgardisten. Durch die Geste vom Pferd herab wird die Kluft zwischen Soldat und Bettler noch betont und kompositorisch wirksam ins Bild gesetzt.

Nicht hier: Der junge Soldat steht regelrecht mit beiden Beinen fest auf dem Boden. Im Dreiviertelprofil wendet er sich dem vor ihm Knieenden zu. Er hebt das Schwert und breitet den Mantel folienartig im Hintergrund aus. Seine Figur wirkt wuchtig und raumgreifend, sein Helmbusch durchbricht den oberen Rand des ansonsten geschlossenen Bildfeldes. Die Helmzier ist hinterfangen vom Bogen des Tores, in dem Martin steht. Die Form des Bogens deutet einen Nimbus an. Macht und Bedeutung des Soldaten sind durch die nahezu vollplastische Ausformung der Figur noch betont. Der Bettler ist, obschon niedergesunken und damit in unterlegener Haltung zu Martin dargestellt, in seiner Ausarbeitung mit seinem Wohltäter durchaus vergleichbar. Reinartz sieht in den beiden Charakteren gleichermaßen Persönlichkeiten, die ihr Leben der jeweiligen Bestimmung nach leben und sich hierin ebenbürtig sind.

Die Szene spielt sich vor einer zinnenbewehrten Mauer ab. Diese endet hinter Martin und gibt den Blick auf eine menschliche Gestalt frei, die die Szene beobachtet. Hier zeigt sich auch ein Pferd, dessen gebleckte Zähne an das Gelächter erinnern, in das die Kameraden angesichts Martins Tat ausgebrochen sind. Der mit Waffengewalt ausgestattete Soldat und das kraftvolle Tier im Buschwerk verkörpern laut Reinartz „das ursprünglich Animalische in unserer Lebenswelt“. Vor den Zuschauern wie auch hinter dem Bettler breitet sich wellenartig wucherndes Gewächs mit fleischig gerundetem Blattwerk aus. An der Mauer rankt es, wolkenartig zerfasert, in Richtung des Soldaten – es scheint, als empfangen dieser eine Botschaft, die ihn wie ein Hauch anweht. Dieser Hauch setzt sich in einem flatternden Zipfel des Mantels fort. Auch der Faltenwurf der Uniform – die als solche kaum erkennbar ist –, die Haare des Heiligen wie auch die Modellierung des Bettlers, sind von dieser lebensvoll geschwungenen Linienführung geprägt.

<sup>1</sup> Vgl. dazu den Eintrag im Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI) Bd. 7, Sp. 572 ff.

<sup>2</sup> Sulpicius Severus: De vita beati Martini, 4. Jh.

<sup>3</sup> Vgl. die zahlreichen Bildbeispiele in: Becker-Huberti, Manfred: Der Heilige Martin. Leben, Legenden und Bräuche. Köln 2003.

Die Bewegung verbildlicht Leben, eine dem Leben zugewandte Haltung des Römers Martin, der wenig später die Entlassung aus dem Heer erwirkt und sich als Priester ausbilden lässt. Schon hier ist er kein Soldat, auch wenn sein Helmbusch ihn als solchen auszeichnet. Seine Waffe, geschaffen, um zu verletzen und zu töten, ist die Verlängerung seiner rechten Hand, die Gutes tut. Reinartz legt Wert auf diese Unterscheidung, er charakterisiert Martin nicht als Krieger, sondern als lebensbejahenden Christen, dem Aggression und physischer Kampf fremd sind. Haltung und Tatkraft Martins beweisen eine moralische Macht, die die innere Größe des Kriegers vor Augen führt.

Durch diese setzt er sich von seinem Leben als kaiserlicher Krieger – symbolisiert durch Pferd und Begleiter, denen er bereits den Rücken zugewandt hat – und auch dem durch Raum und Haltung von ihm abgegrenzten Bettler ab. Für Reinartz stehen der Pferdekopf und das soldatische Gefolge sinnbildlich für das „Animalische“, gewissermaßen das Niedrige im Menschen, eine instinkthafte Form der Lebensführung, die Martin bewusst überwindet. Die Überwindung wird durch die Tat Martins eingeleitet. Das Zerschneiden des Mantels symbolisiert den tatsächlichen Schnitt, den der Offizier in seinem Leben vollzieht. Deutlich weniger plastisch gearbeitet ist der Bereich, der stellvertretend für Martins nunmehr früheres Dasein steht – so als verblasse diese Zeit.

