

## Hubel, Achim

Die Restaurierungen von Sakralräumen und das Mittelalterbild der Denkmalpfleger im 20. Jahrhundert (deutschsprachiger Raum)

### In:

Nathalie-Josephine von Möllendorff, Verena Ummenhofer (Hrsg.), Mittelalterbilder und Denkmalpflege : Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 79-173. 2023. DOI: 10.20378/irb-54829

### Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-93613

Datum der Veröffentlichung: 26.02.2024

### Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Die Restaurierungen von Sakralräumen und das Mittelalterbild der Denkmalpfleger im 20. Jahrhundert (deutschsprachiger Raum)

### Konservieren – nicht rekonstruieren

Bekanntlich hat sich um 1900 ein neuer Denkmalbegriff und damit ein grundlegend veränderter Umgang mit Baudenkmalern durchgesetzt. Entscheidend war dabei der Schwerpunkt der historischen Dimension, die seit dem frühen 20. Jahrhundert durch die Theoriebildungen von Alois Riegl (1858-1905) und Georg Dehio (1850-1932) in unser Bewusstsein geraten ist. Der von Riegl in diesem Zusammenhang geschaffene Begriff der „Erinnerungswerte“ beinhaltet nicht nur den bekannten „Alterswert“, sondern auch gezielt den „historischen Wert“, über den Riegl schrieb: „Also auch der historische Wert betrachtet das Originaldenkmal grundsätzlich für unantastbar, aber aus einem ganz anderen Grunde als der Alterswert. Dem historischen Werte handelt es sich nicht darum, die Spuren des Alters, die in der seit der Entstehung verflossenen Zeit durch Natureinflüsse bewirkten Veränderungen zu konservieren, die ihm mindestens gleichgültig, wo nicht unbequem sind; es handelt sich ihm vielmehr darum, eine möglichst unverfälschte Urkunde für eine künftige Ergänzungstätigkeit der kunstgeschichtlichen Forschung aufzubewahren. Alles menschliche Kalkulieren und Ergänzen weiß er dem subjektiven Irrtum ausgesetzt; daher muß die Urkunde als das einzige fest gegebene Objekt möglichst unberührt erhalten bleiben [...]“.<sup>1</sup>

Aufgegriffen wurden diese Thesen durch Georg Dehio. In seiner berühmten *Kaiserrede* von 1905 betonte er, der letzte Beweggrund für die Denkmalpflege sei „die Achtung vor der historischen Existenz als solcher“.<sup>2</sup> Unter diesem Gesichtspunkt wird deutlich, dass damit auch eine erhebliche Erweiterung des bisherigen Denkmalbegriffs verbunden sein musste. Zu der ehemals ausschließlich ästhetischen Bewertung der Denkmalqualität kam nun die historische Bezugnahme dazu, die Frage nach den in und wegen ihrer Geschichte nennenswerten Objekten, die auch ohne künstlerischen Anspruch von Bedeutung sein konnten, bis hin zu den Objekten der Volkskunde oder der Industrie- und Technikgeschichte, die damals bewusst in den Denkmalbegriff integriert wurden.

### Die neuen Prinzipien und ihre Anwendung in der Praxis

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie weit sich dieser Wechsel der Prinzipien an den damals restaurierten Baudenkmalern selbst aufzeigen lässt. Vor allem Riegl war in seiner Funktion als Generalkonservator der k. k. Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale ständig gefordert, zu geplanten Maßnahmen in der österreichischen Donaumonarchie Stellungnahmen abzugeben. Dabei wird deutlich, dass es Riegl mit dem modernen Denkmalbegriff sehr ernst nahm und für ihn das Denkmal mit allen Spuren der Geschichte die entscheidende Wertkategorie geworden war. Beispielsweise verhinderte Riegl in der Diskussion um die Pfarrkirche St. Wolfgang am Wolfgangsee durch ein Gutachten vom 18. Juni 1903 jede ‚stilreine‘ Restauration des gotischen Kirchenraums: Während der Pfarrer und der 1902 gegründete „Kirchenrestaurationsverein St. Wolfgang“ die Entfernung der barocken Altäre und der barocken Malereien auf den spätgotischen Gewölben wünschten, beharrte Riegl auf der Erhaltung der gesamten Ausstattung einschließlich aller barocken Zufügungen. Riegl setzte sich durch, so dass die Kirche bis heute unterschiedliche Ausstattungsphasen und die damit verbundene Kontinuität des Kults widerspiegelt (Abb. 1). Ebenso verhinderte Riegl durch einen ausführlichen Kommentar vom 13. Juli 1904 zu einem ihm vorgelegten Kostenvorschlag, dass der berühmte Flügelaltar Michael Pachers eine Neuvergoldung und eine neue Polychromie erhielt; dadurch blieb die einzigartige Originalfassung der Bildwerke unverändert erhalten.<sup>3</sup>

Bei einem anderen Beispiel, den Wandmalereien in der Heiligkreuzkapelle des Krakauer Doms, publizierte Riegl seine Stellungnahme als Aufsatz, da ihm der Fall als besonders lehrreich erschien.<sup>4</sup> Diese ursprünglich 1471 entstandenen, byzantinisch-russischen Gemälde waren noch in spätgotischer Zeit nach offensichtlichen Beschädigungen schon einmal weitgehend – aber im gleichen Stil – überarbeitet worden, wurden jedoch in den 1860er-Jahren im Sinne des Historismus gänzlich



1 St. Wolfgang am Wolfgangsee, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Wolfgang. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

übermalt. Als Vorgehensweise legte Riegl fest, dass man – nach jeweils vorzunehmenden sorgfältigen Freilegungsproben – möglichst die älteste Schicht von 1471 freilegen solle. Wenn diese aber nicht oder zu schlecht erhalten sei, solle die nächstfolgende, ebenfalls mittelalterliche Schicht freigelegt werden. Sollte diese aber ebenfalls fehlen oder zu stark fragmentiert sein, müsse die Übermalung des Historismus erhalten bleiben, damit insgesamt der Eindruck der kompletten Bemalung der Kapelle und ihres ikonographischen Reichtums bestehen bleibe. Das Ergebnis dieser Maßnahme lässt sich bis heute überprüfen (Abb. 2).

Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Georg in Regensburg-Prüfening zeigt eindrucksvoll, wie sich während ihrer Restaurierung die denkmalpflegerischen Zielsetzungen änderten. Als 1897 in den Ostteilen der Kirche romanische Wand- und Deckengemälde entdeckt wurden, behandelte man zunächst die Bilder im Hauptchor nach der damals üblichen Praxis, das heißt sämtliche Darstellungen wurden nach der Freilegung durch Prof. Hans Hagenmiller weitgehend übermalt.<sup>5</sup> So geriet der Hauptchor zu einem Musterbeispiel historistischer Wand- und Deckendekoration, das auf der Basis der romanischen Funde großzügig



2 Krakau, Dom. Heiligkreuzkapelle, Gewölbe mit Deckenmalereien, restauriert nach den Vorgaben von Alois Riegl, heutiger Zustand.

interpretiert worden war (Abb. 3). Als jedoch später (etwa 1907-1916) die Malereien in den Nebenchören und an den Vierungspfeilern freigelegt wurden, verfuhr man nach den neuen Grundsätzen. Auf Anweisung des 1908 ernannten bayerischen Generalkonservators Georg Hager (im Dienst bis 1928), der sich den neuen Prinzipien voll angeschlossen hatte, wurden die Bilder lediglich konserviert und nicht mehr übermalt, so dass sie bis heute den authentischen Zustand nach der Aufdeckung vermitteln (Abb. 4). In Prüfening kann man also die konträre Verfahrensweise vor und nach 1900 am gleichen Objekt nachvollziehen.<sup>6</sup>

Da im Regensburger Dom seit dem Ende der Purifizierung 1841 keine Innenrestaurierung mehr stattgefunden hatte, erschien sie im Jahre 1911 als überfällig. Der damalige Bischof Antonius von Henle wünschte sich zudem eine vorsichtige Korrektur der neugotischen Ausstattungselemente. Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege verweigerte jedoch jeden rekonstruierenden Eingriff. Alle Wandflächen, Pfeiler, Dienste und Gewölberippen wurden lediglich gereinigt, wobei die lockeren Farbschichten entfernt

wurden, sonst aber die in großen Teilen erhaltenen Raumfassungen aus dem 17. und dem frühen 18. Jahrhundert in Ockergelb und Olivgrau weiterhin die Farbigkeit des Innenraums beherrschten. Lediglich die Gewölbeflächen wurden neu getüncht. Gegenüber dem Vorzustand blieb der Dom nahezu unverändert – eine erstaunliche Wandlung denkmalpflegerischer Praxis im Vergleich mit den aufwendigen Umgestaltungen des Historismus.<sup>7</sup>

Ganz anders ging man dagegen mit der berühmten Pfalzkapelle Kaiser Karls des Großen in Aachen, dem späteren Münster, um. Auch hier wurde die Innenraumgestaltung kontrovers diskutiert. Schon 1794 war der Bau schwer getroffen worden, als Napoleon die Säulen und Kapitelle der inneren Arkadenvergieterung, die Karl der Große angeblich aus Ravenna hatte importieren lassen, nach Paris entführte. Sie kamen erst 1815 wieder zurück und wurden ab 1843 wieder eingebaut, wobei man allerdings die Basen und Kapitelle weitgehend erneuerte, so dass der ursprüngliche Bestand erheblich dezimiert war.<sup>8</sup> Nachdem 1847 der Karlsverein zur weiteren Wiederherstellung des



3 Regensburg-Prüfening, ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Georg. Blick in das Vierungsgewölbe mit romanischer Deckenmalerei, 12. Jahrhundert, nach 1897 rekonstruierend übermalt, heutiger Zustand.