Der Bettler als einer der zahlreichen Bedürftigen, deren Schutz und Hilfe fortan die Aufgabe des Christen sein wird, ist durch seinen vollplastisch vortretenden Kopf physisch sehr präsent. Die Bedeutungsebenen der Begebenheit werden so durch formale Mittel augenscheinlich.



In jeder Hinsicht zentral ist die Darstellung des Heiligen als Mönch, eine Episode, die in der Kunstgeschichte ansonsten keinen Nachhall gefunden hat. Martin wählt die Einsamkeit, um sich über seinen weiteren Weg klar zu werden. Betend kniet er am linken Bildrand, dem militärischen Dienst im Sinne des Wortes den Rücken zuwendend, in innerer Zwiesprache seine Bestimmung suchend. Sein Haar ist kurz, er trägt eine Kutte. Er blickt nach vorne, in eine weite, felsige Landschaft. Sie symbolisiert die Möglichkeiten, die Martin trotz bzw. gerade wegen seiner sicher schmachvollen Abkehr vom höfischen Umfeld offen stehen, das Leben, das Martin als junger Mensch noch vor sich hat. Am gegenüberliegenden Bildrand erhebt sich, gleich einer Vision, ein Gebäude – das Kloster, das er nach seiner Rückkehr bei Poitiers errichten wird. In seiner Einfachheit wirkt es einladend, es verspricht Sicherheit und Heimat. Über die Landschaft zieht ein ornamental gebauschtes Wolkenband, darüber schwebt das Kreuz, Symbol des Herrn, dem sich der junge Kleriker zuwendet. Die Hinwendung zu Gott wird später vollzogen und durch aktive Mission umgesetzt werden.

Auch hier wird Martin gewissermaßen beobachtet. Über ihm zeichnen sich drei Köpfe ab, als wüchsen sie aus dem Wolkenband heraus. Gemeint sind Menschen, die Martins Handeln auf die eigene Lebenssituation beziehen und hieraus Schlüsse ziehen. Der eine wird ihn als Vorbild empfinden, ihm folgen, der andere sich verständnislos abwenden – sei es aus Furcht, sei es aus Bequemlichkeit.

Bemerkenswert ist die Haltung des Mönchs Martin: Er hat sich nicht, wie der Bittsteller des vorangehenden Reliefs, auf beide Knie niedergelassen, vielmehr ist das linke Bein angewinkelt, als wolle er aufstehen, dem Ruf des Kreuzes folgend. Dieses ist kein schlichtes Konstrukt, aus der Querstrebe bildet sich eine Hand, die in Martins Richtung weist. Der horizontale Balken endet in einer Rundung, die einerseits wie ein Kopf, aber auch wie ein Himmelskörper wirkt. Als sende die Hand Signale zu den drei Gestalten über Martin, züngeln kleine Wolkenfetzen in ihre Richtung.

Wieder geht von der rechten Bildseite eine Art Wehen aus, das den dargestellten Personen entgegengerichtet ist, das Haare und Gewänder bewegt und dem Bild so eine ganz bestimmte Dynamik verleiht – wenn auch keine äußere Bewegung stattfindet. Die derart belebte Zeichnung, in der geschwungene Linien auf kantige Reliefpartien treffen, drückt die komplexe Emotionalität des Dargestellten aus, die innere Bewegung Martins, die ihn auf seinem Lebensweg vorantreibt. Zugleich nimmt der differenziert gestaltete Raum, in dem sich flache Bereiche und plastische Partien auswechseln, das Auf und Ab dieses Lebensweges schon vorweg.



Im Gegensatz zu den ersten beiden Szenen ist das dritte Bild symmetrisch angelegt: Martin, nun Bischof von Tours, thront in der Mitte des Bildes, nur leicht ist sein Oberkörper nach rechts geneigt. Die kreuzgeschmückte Mitra ist Zeichen seines kirchlichen Amtes. Rechts und links von ihm hat sich die Gemeinde versammelt, Erwachsene und Kinder, die Martins Worten lauschen um seinem Beispiel zu folgen. Andere wiederum haben den Blick abgewendet, sind mit den Gedanken woanders. Die Handhaltung des Bischofs bezieht sie alle mit ein. Seine Rechte ist zu einer fünfköpfigen Gruppe gesenkt, die Linke hebt er segnend zu den drei Gläubigen rechts. Die Gesten – vollplastisch gearbeitet – verbildlichen das geistige Wirken einerseits und das andererseits aktive Handeln des Mönchbischofs. Martin ist gewissermaßen am Ziel seines Weges angelangt, predigend und handelnd verbreitet und lebt er die christliche Lehre, als Vorbild für seine Mitmenschen.

Die Szene vermittelt in ihrer beruhigten Linienführung und spiegelbildlich angelegten Komposition Kraft und Würde. Martin hat einen langen, beschwerlichen Weg hinter sich gebracht

und seine Bestimmung in Gott gefunden. Den klaren Blick richtet er auf den Betrachter, spricht ihn unmittelbar an. Dieser kann sich in den Umstehenden, Familien, Paare und alleinstehende Personen wiederfinden und zugleich seine Person, seinen bisherigen wie seinen künftigen Lebensweg mit Blick auf den gelebten Glauben des Heiligen hinterfragen.

Auch dieses Bild ist in dieser Zusammenstellung einzigartig, die Darstellung des Heiligen als Bischof beschränkt sich zumeist auf einfigurige Standbilder in bzw. an Kirchen. Obwohl der „hellige Zinte Mäetes“ im Rheinland fester und lebendiger Bestandteil des religiösen Brauchtums ist, treten die populären Motive hier zugunsten der inneren, der ursprünglich christlichen Aspekte zurück. Die zahlreichen Legenden, die die Vita des Missionars ausschmücken, bieten Stoff für reizvolle Bilderzählungen: Die schnatternden Gänse, die den bescheidenen Priester verraten, als er sich vor den eifrigen Gemeindemitgliedern versteckt, seine heilende Wirkung als Arzt und auch eindrucksvolle Wunder. Ernemann F. Sander hat solche Szenen – etwa die Geißelung des Soldaten, der es gewagt hatte, dem weltlich denkenden Kaiser zu widersprechen – zu Beginn der 80er Jahre für den Martinsplatz am Bonner Münster in Bronze gegossen. Die von mittelalterlicher Ikonographie geprägte Bildfolge ist erzählerisch angelegt, ihre Kleinteiligkeit bewirkt eine Anonymisierung des Heiligen, dessen Erlebnisse sichtbar einer fernen und fremden Zeit angehören.<sup>4</sup>

Ebenso fremd bleibt der stählerne Martin, der sein frommes Werk in einer Mainzer Grünanlage vollbringt.<sup>5</sup> Reiter und Bettler wirken wie überdimensionale Roboter, die mildtätige Geste ist zum symbolischen Akt erstarrt.

Vergleichbar leblos wirkt die schematisch wiedergegebene Mantelteilung auf einem Gemälde des süddeutschen Künstlers Emil Kiess in der Loßburger Martinskirche.<sup>6</sup> Zwar umfängt der ausgebreitete, leuchtendrote Mantel den Knieenden wie das Gewand einer Schutzmantelfigur, doch wendet dieser seinen Rücken zum Betrachter und hält den Kopf gesenkt. Er blickt zu Boden, wie peinlich berührt. An eine trostsuchende Anrufung des Nothelfers ist nicht zu denken. Auch mit den anderen, von Becker-Huberti zur Illustration der „Leben, Legenden und Bräuche“ des Heiligen zusammengetragenen Arbeiten des 20. Jahrhunderts haben die Reinarz'schen Reliefs wenig gemein.<sup>7</sup>