4 Regensburg-Prüfening, St. Georg. Südlicher Nebenchor mit romanischer Deckenmalerei, 12. Jahrhundert, nur freigelegt, nicht übermalt, heutiger Zustand.

Münsters gegründet worden war, schlug man 1869/70 die barocken Stuckaturen herunter, die in den Jahren 1719-1730 von Pietro Artari geschaffen worden waren. 1872-1881 erhielt die innere Kuppelschale eine Mosaikverkleidung nach dem Entwurf des Barons Jean Bethune d'Ydevalle (Gent), ausgeführt durch die Firma Salviati aus Venedig. Ab 1898 ließ man den Kuppeltambour über dem Zentralraum ebenfalls mit Mosaikdarstellungen verkleiden, nach dem Entwurf des Hannoveraner Architekten Professor Friedrich Schaper.<sup>9</sup> Erst im Jahr 1901 begann jedoch die komplette Umgestaltung des Inneren. Die nach der Entfernung der Stuckdekoration sichtbare Raumschale mit den freigelegten Oberflächen der reinen Werksteinarchitektur galt offensichtlich als nicht repräsentativ genug. Sie gehörte zwar im mittelalterlichen Sinn eher dem Rohbau zu, da die Mauerflächen ursprünglich reich bemalt waren,<sup>10</sup> aber das vorzüglich erhaltene karolingische Mauerwerk lieferte einen grandiosen Eindruck von Baukunst wie Bautechnik dieser Zeit (Abb. 5). In den Jahren 1901/02 wurden die inneren Pfeilerwände

des Oktogons mit Marmorplatten verkleidet, wieder unter der Leitung von Friedrich Schaper und in größter Eile, weil der kuppelbekrönte Hauptraum bis zu dem angekündigten Besuch Kaiser Wilhelms II. am 19. Juni 1902 fertig werden musste.<sup>11</sup> Proteste von Fachkollegen, wie dem Spezialisten für byzantinische Kunst Josef Strzygowski, ignorierte man. Dieser hatte zum einen darauf aufmerksam gemacht, dass man in karolingischer Zeit Kirchen überhaupt nicht mehr inkrustiert hatte und deshalb die Verkleidung historisch falsch sei.<sup>12</sup> Zum anderen verwies er aber auf das seit dem Streit um das Heidelberger Schloss geänderten Selbstverständnis der Denkmalpflege: „Soll denn der Deutsche Karls Geist in der Schaper'schen Auflage kennen lernen? Oder haben wir etwa einen Ersatz für das, was in wenigen Jahren ein prunkendes Grabtuch zudecken wird? Man wird doch nicht in massgebenden Kreisen Schaper lediglich deshalb wirtschaften lassen, um den Aachener Dom ‚schöner‘ zu machen!“<sup>13</sup> Da aber die konservativen Verantwortlichen des Karlsvereins und der Restaurierungskommission voll hinter



5 Aachen, Münster. Blick in das Polygon nach Osten, Aufnahme um 1900.

den Vorstellungen Friedrich Schapers standen, wurden in den folgenden Jahren bis 1913 alle übrigen Bereiche des Innenraums (Umgangsraum im Erdgeschoß und Emporengeschoß) mit einer Inkrustation aus Marmorplatten und weiteren Goldmosaikflächen in den Gewölben verkleidet (Abb. 6). Die von Kaiser Wilhelm II. bewusst unterstützte Maßnahme kümmerte sich nicht um die Forderungen nach den neu formulierten Grundsätzen der Denkmalpflege, sondern hatte eine politische Demonstration im Sinne der ‚Renovatio‘ des zweiten deutschen Kaiserreichs zum Ziel.<sup>14</sup>

Selbst Denkmalpfleger, die von den neuen Prinzipien überzeugt waren, vergaßen ihren Standpunkt, wenn es um ein herausragendes Baudenkmal ging. Hier sei auf den Bauhistoriker Professor Cornelius Gurlitt verwiesen, der seit 1893 das Amt des (ehrenamtlichen) Inventarisators der Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen ausübte.<sup>15</sup> Während er sonst konsequent im Sinne von Riegl und Dehio handelte, war er ein leidenschaftlicher Befürworter der Vollendung des Doms von Meissen, dessen Turmhelme im Mittelalter nicht mehr fertiggestellt werden konnten. Gurlitt mischte sich vehement ein, aber nicht in der Frage, ob eine solche neugotische Rekonstruktion zu vertreten sei, sondern in der Diskussion, ob der Dom nun eine Dreiturmfassade oder eine Zweiturmfassade erhalten solle. Seine sonstigen Prinzipien schien er nicht mehr zu kennen, was dann wiederum andere prominente Vertreter der Denkmalpflege wunderte: Trotz vielfachen Widerspruchs, unter anderem von Georg Dehio und Adolf von Oechelhäuser,<sup>16</sup> wurden die Türme 1903-08 in historisierenden Formen vollendet (Abb. 7).<sup>17</sup>



6 Aachen, Münster. Innenansicht heute.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass in den Jahren zwischen 1900 und dem Ersten Weltkrieg die gerade erst erarbeiteten Prinzipien der modernen Denkmalpflege nicht durchgehend eingehalten wurden. Während es nach den offiziellen Verlautbarungen die vornehmste Pflicht des Denkmalpflegers war, die „Spuren der Geschichte“ zu erhalten, den vorgefundenen Bestand zu konservieren und nicht verändernd einzugreifen (wie 1903 in St. Wolfgang am Wolfgangsee oder 1911 im Regensburger Dom), muss man leider feststellen, dass auch ganz andere Absichten verfolgt werden konnten, wenn es um besonders prominente Baudenkmal ging, wie das Beispiel der 1901-1913 erfolgten Innenrenovierung der Aachener Pfalzkapelle zeigte. Hier wählte man eine historistische Anpassungsarchitektur, bei der man in der Tradition des 19. Jahrhunderts eine totale Rekonstruktion anstrebte. Ohne Rücksicht auf das gewandelte Denkmalverständnis bemühte man sich darum, den Bau prunkvoll zu ‚verschönern‘ und eigenen künstlerischen Vorstellungen anzupassen. Die Rechtfertigung dafür liefert die behauptete Rückführung in den ‚originalen‘ Zustand, das heißt in die für die Entstehungszeit des Objekts vermutete Erscheinungsform.

## Die Ablehnung der Kunst des Historismus und die Konsequenzen für den Umgang mit historistisch ausgestatteten mittelalterlichen Sakralräumen

Bekanntlich erlebt eine Stilepoche fast immer eine abwehrende, ja abschätzige Bewertung, sobald sie durch eine komplett neue Architektur- und Formensprache abgelöst wird. So verunglimpfte man im 19. Jahrhundert die Kunst des Rokoko als ‚Zopfstil‘, und ähnlich begann man in der Zeit des Jugendstils den Historismus des 19. Jahrhunderts gering zu schätzen. Eine führende Rolle spielte dabei der Architekt Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), der von 1904-1913 der erste Vorsitzende des neu gegründeten Deutschen Bundes Heimatschutz war. In dieser Funktion wirkte er sehr erfolgreich und warb im Sinne der Vereinigung um behutsame Denkmalpflege, Stadtgestaltung und Naturschutz. In einer Reihe von insgesamt neun kostengünstigen Broschüren, die er *Kulturarbeiten* nannte, machte er die Ideen des Bundes Heimatschutz weithin