Ähnlicher sind manche Bilder rheinischer Zeitgenossen.<sup>8</sup> 1967 lässt der in Köln tätige Bildhauer Theo Heiermann einen heiligen Martin als Figur für ein Gefallenendenkmal in Womersdorf in Bronze gießen.<sup>9</sup> Auch wenn es sich um eine vollplastische Figur handelt, lässt sie sich in einigen Punkten mit Reinarz' Krieger vergleichen:<sup>10</sup> es handelt sich in beiden Fällen um kräftige, junge Männer, deren vorstechende Eigenschaften Beherrlichkeit und Mut sind. Die Zielgerichtetheit ihres Tuns und zugleich die an ihrem Antlitz abzulesende Ahnung, dass ihr bisheriges Leben eine Wendung nehmen wird, verbindet sie. In Motivik und Ausführung jedoch unterscheiden sich die stark bewegte Bronzeskulptur und das Relief jedoch wesentlich. Gleiches gilt für die Bronzeskulptur der Martinssäule, die Heiermann 1980 für die Kölner Kirche Groß St. Martin geschaffen hat. Heiermanns Arbeiten stehen sehr viel deutlicher in der Tradition der klassischen Martinsdarstellungen, die den Standesunterschied zwischen Soldat und Bettler deutlich betonen. Die Skulpturen lehnen sich zudem in der ungewöhnlich starken Bewegung des Pferdes an barocke Reiterstandbilder an. Die von Reinarz als Gestus unter Gleichen geschilderte mildtätige Handlung erhält bei Heiermann dadurch einen fast herrischen Charakter.

---

<sup>4</sup> Hansmann, Wilfried: Sankt Martin in Bronze. Das Werk von Ernemann F. Sander am Bonner Martinsplatz. In: *Bonner Geschichtsblätter* 42, 1992. S. 689 – S. 718; Becker-Huberti, 2003, S. 90 f.

<sup>5</sup> Die Skulptur stammt von Albert Sons. Becker-Huberti, 2003, S. 90.

<sup>6</sup> Becker-Huberti, 2003, S. 78.

<sup>7</sup> Becker-Huberti, 2003, S. 94 f., 98, 105.

<sup>8</sup> Für ihre freundlichen Auskünfte hierzu danke ich Frau Barbara Heiermann und Herrn Dr. Ralf Beines.

<sup>9</sup> Ronig, Franz: Theo Heiermann. Recklinghausen 1972, S. 9, Abb. S. 60 f.

<sup>10</sup> Für diesen und weitere Hinweise danke ich.

Spätere, in den achtziger Jahren entstandene Darstellungen des Heiligen von der Hand Heiermanns – farbig gefasste Holzskulpturen in Bingen und Ascheburg bei Münster – entsprechen in ihrer fröhlichen Naivität eher dem typischen Bild des volksnahen Kirchenpatrons.

Ein zeitgenössisches Werk, das formal wie auch motivisch gut mit den Reinarz'schen Reliefs vergleichbar ist, ist die 2002 für die Basilika der Benediktinerabtei von Maria Laach geschaffene Bildtafel des in Düsseldorf und Paris ausgebildeten Elmar Hillebrand.<sup>11</sup> Es handelt sich um ein von bronzenen Bildfeldern umgebenes, hochrechteckiges Sandsteinrelief mit den Maßen 100 x 80 cm. Wie Reinarz interpretiert Hillebrand die Tat Martins neu: Er zeigt nicht die Mantelteilung, sondern einen eher allgemeinen Akt der Barmherzigkeit: Der Bettler, ein Krüppel, empfängt den Mantel durch eine brüderliche Geste, fast schon eine Umarmung. Der Gebende trägt ein schlichtes, knielanges Gewand, ist nicht als Soldat erkennbar – in erster Linie ist er ein Mensch, wie der Bettler auch. Der Soldat Martin beobachtet die Szene auf sein Schwert gestützt, gewissermaßen aus einem Bildfeld links.

Diese das Relief umgebenden bronzenen Szenen zeigen Momente aus dem Leben des Heiligen. Links oben greift auch Hillebrand das auch von Reinarz thematisierte Motiv der Kontemplation aus: Martin sinnt – hier allerdings in einem Studierzimmer – über seine Bestimmung. Und auch das Vegetabile, das Wachsen und Blühen, spielt bei Hillebrand wie bei Reinarz eine Rolle: Die Bronzeszenen sind durch Blütenranken abgetrennt. Beide Künstler verbinden also mit der Martinslegende zentrale Motive des Christentums: Das Suchen und Finden Gottes sowie die aktive Umsetzung des Glaubens.

In Einzelmotiven weisen die Reliefs Titus Reinarz' Parallelen zu früheren Kunstwerken, mittelalterlichen Bildwerken des 12., 13. und 14. Jahrhunderts. Diese sind allerdings eher allgemeiner Art, so dass sie auch zufällig sein können. Die Komposition und Ausführung der Szenen ist jeweils eine andere.

Das Motiv der Stadtmauer mit Torbogen auf der linken Seite der Darstellung findet sich ganz ähnlich in einer Illustration des Albani-Psalters aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts.<sup>12</sup> Hinter dem so genannten „Bassenheimer Reiter“ aus der Bassenheimer Pfarrkirche ist als einziger Schmuck der Mantelteilung bestimmten Szene eine Blütengirlande angegeben. Auch das Haupt des Pferdes mit dem wie grinsend geöffneten Maul wirkt wie eine Reminiscenz an das mittelalterliche Relief, das von der Hand eines Naumberger Meisters des 13. Jahrhunderts stammt.<sup>13</sup>

In einem seiner Fresken in der Unterkirche von San Francesco in Assisi (um 1315) zeigt Simone Martini das Ausscheidens Martins aus der kaiserlichen Garde.<sup>14</sup> Beobachtet wird diese Begebenheit von Martins ehemaligen Kameraden, die sich am rechten Bildrand hinter den von Martini wie Folien hochgezogenen Felsen in voller Montur versammelt haben. Auch ihre Blicke spiegeln, wie der des Gefährten auf dem ersten Relief, Erstaunen und Unverständnis wieder.

Eines der seltenen Beispiele, das die Mantelteilung ohne Pferd zeigt, geht auf den Meister des Engelssturzes zurück. Die schmale, spitzgiebelige Bildtafel, einst Teil eines Altarensembles aus dem 14. Jahrhundert,<sup>15</sup> ist in ihrer Beschränkung auf die Büsten der beiden Protagonisten einzigartig. Martin, in schlichtem Hemd und mit einer durchsichtigen Haube

<sup>11</sup> Freundlicher Hinweis von Frau Dorothea Heiermann.

<sup>12</sup> Albani-Psalter, St. Godehard Codex 2657, fol 27r, Dombibliothek Hildesheim: Die Darstellung ist im Psalter (für dessen Illustrationen prächtige Architekturkulissen typisch sind) mit dem Traum des Heiligen kombiniert; Dodwell, C.R./Pächt, Otto/Wormald, Francis: *The St. Albans Psalter (Albani Psalter)*. London 1960, S. 94 f., Taf. 32b; Becker-Huberti, 2003, S. 38.

<sup>13</sup> Ursprünglich wurde es 1239 für den Lettner des Mainzer Doms geschaffen. Becker-Huberti, 2003, S. 84.

<sup>14</sup> Becker-Huberti, 2003, S. 13. Lunghi, Elvio: *The Basilica of St. Francis at Assisi. The frescoes by Giotto, his precursors and followers*. London 1996, S. 154 ff., Abb. S. 169.

<sup>15</sup> Meister des Engelssturzes: *Die Mantelteilung*, 1. Hälfte des 14. Jh., von Holz auf Leinwand übertragen, 64 x 29 cm, Musée du Louvre, Paris; Die andere Seite der Tafel zeigt den Engelssturz: Gowning, Lawrence: *Die Gemäldesammlung des Louvre 1300 – 1600*, Köln 1988, S. 38, Abb; Becker-Huberti, 2003, S. 65.

angetan nicht als Soldat erkennbar, ist dem Betrachter zugewandt. Der Bettler ist von hinten im Dreiviertelprofil zu sehen. Obschon seine Figur stark zerstört ist, lässt eine erhaltene bloße Schulter vermuten, dass er unbekleidet war. Beider Blicke sind gesenkt, sie schauen auf das Schwert, dessen Klinge am unteren Bildrand den Mantel durchfährt. Das nahe Beieinanderstehen auf engem Raum, fast auf gleicher Höhe, suggeriert eine eigentümliche Innigkeit zwischen den Männern. Wie auf dem Reinarz'schen Relief begegnen sich Bettler und Soldat im übertragenen Sinne auf Augenhöhe, als Individuen im göttlichen Schöpfungsplan gleichgestellt.