7 Meißen, Dom. Westfassade mit den 1903-1908 vollendeten Türmen, heutiger Zustand.

publik.<sup>18</sup> Diese waren meist so angelegt, dass auf einer Doppelseite mit Photographien links und rechts jeweils Beispiele gezeigt wurden, die mit den gegensätzlichen Vorzeichen gut beziehungsweise schlecht oder vorher beziehungsweise nachher illustrieren sollten, wie der Bund Heimatschutz die Pflege von Denkmälern, Natur und gewachsener Umgebung betrachtete. Damit wurde eine systematische Aufklärung der Öffentlichkeit betrieben, was sehr verdienstvoll war. Allerdings verfolgte Schultze-Naumburg die Kunst des Historismus mit Verachtung und ließ keine Gelegenheit aus, sie als hässlich, misslungen, wertlos und keinesfalls erhaltenswürdig abzuqualifizieren.<sup>19</sup>

Im Jahr 1916 erschien das Buch *Katechismus der Denkmalpflege* von Max Dvořák (1874-1929), der 1905 Nachfolger von Alois Riegl als Generalkonservator der Donaumonarchie geworden war.<sup>20</sup> Dieser Band, der als Grundlagenwerk über die Aufgaben der Denkmalpflege konzipiert war, ist deutlich an Schultze-Naumburg orientiert und nach dem Vorbild der *Kulturarbeiten* auch mit Bildpaaren ausgestattet, die jeweils positive und negative Beispiele gegenüberstellen, meist verbunden mit der Wiedergabe des gleichen Objekts vor und nach einer Veränderung. Leider war Dvořák – wie zuvor Schultze-Naumburg – geprägt von einer leidenschaftlichen Ablehnung der Kunst des Historismus – und folglich auch aller denkmalpflegerischen Eingriffe des 19. Jahrhunderts. Mittlerweile brachte man also historische Dimensionen ein und trug dafür Sorge, dass die Spuren der Geschichte lebendig blieben – aber diese Verpflichtung galt nur für die Zeit bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts. Alle späteren Spuren wurden als entscheidende Beeinträchtigung des Denkmals verstanden und sollten aus ästhetischen Gründen entfernt werden.

Damit stellte sich Dvořák – bewusst oder unbewusst – gegen die Prinzipien seines Lehrers Riegl, der in dem grundlegenden Aufsatz *Der moderne Denkmalkultus* von 1903 ein Wertesystem für die Beurteilung von Baudenkmalern aufgestellt hatte, das auch die Ästhetik einbezog.<sup>21</sup> Unter dem Titel *Der relative Kunstwert* hatte Riegl der Tatsache Rechnung getragen, dass sich im Laufe der Zeit die ästhetischen Maßstäbe der Künstler und gleichzeitig die Bewertungen künstlerischer Leistungen ändern. Sie sind wie die Mode unberechenbaren Schwankungen unterworfen. Weil sich also die Wertkategorien im Lauf der Zeit nachweisbar wandeln, ist der Kunstwert bei einem Denkmal nie absolut zu setzen, sondern bleibt immer relativ. Beim „relativen Kunstwert“ ist deshalb große Vorsicht geboten: Wenn die Einstellung zum Denkmal positiv ist, das Objekt also allgemein als Kunstwerk anerkannt wird, dann kann man seine künstlerische Qualität natürlich als

gewichtiges Argument für die Erhaltung des Denkmals einsetzen. Der Umkehrschluss ist dagegen nicht zulässig: Bewertet man den künstlerischen Anspruch eines Denkmals als negativ, hält es für misslungen oder für ‚Kitsch‘, muss man sich die Relativität der Begriffe klarmachen. Die empfundene Hässlichkeit eines Denkmals kann subjektiv und zeitgebunden sein. Sie berechtigt nicht dazu, dem Denkmal jeden Kunstwert abzuspochen, berechtigt erst recht nicht zu Eingriffen aus geschmacklichen Urteilen heraus. Folgerichtig darf die ästhetische Ablehnung nie als Argument für die Zerstörung oder Beeinträchtigung eines Denkmals verwandt werden!<sup>22</sup>

Im *Katechismus der Denkmalpflege* aber sprach Dvořák den Bauwerken des Historismus jeden Kunstwert ab. Beispielsweise zeigte er in einem Gegensatzpaar den Innenraum der spätgotischen, im 15. Jahrhundert errichteten Pfarrkirche St. Nikolaus in Stein an der Donau, und zwar einmal in dem Zustand mit der reichen Rokoko-Ausstattung von 1748-1751, zum anderen nach der radikalen Purifizierung mit ihrer neugotischen Ausstattung. Diese Maßnahme erfolgte erst in den Jahren 1901-1910, also zu einem sehr späten Zeitpunkt. Man kann den Unmut des Denkmalpflegers Dvořák zwar verstehen, aber seine Charakterisierung des nun neugotisch ausgestatteten Kirchenraums spricht für sich: „Die neue Einrichtung ist eine künstlerisch wertlose und selbst technisch minderwertige Fabrikarbeit, welche die Kirche verunstaltet und jetzt schon, nach wenigen Jahren, wie eine abgenutzte, zerfallende Magazinware wirkt.“<sup>23</sup> Die historistischen Maßnahmen geißelte Dvořák mit derart vernichtenden Worten, dass sich sein Kommentar liest wie eine Aufforderung, die Anteile des Historismus wieder herauszuwerfen, um das Denkmal zu ‚verschönern‘.<sup>24</sup> Damit kam der Begriff der Denkmalverschönerung, den Dehio so konsequent abgelehnt hatte, auf dem Umweg über die Beseitigung der Leistungen des 19. Jahrhunderts wieder in die denkmalpflegerische Praxis hinein. Die rigorose Ablehnung des Historismus wurde von den Denkmalpflegern sehr schnell übernommen und breitete sich in den folgenden Jahrzehnten geradezu lawinenartig aus. So verkündete Professor Julius Baum bereits beim Tag für Denkmalpflege 1922 in Stuttgart: „Wenn wir von einigen Erscheinungen auf dem Gebiet der Malerei absehen, ist fast alles, was die Baukunst und die Plastik des 19. Jahrhunderts hervorgebracht haben, derart kläglich, daß es besser wäre, es wäre nicht geschaffen worden.“<sup>25</sup>

Während die Notzeiten nach dem Ersten Weltkrieg zunächst nur schlichte Instandhaltungsmaßnahmen an Baudenkmalern erlaubten und größere Restaurierungen nicht finanzierbar waren, gestattete die bessere

finanzielle Situation ab etwa 1925 wieder umfangreichere Maßnahmen. Die unversöhnliche Haltung gegenüber dem Historismus blieb dabei unverändert. Alle Denkmalpfleger waren sich einig, dass dessen Leistungen immer minderwertig und misslungen gewesen seien. Wenn deshalb ein Baudenkmal zur Restaurierung anstand, das in der Zeit des Historismus überformt worden war oder gar eine ‚stilreine‘ Ausstattung bekommen hatte, fanden die Denkmalpfleger eine neue Aufgabe darin, die Beseitigung aller Spuren dieses 19. Jahrhunderts zu fordern. So wurden zunehmend die Baudenkmal der Schöpfungen des Historismus beraubt: Die Wandmalereien wurden übertüncht oder abgeschlagen, die Einrichtungsgegenstände entfernt, farbige Glasfenster herausgeworfen, architektonische Ergänzungen wieder abgerissen und ein Zustand hergestellt, der vom 19. Jahrhundert möglichst nichts mehr übrig ließ. Natürlich waren die so ‚bereinigten‘ Denkmäler dann oft kahl und leer geworden. Mit der Frage, wie diese Bauten nun zu gestalten seien, entstand ein neues Betätigungsfeld für Denkmalpfleger, das sie immer mehr zu schätzen begannen. Sie schlugen neue Lösungen vor, entwarfen selbst passende Ausmalungen und Einrichtungen, entwickelten mehr oder weniger kreative Vorschläge und beteiligten sich aktiv an der künstlerischen Neugestaltung des Baudenkmals. Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege stellte für diese Aufgabe eigene Fachleute ein, sogenannte Künstlerkonservatoren, die sich auf derartige Entwürfe spezialisierten. Beim Denkmalpflegetag 1930 in Köln stellte man fest, „dass die künstlerische, neuschöpferische Tätigkeit des Denkmalpflegers als die wichtigste Aufgabe angesehen wird.“<sup>26</sup>