Die für die Bildfolge zentrale Thematik der „Lebenswegfindung“, wie es Reinarz ausdrückt, kann von den Kirchenbesuchern an den drei Reliefs beispielhaft für die eigene Orientierung abgelesen werden. Entsprechend dem antiken Bildmittel der Bedeutungsgröße ist Martin auf dem ersten und dem letzten Bildfeld die größte der dargestellten Personen. Nur auf dem mittleren Relief ist er, als nach Sinn Suchender, in Demut vor der ihn erwartenden Aufgabe, niedergesunken. Doch auch hier scheint er bereits im Aufstehen begriffen. Das Bild ist auch für den maßgeblich an der Entstehung der Reliefs beteiligten Pastor Lurz von großer Wichtigkeit: Die Darstellung des Mönchsheiligen ist in der Kunstgeschichte selten, sie verdeutlicht, inwieweit neuzeitliche Deutungen der Heiligenvita andere Schwerpunkte setzen, als es das traditionelle Verständnis solcher Vorbilder zulässt.

Die Reliefs richten das Augenmerk auf grundlegende Werte wie gelebte Nächstenliebe und christliche Standfestigkeit, die den Kirchenbesuchern in der für den Bildhauer typischen Formgebung vor Augen stehen. Die fast schon naiv wirkende Zeichnung der Figuren spricht den Betrachter unmittelbar an, ihre charakteristische Einfachheit ermöglicht eine unmittelbare Identifikation.

„Will ich jemanden vergegenwärtigen, so muss ich nicht nachahmen, wie er sich räuspert und wie er spuckt, sondern machen, was er *ist*. Nicht seine Äußerlichkeiten, sondern die Abstraktion der Natur“,<sup>16</sup> fasst Hans Wimmer seine Darstellungsauffassung zusammen. Es ist, als hätte der Bildhauer Reinarz sich die Worte des von ihm bewunderten Wimmer zur Maxime des eigenen Schaffens gemacht. Entsprechend sind viele seiner Arbeiten – Kleinplastiken, Skulpturen, Reliefs – leicht abstrahierte Versionen des Dargestellten. Viele davon sind für den religiösen Kontext entstanden, Standbilder für Brunnen oder als Bauschmuck von Kirchen, auch liturgische Objekte wie Altar, Ambo oder Tabernakel. Darunter sind auch zwei Chorraumensembles für die Kirchen Mariae Heimsuchung in Frauwüllesheim, entstanden 1986, und für Christ-König im niederrheinischen Kempen, geschaffen 1993. In beiden Fällen kombiniert Reinarz den ausgesucht schlichten Udelfanger Sandstein mit Materialien wie Bronze und Marmor. Die einzelnen Ausstattungsteile orientieren sich in ihrer Gestalt an ihrer Bestimmung und greifen zugleich Formen des sie umgebenden Kirchenraums auf. Schmückende Bildfelder und Ornamente fügen sich wie gewachsen in den Zusammenhang. Die Kredenz an der hinteren Chorwand von Christ-König zum Beispiel dient als Ablagefläche für liturgisches Gerät oder eucharistische Gegenstände. Ihren Sockel bilden Pflanzen und Früchte, die wie der Inhalt eines Füllhorns aus der Wand regelrecht hervorquellen. Sie sind „Sinnbild für das Schöne, das Gott uns auf dieser Erde geschenkt hat.“<sup>17</sup>

Diese Verbundenheit mit dem christlichen Glauben hat in der Ausbildung des jungen Bildhauersohnes ihre Wurzeln: In den Werkstätten des Klosters Maria Laach wurde er durch den Ahrweiler Bildhauer Hans-Gerhard Biermann als Steinmetz und Bildhauer ausgebildet. Biermann selbst hat in der Region zahlreiche Arbeiten für den öffentlichen Raum gestaltet, viele von ihnen haben einen christlichen Hintergrund. Leiter der Kunstwerkstätten war zu Reinarz Zeit der Benediktinerpater Theodor Bogler, ein in der Bauhaus-Töpferei ausgebildeter Keramiker. Die klare Linienführung der Bauhaus-Formen hat in Reinarz Arbeiten keinen Widerhall gefunden, die christliche Prägung hingegen merkt man seinem Werk bis heute an.

<sup>16</sup> Röthel, Hans Konrad: Der Bildhauer Hans Wimmer. München 1964, S. 14

<sup>17</sup> Zitiert aus: Titus Reinarz. Bildhauer. Bonn 1998, S. 125.

Die zweite Ausbildungsphase Reinarz fand in den Bildhauerklassen Kurt Schwipperts und seines Nachfolgers Hans Karl Burgeff an der Kölner Werkschule statt. Neben diesen beiden nahm auch Ludwig Gies als Dozent für Bildhauerei an den Kölner Werkschulen in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts für die rheinischen Bildhauer wie Heiermann und Hilbrand, Jochem Pechau und Titus Reinarz eine zentrale Rolle ein.<sup>18</sup> Die plastischen Arbeiten von Gies, Pechau und Reinarz verbindet eine zum Teil rührend wirkende Naivität der Figuren mit großen runden Augen, deren Gestalt von geschwungenen Graten umzeichnet wird. Die Dimensionen ihrer Reliefs sind gleichermaßen fein abgestuft. Die Ruhe und Zuversicht, die Reinarz' St. Martin ausmacht, verleiht auch Ludwig Gies seinen Einzelfiguren und Gruppen. Dem St. Martin steht ein Ende der 30er Jahre von Gies geschnitzter entstandener „Wanderer“<sup>19</sup> besonders nahe: Kantige Umrisse sind gegen weiche Volumina gesetzt. In dem ihn umwirbelnden Wind, der seinen Mantel flattern lässt, geht der Wanderer ebenso unbeirrt seines Weges wie der Christus suchende Soldat.

Was Harald Seiler für Schwippert subsummiert, kann auch für die Werke seines Schülers Titus Reinarz gelten: Sie schaffen ein „Bild einer sorgsam und mit unbeirrter Stetigkeit von Grund auf vorbereiteten Harmonie.“ Die Religiosität zeigt sich „in jeder Arbeit als Ehrfurcht vor der unantastbaren Schöpfung.“<sup>20</sup> Von Ehrfurcht ist bei Reinarz allerdings nicht viel zu spüren – die Arbeiten sind eher von Respekt vor göttlicher Macht geprägt. Vielfach sind aber auch Tiere und Pflanzen Gegenstand seiner Arbeiten. Seien es Falter oder Fenchel, seien es Fabelwesen wie Wasserspeier und Faunen, Reinarz bildnerischer Kosmos ist erfüllt von lebhaften Schöpfungen. Sie sind Geschöpfe Gottes, doch sind sie autonome Wesen – frei, ihren Weg zu wählen, wie es Martin von Tours tat.

---

<sup>18</sup> Ernsting, Bernd: Ludwig Gies. Werke im Museum Morsbroich. Morsbroich 1990, S. 18; Ernsting, Bernd: Ludwig Gies (1887 – 1966). Ausstellungskatalog Museum Morsbroich Leverkusen, Georg-Kolbe-Museum Berlin, Richard-Haizmann-Museum Niebüll 1990, S. 20.

<sup>19</sup> Ludwig Gies: Wanderer im Sturm, um 1939 (1955 von Alfons Droll überarbeitet), Birkenholz, 31.2 x 19.2 x 10.2 cm, Museum Morsbroich; Ernsting, 1990, S. 54 f., Kat. Nr. 33.

<sup>20</sup> Seiler, Harald: Kurt Schwippert. Recklinghausen 1963, S. 8.