## Die Rückkehr zur Steinsichtigkeit

Als typisches Beispiel für solche ‚restauratorischen‘ Maßnahmen sei der Dom von Mainz herausgegriffen. Er hatte, nachdem 1856 ein Dombauverein gegründet worden war, eine umfangreiche historistische Neugestaltung des Innenraums erfahren. Unter der Leitung des Dombaumeisters Joseph Laske (1816-1863) wurde der bedeutende, zur Künstlergruppe der Nazarener gehörende Maler Philipp Veit (1793-1877) mit der malerischen Dekoration betraut, die er mit einem Team von ihm ausgewählter Künstler ab 1859 durchführte (Abb. 8).<sup>27</sup> Er hatte sich deutlich am Dom von Speyer orientiert, dessen Raumschale kurz vorher (1846-1853) unter der Leitung Johann von Schraudolphs eine prächtige Neufassung erfahren hatte (vgl. Abb. 38). Wegen der schlechten Erhaltung der Steinoberflächen wurden in Speyer sämtliche Wände, Pfeiler und Gewölbe bemalt,

während in Mainz die Pfeiler und viele Wandflächen steinsichtig blieben. Deshalb konzentrierte sich der farbige Dekor auf die Gewölbe, die hauptsächlich mit von Laske entworfenen Ornamenten aller Art geschmückt waren, wobei im Mittelschiff kräftige Blautöne, in den Westteilen hingegen Goldtöne dominierten. Die figürlichen Malereien im Langhaus konzentrierten sich – wie in Speyer – auf die Blendarkaden unterhalb der Mittelschiffenster, die 20 Szenen aus dem Leben Jesu zeigten; sie wurden von Philipp Veit und seinem Team Bild für Bild fertiggestellt. Nachdem 1870-1879 der östliche Vierungsturm erneuert worden war, erhielt auch der Ostchor eine vergleichsweise bescheidene Ausmalung, die aber durch den mächtigen, 1887-1891 errichteten sogenannten Ketteler-Altar kompensiert wurde.<sup>28</sup>

Nachdem sich im frühen 20. Jahrhundert zunehmend Risse an Mauern und Gewölben zeigten, konnten ab 1925 die schadhaften Fundamente des Doms durch Unterfangungen in Beton gesichert werden. Unmittelbar danach begann eine umfassende Erneuerung des Innenraums. Wie nicht anders zu erwarten war, entschieden sich die Verantwortlichen mit Zustimmung der Denkmalpflege für eine radikale Entfernung der verhassten Dekorationsmalerei, die rigoros durchgeführt wurde und der auch der Ketteler-Altar im Ostchor zum Opfer fiel. Nur die Szenen aus dem Leben Jesu an den Mittelschiffwänden blieben erhalten (Abb. 9). Nach einem Wettbewerb erhielt der Maler Paul Meyer-Speer 1927 den Auftrag zur Gestaltung der Raumschale, den er Ende 1928 abschloss. Dabei wurden alle Gewölbe, die Apsiden der Chöre, die Vierungskuppeln und die oberen Wandpartien erneut bemalt, aber nicht in den leuchtenden Farben des Historismus, sondern in einer aus den Farben der Steinquader entwickelten Farbpalette aus Rot-, Grün- und Gelbtönen, die zart differenziert waren und so perfekt zu den steinsichtigen Pfeilern und Wandflächen im unteren Bereich passten. Damit erschien der ganze Innenraum wie eine aus den natürlichen Steinfarben komponierte Sinfonie. Als Anhänger der Oswald'schen Farbenlehre setzte Meyer-Speer ein behutsames Konzept um – die Ausstattung des Historismus ging allerdings trotzdem verloren.<sup>29</sup>

Bei der etwa gleichzeitig durchgeführten Restauration der ehemaligen Kanonikerstiftskirche St. Georg in Köln verfolgte man viel ehrgeizigere Ziele. Die Kirche war seit dem 19. Jahrhundert mehrfach und erheblich umgestaltet worden: Der Innenraum wurde um 1830/40 sowie in den 1870er-Jahren restauriert und um 1900 im Sinne einer historistischen Gesamterscheinung komplett neu ausgemalt. Ab 1927 musste die im 11. und 12. Jahrhundert errichtete Kirche wegen starker statischer Schäden grundlegend erneuert werden. Für die künstlerische Ausgestaltung hat man den



8 Mainz, Dom. Modell mit Rekonstruktion der farbigen Raumfassung ab 1859.

berühmten Wiener Architekten Clemens Holzmeister gewonnen, der den Auftrag bis 1930 ausführte. Holzmeister vertrat als Prinzip, das er ausdrücklich formulierte, die Rückführung der Kirche auf den ursprünglichen Zustand des späten 12. Jahrhunderts, den er sich als steinsichtig vorstellte. Holzmeister ließ sämtliche Verputze abschlagen; die Quadergliederung blieb anschließend steinsichtig, während das Bruchsteinmauerwerk dazwischen nur ganz dünn verschlämmt wurde, so dass die Steinoberflächen überall wandprägend in Erscheinung traten (Abb. 10). Die einzigen Farbakzente lieferten die weitgehend abstrakten



9 Mainz, Dom. Innenraum nach Südosten, heutiger Zustand.



10 Köln, St. Georg. Innenraum nach Osten, nach der Neugestaltung durch Clemens Holzmeister 1930.

Glasfenster von Jan Thorn-Prikker.<sup>30</sup> Die Gestaltung war damals auf breiteste Zustimmung gestoßen, zumal sie mit der Entfernung der Ausmalung und Ausstattung aus der Zeit um 1900 verbunden war. Dabei nahm man schlichtweg nicht zur Kenntnis, dass die Kirche St. Georg im 12. Jahrhundert nie und nimmer so ausgesehen hatte und dass die Maßnahme keineswegs als eine Rückführung ins 12. Jahrhundert bezeichnet werden konnte. Aus gutem Grund hatte deshalb schon 1946/47 Hermann Schnitzler erkannt, wie zeitbedingt die Lösung Holzmeisters war: „Wir fühlten uns nicht in dem salisch-staufischen Raum; wir fühlten uns in einem schönen Raum der 20er Jahre, wo uns der Geist der neuen Sachlichkeit vertraut berührte“.<sup>31</sup>

### **Kurzer Rückblick: Die Vision des Klassizismus vom steinsichtigen Mittelalter**

Clemens Holzmeister eliminierte also in St. Georg das Mittelalterbild des Historismus und ersetzte es durch ein vermeintlich neues Mittelalterbild des 20. Jahrhunderts. Letztlich war dies aber alles andere als eine kreative Erneuerung, sondern – wie beim Heimatschutzstil in der Architektur – ein Rückgriff auf ein Mittelalterbild, das aus dem späten 18./frühen 19. Jahrhundert stammte. Beispielsweise hatte schon 1826 der Architekt Friedrich von Gärtner im Auftrag des bayerischen Königs Ludwig I. die Pfarrkirche St. Michael in Altstadt (Kreis Weilheim-Schongau) restauriert. Da es sich bei dem von etwa 1165 bis um 1220 errichteten Bau um die einzige erhaltene Gewölbekirche der Romanik in Oberbayern handelt, war der König auf sie aufmerksam geworden. Gärtner beließ die barocke Ausstattung im Kirchenraum und setzte den ästhetischen Schwerpunkt auf den Kontrast zwischen den freigelegten Steinquadern (Pfeiler, Wandvorlagen, Kapitelle) und den verputzten Wand- und Gewölbeflächen, die weiß getüncht wurden – mit Ausnahme der steinfarben gefassten Gurtbögen (Abb. 11).<sup>32</sup> Gärtners Ideal war ein steinern wirkender Raum, der ausschließlich von den klaren Formen der Architektur sowie dem Kontrast der hellgrau-gelblichen Steinoberflächen mit der sonst weißen Raumschale lebte. Eine Bemalung der Wände kam Gärtner gar nicht in den Sinn; sein Mittelalterbild war damals noch geprägt von der Überzeugung, zu den steinernen Räumen hätten nie Farbfassungen gehört.

Diese Vorstellungen Gärtners hatten ihre Wurzeln im späten 18. Jahrhundert. Man findet sie beispielsweise bei dem Wiener Architekten Ferdinand von Hohenberg (1732-1816), der im Auftrag Kaiser Josephs II. 1784/85 die Augustinerkirche und 1785-1787 die Minoritenkirche in Wien restaurierte. Die bis heute

gut erhaltene, zwischen etwa 1276 und 1340 erbaute ehemalige Minoritenkirche (heute italienische Nationalkirche Maria Schnee), verdeutlicht diese Vorstellung von ‚stilreiner‘ Gestaltung (Abb. 12). Der Architektur, die durchweg die freigelegten Werksteinflächen zeigt beziehungsweise steinfarben gestrichen ist, galt die absolute Priorität, der sich die sparsame Ausstattung unterordnet. Einen deutlichen Akzent setzt nur der Hochaltar, der aus Marmor beziehungsweise Stuckmarmor besteht, aber sich auf zurückhaltende Steinfarben beschränkt. Auch die in gotischen Formen entworfene Kanzel ist monochrom in grauer Steinfarbe gefasst. Die Minoritenkirche wandelte sich durch diese Restauration in ein Kunstprodukt, das die damals wiederbeginnende Wertschätzung der gotischen Architektur spiegelt, aber gleichzeitig die rigorose Durchsetzung eigener ästhetischer Modelle für die Ausstattung zeigt. Damals herrschten in Wien erbitterte Konfrontationen zwischen den konservativen Architekten, die eine klassizistische Ausstattung für die beiden Kirchen forderten, und der revolutionären, vom Kaiser unterstützten Idee Hohenbergs, der für die Ausstattung den Stil der Gotik nachempfand und keinen Klassizismus duldete. In der Farbigkeit von Architektur und Ausstattung blieb Hohenberg aber konsequent bei der Steinsichtigkeit des Quaderwerks und der steinfarbenen Fassung aller sonstigen Bereiche.<sup>33</sup> Wahrscheinlich waren Friedrich von Gärtner die in Wien beschrittenen, damals spektakulären Wege des Umgangs mit mittelalterlichen Sakralräumen bekannt.

Eine höchst anspruchsvolle Maßnahme fiel Gärtner bei der Purifizierung des Bamberger Doms zu, die in den Jahren 1828-1837 erfolgte – wie in Altstadt ebenfalls auf Anweisung des bayerischen Königs Ludwig I. Dabei wurden alle Farbschichten auf der Raumschale und auf den Steinfiguren entfernt; seitdem ist der Innenraum einschließlich der Figuren von der Farbe des blanken Steins geprägt. Dem König schwebte ein „erhabener Tempel“ vor, der eine Verbindung zur klassischen Antike herstellen sollte. Das konnte er sich nur in der Gestalt von steinernen Bauwerken vorstellen, deren Materialsichtigkeit das gemeinsame Merkmal bildete.<sup>34</sup>

Kurz nach dem Bamberger Dom ließ König Ludwig I. in den Jahren 1834-1839 auch den Regensburger Dom purifizieren, erneut unter der Leitung des Architekten Friedrich von Gärtner. Fast alle nicht mittelalterlichen Teile der Ausstattung wurden entfernt. Die Barockkuppel musste einem neugotischen Kreuzrippengewölbe weichen, die Altäre, die Grabmäler und die Chorgitter aus der Zeit von Renaissance bis Rokoko verschwanden. Im Gegensatz zu Bamberg blieb aber die Raumschale selbst unberührt: Über vielen älteren



11 Altenstadt, romanische Pfarrkirche. Innenraum nach Südosten, Zustand 1895.



12 Wien, ehemalige Minoritenklosterkirche. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Farbschichten zeigte sie als jüngste Bemalung die grünlich-graue Oberfläche der Zeit um 1700; diese glich der Farbe von Grünsandstein und durfte deshalb wohl bleiben. Auch die damals weiß und grau bemalten Skulpturen wurden nicht überarbeitet.<sup>35</sup>

Bald darauf stellte sich aber im sogenannten Polychromiestreit heraus, dass die antiken Tempel ursprünglich nicht steinsichtig, sondern farbig gefasst waren. Nur wenig später – noch während der Purifizierungen des Bamberger und des Regensburger Doms – mussten die Architekten zugeben, dass die mittelalterlichen Kirchen ebenfalls farbig bemalt waren. Weil die Purifizierung des Bamberger Doms deshalb auf Kritik stieß, schrieb der verantwortliche Architekt Friedrich von Gärtner am 23. August 1837 an den König, „[...] daß der ganze Dom reich vergoldet und bemalt war, was auch geschichtlich nachgewiesen ist. Unwillkürlich drängt sich daher bey dessen Anblick der Wunsch auf, dieses Denkmal auch ganz in seinem früheren Schmuck wieder hergestellt zu sehen [...]“.<sup>36</sup> Tatsächlich gab König Ludwig I. einen Kostenvoranschlag für eine Neubemalung des Bamberger Dom-Innenraums in

Auftrag, entschied sich aber dann im Jahr 1843, statt dessen den Innenraum des Doms von Speyer farbig fassen zu lassen (Abb. 38, 40).<sup>37</sup>

Ein sehr spätes Beispiel für die Entscheidung zur (Back-)Steinsichtigkeit ist die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erbaute ehemalige Prämonstratenser-Stiftskirche St. Maria und St. Nikolai in Jerichow (Sachsen-Anhalt). Sie erfuhr in den Jahren 1853-1856 eine Restauration unter der Leitung von niemand Geringerem als dem preußischen Staatskonservator Ferdinand von Quast. Dieser entschied sich, alle Verputze abschlagen zu lassen, obwohl damals noch Reste von Wandmalereien sichtbar waren (Abb. 13). Die Entscheidung Quasts für das Abschlagen der Verputze in Jerichow verwundert umso mehr, als er längst gewusst hatte, dass die Bauten der Antike und des Mittelalters farbig bemalt gewesen waren. Bei der Wiederherstellung der aus dem frühen 4. Jahrhundert stammenden sogenannten Basilika in Trier setzte sich Quast mit eigenen Entwürfen für die Ausstattung des Innenraums ein; er schlug 1844 im unteren Bereich eine Marmorverkleidung und darüber eine reiche figürliche Ausmalung



13 Jerichow, ehemalige Prämonstratenser-Stiftskirche St. Marien und St. Nikolaus. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

vor. Sie wurde aus Kostengründen nicht ausgeführt, dafür aber eine komplette ornamentale Ausmalung nach den Entwürfen von Friedrich August Stüler.<sup>38</sup> Nach einer gründlichen Befunduntersuchung der um 1250-1265 erbauten ehemaligen Franziskaner-Klosterkirche in Berlin (Mitte) legte Quast 1842 Entwürfe für die Innenraumgestaltung vor, die außer farbigen Glasmalereien eine reiche, teils figürliche Bemalung der Wand- und Gewölbeflächen vorschlugen.<sup>39</sup>

Zurück zur Stiftskirche in Jerichow: Nach den Angaben Quasts legte man unter allen Verputzschichten das Backsteinmauerwerk des Kirchenraums frei, das einheitlich rot bemalt wurde.<sup>40</sup> Nur in der Kalotte der Chorapsis, wo sich schemenhaft ein Gemälde der Marienkrönung abzeichnet, und in den Laibungen der Scheid- und Gurtbögen blieb der Verputz erhalten. Während der Restaurierung 1955-1960 konnte in den Gurtbögen der Vierung die ursprüngliche Bemalung mit Marmorimitationen freigelegt werden – ein letzter Beleg für die frühere ganzheitliche Ausmalung des Kirchenraums. Gerade der bedeutende Bau der Jerichower Kirche in seiner Dominanz des sichtbaren Backsteinmauerwerks wurde im 20. Jahrhundert zum Muster und Vorbild für viele Freilegungen der Innenräume von Backsteinkirchen.

## Denkmalpflege im Dritten Reich

Im Dritten Reich setzte sich die Zerstörungswut gegenüber dem Historismus unverändert fort. Die nationalsozialistischen Machthaber sahen hier eine willkommene Möglichkeit, vor allem bei Profanbauten des 19. Jahrhunderts die Formensprache des Historismus durch eine eigene Formensprache zu ersetzen. Da die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verhasst war, griffen sie auf der Suche nach passenden Vorbildern auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück, auf die Zeit von Klassizismus und Biedermeier. Im Gleichklang mit dem Bund Heimatschutz favorisierten sie nun eine schlichte, bewusst einfache Gestaltung, die mit Elementen ländlicher Bauformen bereichert wurde. Sie sprachen davon, dass die Bauten des Historismus eine ‚Verschandelung‘ gebracht hätten, und bezeichneten die radikale Umformung als ‚Entschandelung‘. In Wirklichkeit war es das politische Ziel, durch die massenweisen Umgestaltungen im ‚Heimatschutzstil‘ an dem Bild eines einheitlichen und gleichgestalteten Deutschlands mitzuwirken. Viele Denkmalpfleger wurden durch ihren Hass auf den Historismus somit zu willfährigen, oft ahnungslosen Gehilfen der nationalsozialistischen Propaganda.

Auch die Sakralbauten blieben von dieser ‚Entschandlung‘ nicht verschont. Als Beispiel sei auf die Apostelkirche in Münster/ Westfalen verwiesen, die bedeutende, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtete ehemalige Franziskanerklosterkirche, die von Karl Friedrich Schinkel in den Jahren 1817-1821 grundlegend restauriert und im neugotischen Stil eingerichtet worden war (Abb. 14). Obwohl die komplette Ausstattung erhalten war, entfernte man diese 1936 im Zuge einer Renovierung restlos. Die in die Seitenschiffe eingebauten Emporen, deren Brüstungen mit Maßwerkformen verblendet waren, der Orgelprospekt, die zugehörige Emporenbrüstung und der Hochaltar wurden entfernt, die Kanzel verlor die Bekrönung des Schalldeckels und wurde ansonsten ‚vereinfacht‘. Dafür hat man in den Gewölben die Fragmente spätgotischer Rankenmalereien entdeckt und rekonstruiert (Abb. 15). Diese Maßnahmen hat Helmut Mende in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 1937 besonders gewürdigt, ohne auch nur mit einem Wort zu erwähnen, dass die neugotische Ausstattung von Schinkel entworfen worden war. Stattdessen führte er die Purifizierung als ein Musterbeispiel dafür an, wie mit der ungeliebten Neugotik umzugehen sei.<sup>41</sup> Man hat also in einer Zeit, in der man von der kunsthisto-

rischen Kenntnis her durchaus in der Lage gewesen wäre, die Bedeutung Schinkels zu erfassen, dessen neugotische Entwürfe bewusst aus jeder Würdigung ausgeklammert und sich darüber hinaus auch berechtigt gefühlt, sie aus Gründen der Ästhetik zu zerstören.

Die in der Fachwelt hoch gelobte Purifizierung von St. Georg in Köln entsprach dem neu kreierten Mittelalterbild der 1930er-Jahre, so dass zahlreiche Kirchenräume in ähnlicher Weise renoviert wurden. Verwiesen sei beispielsweise auf die bedeutende ehemalige Zisterzienser-Abteikirche in Eberbach (Hattenheim/ Hessen). Der monumentale, 1145-1186 errichtete Bau erfuhr nach der Säkularisation 1803 verschiedene Nutzungen, bis er in den Jahren 1929-1939 durch den Architekten Jakob Deurer grundlegend renoviert wurde. Dabei entfernte man zahlreiche Einbauten und führte die in der Barockzeit vergrößerten Fenster wieder auf die ursprünglichen Formen zurück. Pfeiler, Scheidarkaden, Wanddienste und Gurtbögen zeigen seitdem ein steinsichtiges, leicht rötliches Quadermauerwerk, während alle Wandflächen und Gewölbe ein dünner weißer Putz überzieht (Abb. 16).<sup>42</sup> Der Innenraum erfuhr also eine ganz ähnliche Gestaltung wie kurz vorher St. Georg in Köln; nur waren die Wand- und Gewölbeflächen nicht so bewusst in einer



14 Münster/ Westfalen, ehemalige Franziskaner-Klosterkirche St. Aposteln. Innenraum nach Westen mit der Ausstattung von Karl Friedrich Schinkel, Zustand vor 1936.



15 Münster/ Westfalen, Apostelkirche. Innenraum nach Westen, Zustand nach 1936.

‚rustikal‘ rauen Struktur gezeigt. Zu nennen wäre auch die ehemalige Augustinerinnen-Stiftskirche St. Ägidius in Mittelheim (Stadt Oestrich-Winkel/ Hessen), ein romanischer Bau aus dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts, der um 1170 eine Erweiterung erfahren hatte. Nachdem schon im Jahre 1903 der gesamte Außenputz abgeschlagen worden war und sich der Bau außen steinsichtig präsentierte, fand 1938/39 eine umfangreiche Innenrenovierung statt. Außer einer neuen hölzernen Flachdecke erhielten die Bruchsteinwände des gesamten Innenraums einen dünnen Putzüberzug, so dass eine bewusst raue Struktur der Oberflächen entstand. Bis auf wenige rot gefasste Kämpferprofile in den Ostteilen ist die gebrochen weiße Raumschale dominant und bietet ein schmuckloses, monumentales Mittelalterbild dar (Abb. 17).<sup>43</sup>

Die Purifizierung von St. Georg in Köln wies in ihrer Betonung von Steinsichtigkeit und Monumentalität bereits jene Merkmale auf, die das Mittelalterbild des Dritten Reichs beherrschten. Schon unmittelbar nach seiner Machtergreifung ließ Adolf Hitler 1933/34 die Nürnberger Kaiserburg ‚entschandeln‘, die zu einer ‚Ehrenunterkunft‘ für ihn selbst und prominente Staatsgäste umgebaut werden sollte. Durchgeführt wurde die Maßnahme von Rudolf Esterer (1879-1965),

der als Architekt bei der Bayerischen Schlösserverwaltung tätig war. Dieser entfernte rücksichtslos die vorhandenen Ausstattungen des 19. Jahrhunderts, die teilweise von Karl Alexander von Heideloff (1833), teilweise von August von Voit (um 1850/60) stammten. Er ersetzte sie durch ein ‚rustikales‘ Mittelalterbild, das in seiner Grobschlächtigkeit, den ungefügten Deckenbalken, den geschruppten Brettern, den klobigen Schmiedeeisenteilen und den rau belassenen Wandflächen mit dem tatsächlichen Aussehen kaiserlicher Wohnräume des Mittelalters nichts zu tun hatte, wohl aber den gleichen Vorstellungen entsprach, wie sie kurz vorher Clemens Holzmeister in St. Georg in Köln umgesetzt hatte. Wie viele andere Zeitgenossen begriff Esterer offensichtlich gar nicht, dass er genau das betrieb, was die Denkmalpfleger damals dem 19. Jahrhundert vorwarfen: die Überformung vorgefundener Zustände, die man dem Geschmack der eigenen Zeit anpasste.<sup>44</sup>

Ebenso überarbeitete Esterer bedenkenlos die stauische, im Kernbereich hauptsächlich aus dem 13. Jahrhundert stammende Burgruine Trifels bei Annweiler in der Pfalz, die er ab 1937 durch weitgehend frei erfundene Bauteile ergänzte und in ein „Ehrenmal des Dritten Reiches“ verwandelte. Wie er selbst betonte, war es sein Ziel, durch den Wiederaufbau



16 Eberbach, ehemalige Zisterzienser-Abteikirche. Langhaus nach Westen, heutiger Zustand.



17 Mittelheim, ehemalige Augustinerinnen-Stiftskirche St. Ägidius. Blick durch das Querhaus nach Süden, heutiger Zustand.

den Besuchern zum Bewusstsein zu bringen, „[...] wie in der Geburt des neuen Reiches aus dem Blut und Boden des alten Reiches sich die Unsterblichkeit deutscher Kraft und deutschen Lebenswillen bekundet [...]“. Außerdem plante Esterer auf der Südspitze ein Mahnmal für „die Toten des Heeres und der Partei“, wobei in einem zusätzlichen Gebäude Gruppen von „besonders verdienten jungen Leuten der Bewegung“ einen Erholungsurlaub verbringen sollten, unter der Bedingung, dabei regelmäßig eine „Ehrenwache“ in den „Weiheräumen“ zu halten.<sup>45</sup> In der Realisierung blieben alle Wände innen wie außen steinsichtig; die neu errichteten Wandflächen ließ Esterer durch eine künstliche Patinierung ‚altern‘ und verschleierte so, was von der Burgruine noch existiert hatte und was von

ihm neu entworfen worden war. So vollendete er den Burgturm mit der Kapelle im Erdgeschoss sowie den anschließenden Palasbau und einige Mauerzüge. Der einzige Unterschied zu ähnlichen Rekonstruktionen des Historismus bestand darin, dass Esterer nicht den Bau so überformte, dass er aussah wie neu, sondern dass er die neu zugefügten Bauteile so an die ursprünglichen verwitterten Oberflächen anglich, dass sie ebenfalls aussahen wie alt.<sup>46</sup>

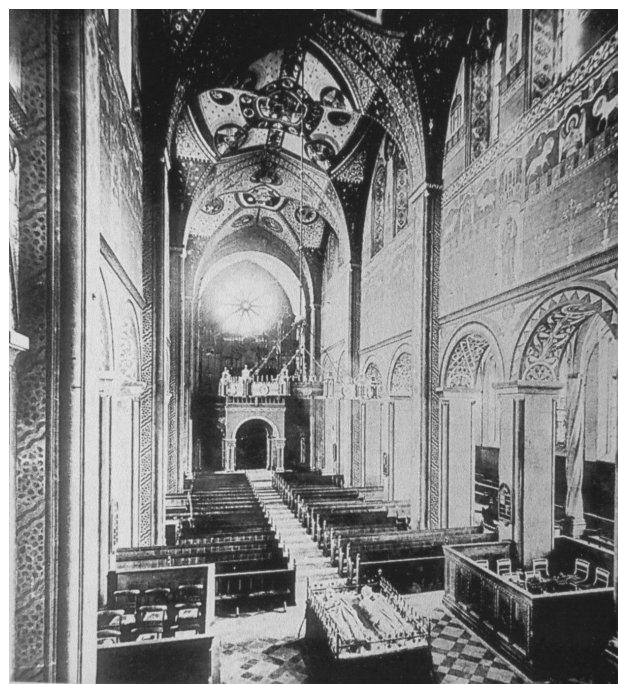
Im Monumentalbau des Dritten Reichs glichen sich viele Neubauten diesem Mittelalterbild an. Erwähnt seien etwa die 1934-1936 errichteten ‚Ordensburgen‘ der SS, etwa Vogelsang in der Eifel, Krössinsee in Pommern und Sonthofen im Allgäu, die von den im Dritten Reich favorisierten Architekten Clemens Klotz

und Hermann Giesler entworfen worden waren. Sie sahen den beschriebenen Burgen von Nürnberg und Trifels so ähnlich, dass man sie für mittelalterliche Burgen halten konnte. Interessanterweise hatten diese Profanbauten des Dritten Reichs zeitgenössische Parallelen im gleichzeitigen Kirchenbau. Wie Holger Brülls herausarbeitete, sahen Architekten wie Albert Boßlet, German Bestelmeyer und Dominikus Böhm gerade in der Betonung von Monumentalität und Steinsichtigkeit eine ideale Ausdrucksform, um neue Kirchen betont in Szene zu setzen.<sup>47</sup> Wie sehr dabei der Kirchenbau der 1930er-Jahre dem Mittelalterbild der NS-Zeit entsprach, zeigt eine von Holger Brülls publizierte Gegenüberstellung: Die Kirche St. Josef in Hindenburg von Dominikus Böhm (1930) und der Entwurf desselben Architekten für ein dem Nationalsozialismus gewidmetes *Denkmal für nationale Arbeit* (1933) lassen erkennen, dass die Kirchenfassade mit ihren neo-romanischen Zitaten unmittelbar auf die Gestaltung des nationalsozialistischen Denkmals übertragen worden ist.<sup>48</sup> In dieser Ausrichtung der Architektur hin zu einer retrospektiven Formensprache – verbunden mit einer etwa beim Kirchenbau deutlichen Monumentalisierung – wurde vieles angesprochen, was im Dritten Reich unmittelbar übernommen werden konnte und willkommen war, während die avantgardistische Architektur, etwa des Bauhauses, ähnlich wie die expressionistischen Maler und Bildhauer zunehmend als ‚entartet‘ verschrien wurden.

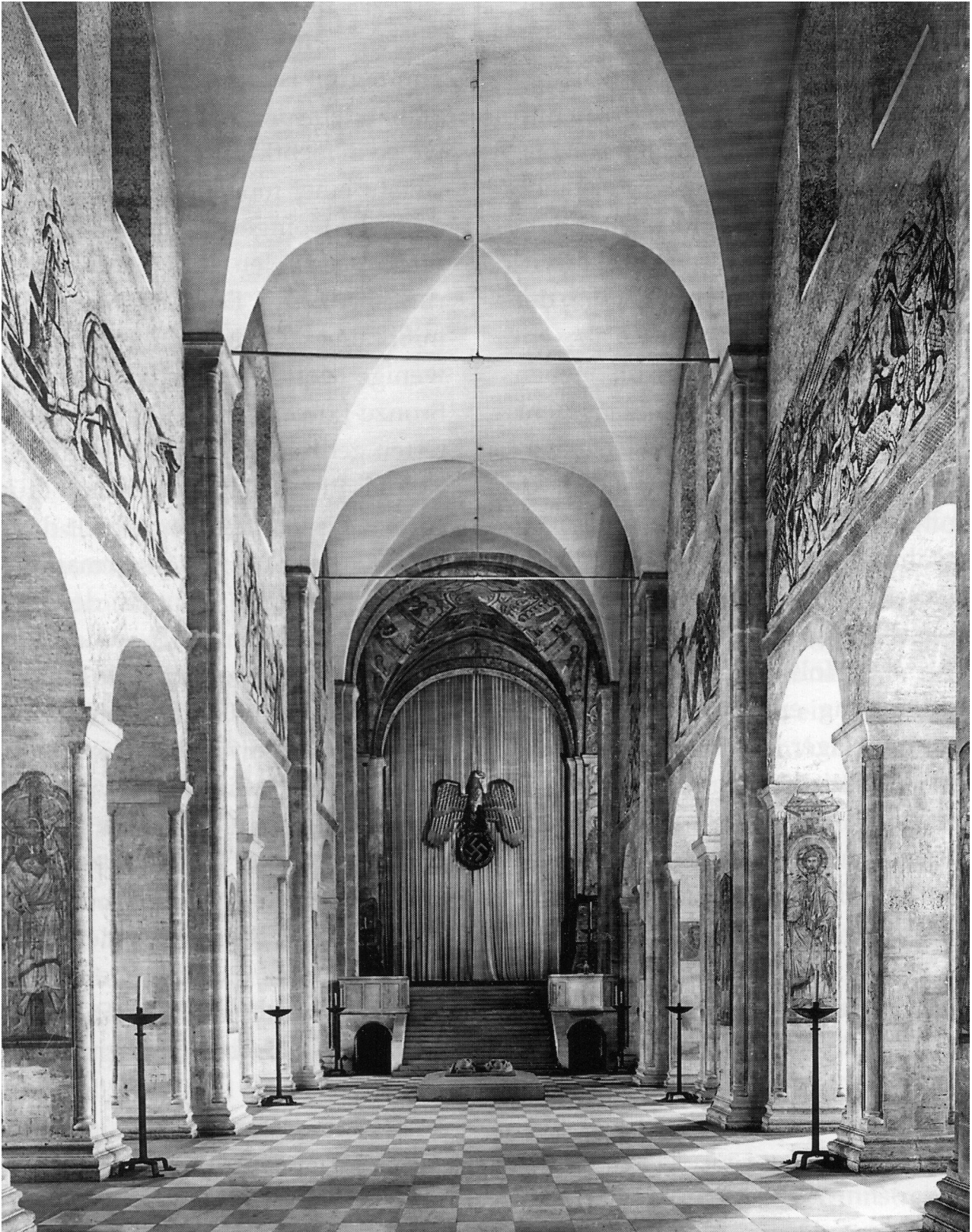
Im Dritten Reich wurden – wie erwähnt – die ‚Entschandelungen‘ historistischer Denkmäler benutzt, um ein durch den Heimatschutzstil gleichgeschaltetes Deutschland präsentieren zu können, das als Alleinstellungsmerkmal gegenüber den anderen Ländern funktionieren sollte. Die Zielsetzungen konnten aber noch viel weiter gehen, wie das Beispiel des Braunschweiger Doms zeigt (errichtet 1173-1226). Nachdem dort seit 1845 in Chor, Vierung und Südquerhaus bedeutende Wandmalereien der Zeit um 1240/50 entdeckt, freigelegt und ergänzt worden waren, hatte man 1879/81 nach den Entwürfen von August von Essenwein alle noch freien Wandflächen (vor allem im Langhaus) durch eine reiche historistische Ausmalung ergänzen lassen, so dass der Dom einen prachtvollen Raumeindruck lieferte (Abb. 18). Den Hass auf diese Malereien nahm der nationalsozialistische Ministerpräsident Dietrich Klagges zum Anlass, ab 1935 mit einer ‚Entschandung‘ auch die Profanierung und ideologische Umwidmung des Doms zu verbinden. Sie begann mit Ausgrabungen im Dom, um die Gebeine Herzog Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde zu finden, die den Dombau ab 1173 initiiert und als Grablege für sich festgelegt hatten. Auch

wenn die in der Gruft gefundenen Knochenreste keine eindeutige Zuordnung erlaubten, wurde der Erfolg groß gefeiert. Sogar Adolf Hitler kam am 17. Juli 1935 nach Braunschweig und bestimmte, dass er selbst alle zukünftigen Maßnahmen im Dom entscheiden werde. Nun erhielten die von Hitler ausgewählten Architekten Walter und Johannes Krüger den Auftrag, eine aufwendige Gruftanlage zu Ehren Heinrichs des Löwen zu bauen, die 1938 vollendet war. Gleichzeitig wurde der Dom profaniert und zu einer ‚nationalen Gedenkstätte‘ umfunktionierte. Dafür entfernte man die historistischen Wandmalereien und alle Ausstattungstücke, bis auf die Tumba mit den Grabfiguren des Herzogspaares. Die nun freien Wände des Mittelschiffs unter den Obergadenfenstern erhielten ab 1937 große Sgraffitobilder des Malers Wilhelm Dohme, welche die *Eroberung des Ostens durch Heinrich den Löwen* thematisierten. Die Chorapsis wurde verhängt und zeigte in monumentaler Form den Reichsadler mit dem Hakenkreuz (Abb. 19). Bei der feierlichen Wiedereröffnung am 23. November 1940 wurde der Bau als ‚Staatsdom‘ und als ‚nationale Kultstätte‘ bezeichnet.<sup>49</sup>

In vergleichbarer Weise hat sich Heinrich Himmler, der Reichsführer SS, die 1070-1129 erbaute ehemalige Damenstiftskirche St. Servatius in Quedlinburg vorgenommen, da hier der mit ihm namensgleiche deutsche König Heinrich I. begraben worden war. Der tausendjährige Todestag des Königs am 2. Juli 1936 gab den Ausschlag, in der Krypta nach seinen Gebeinen zu



18 Braunschweig, Dom. Innenraum nach Südwesten, mit der Ausmalung von 1879/81.



19 Braunschweig, Dom. Zustand nach der Profanierung, Aufnahme 1940.



20 Quedlinburg, ehemalige Damenstiftskirche St. Servatius. Innenraum nach Osten, nach der Profanierung, Aufnahme 1940.

suchen. Die Grabungen brachten kein Ergebnis – da aber die Gebeine auf Weisung Himmlers unbedingt gefunden werden mussten, ernannte man einige an unwichtiger Stelle gefundene Skelettreste kurzerhand zu den Knochen des Königs und setzt sie in einem neu geschaffenen Sarkophag bei. Zur Heinrichsfeier am 2. Juli 1937 wurde der Heinrichssarkophag feierlich präsentiert. Seitdem wurde die Heinrichsfeier jährlich wiederholt.<sup>50</sup> Wie der Braunschweiger Dom wurde auch die Quedlinburger Stiftskirche profaniert; an Ostern 1938 fand der letzte Gottesdienst statt. Die Umwidmung zu einer nationalsozialistischen Weihestätte war mit erheblichen Umgestaltungen des Innenraums verbunden. Die ungeliebte historische Ausstattung der großen Renovierungsaktion von 1862-1882 mit neuem Kryptazugang, neuen Chorstufen, neuem Altar, neuer Kanzel, neuem Gestühl und den Äbtissinengrabmalern in der Mittelachse des Mittelschiffs wurde entfernt (unter ausdrücklicher Zustimmung der Denkmalpfleger) und ersetzt durch eine Neugestaltung nach den Entwürfen des preußischen Staatskonservators Dr. Robert Hiecke. Schließlich erfuhr auch der um 1340 entstandene gotische Hauptchor radikale Umbauten. Die Gewölbe wurden zerstört und durch eine flache Holzdecke ersetzt. Dadurch konnte eine steinerne, romanisch anmutende Trennwand mit einer mittig eingesetzten, halbrund schließenden Apsis eingebaut werden, die den gotischen Chor von innen völlig verdeckte. Der Innenraum der Quedlinburger Stiftskirche näherte sich so in seiner romanischen Gestaltung deutlich dem Raumeindruck des Braunschweiger Doms an, den ja Hitler selbst festgelegt hatte. Sogar der Reichsadler mit dem Hakenkreuz fehlte nicht: In Quedlinburg wurde er als farbige Glasmalerei in einem großen Rundfenster der neuen Chorapsis präsentiert (Abb. 20).<sup>51</sup>

Man kann sich vorstellen, welche erschreckende Konsequenz diese ersten Umgestaltungen kirchlicher Sakralräume im Dritten Reich mit sich gebracht hätten, wäre nicht mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs auch das endgültige Ende des Regimes gekommen. Unabhängig von den ideologischen Anweisungen fragt man sich im Nachhinein immer wieder, warum die Denkmalpfleger die künstlerischen Leistungen des Historismus mit immer größerem Hass verfolgten. Der wichtige Hinweis von Riegl auf die Relativität der Kunstwerte fand gegenüber dem 19. Jahrhundert keinerlei Beachtung. Der tiefere Grund wird gerade in der Tatsache liegen, dass Denkmalpflege und Historismus vorher untrennbar miteinander verknüpft waren. Nun gefährdete die behauptete Hässlichkeit der historistischen Architektur auch die überformten Baudenkmäler. Deren ästhetische Wertschätzung

schien den Denkmalpflegern offensichtlich nur noch gewährleistet, wenn die Spuren der Eingriffe des 19. Jahrhunderts entfernt und die Zeugnisse der älteren Geschichte freigelegt wurden. So stimmten sie den ‚Entschandelungen‘ bereitwillig zu, selbst wenn dabei die kirchliche Nutzung verloren ging.

### **Die Freilegung der ursprünglichen Raumfassung als Rechtfertigung für denkmalpflegerische Eingriffe**

Trotz aller Beteuerungen zur Hässlichkeit der historistischen Kirchengestaltungen dürften manche Denkmalpfleger doch ein schlechtes Gewissen entwickelt haben, wenn unter ihrer Anleitung eine neuromanische oder neugotische Ausstattung einschließlich der Raumfassungen und des sonstigen Schmucks entfernt wurden. Eine willkommene Begründung der Purifizierungen bot sich jedoch an, wenn bei den Untersuchungen der Raumschale Reste früherer Farbfassungen und als unterste Schicht sogar die ursprüngliche Raumfassung zum Vorschein kamen. Diese konnte man freilegen und die Zerstörung der historistischen Elemente mit dem Hinweis auf die nun sichtbaren ‚ursprünglichen‘ Zustände rechtfertigen.

Als im Jahre 1934 der Innenraum des Augsburger Domes renoviert wurde, war die Vorgehensweise gegenüber der Kunst des 19. Jahrhunderts, in diesem Fall der neugotischen Ausstattung von 1852-1863 (Abb. 21), bereits zur Routine geworden. Georg Lill, der damalige Generalkonservator des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, sprach in einem Aufsatz über die Domrenovierung von „einer doktrinär konstruierten, maßstäblich verfehlten Neugotik“,<sup>52</sup> deren Beseitigung selbstverständlich zu den Zielen der Maßnahme gehörte. Auch die „überladenen, maßstäblich plumpen Altäre“ wurden entfernt.<sup>53</sup> An die Stelle der Gestaltung des 19. Jahrhunderts trat die Idee von der Rekonstruktion der ursprünglichen Raumfassung. Diese wurde aber nicht durch eine Neufassung erreicht, sondern durch eine umfangreiche Freilegungsmaßnahme. Der zuständige Konservator Toni Roth hatte nämlich unter sieben Tüncheschichten „die Originaltönung der gotischen Umbauzeit um 1340“ entdeckt.<sup>54</sup> Gleichzeitig stellte er fest, dass die untere Schicht verhältnismäßig fest haftete, während sich die darüber liegenden Anstriche relativ leicht ablösten. So gab man einem Trupp Arbeiter speziell angefertigte Hämmer in die Hand und ließ sie so lange auf den Putz klopfen, bis man jeweils auf der untersten Schicht angelangt war. In kürzester Zeit war der ganze Innenraum freigelegt,<sup>55</sup> – ein Verfahren, das nach

heutigen Restaurierungsprinzipien als unvorstellbar brutal bezeichnet werden muss.

Wie die Befunduntersuchungen bei der jüngsten Domrestaurierung 1983/84 ergeben haben, hatte man 1934 bewusst in Kauf genommen, dass bemerkenswerte und historisch bedeutsame Raumfassungen der Spätgotik, der Renaissance, der Barockzeit und des 19. Jahrhunderts verloren gingen. Wie wir außerdem heute wissen, war das Ergebnis damals keineswegs so ursprünglich, wie man geglaubt hatte (Abb. 22). Denn seitdem zeigt der Dom Bemalungen aus drei Epochen nebeneinander: Die dunkelgraue Wandfassung mit weißen Quaderfugen im Westchor und im Querhaus stammt aus der ersten gotischen Umbauphase ab etwa 1330, während die weiße Wandschale mit roten Fugenstrichen im Langhaus der etwas späteren, zweiten gotischen Umbauphase zuzurechnen ist. Gleichzeitig hatte man damals aber auch die Westteile mit dem neuen Farbschema überfasst. Schließlich wurde 1934 im Mittelschiff unter den Obergadenfenstern ein horizontaler Bildstreifen freigelegt, der zu der reichen Ausmalung des 11. Jahrhunderts gehörte.<sup>56</sup> Die drei verschiedenen Fassungen waren im Augsburger Dom nie gleichzeitig sichtbar gewesen.

Nachdem also diese Renovierung des Augsburger Domes mit der Eliminierung der neugotischen Ausstattung und der Zerstörung jüngerer Wandfassungen verbunden war, erstaunt umso mehr die ausdrückliche Berufung Georg Lills auf die von Dehio geforderten Grundsätze: „Man kann auch mit einer gewissen Berechtigung sagen, daß der Grundsatz des ‚Konservierens‘, d.h. des Erhaltens des alten Bestandes, gesiegt hat über den des ‚Restaurierens‘, d.h. des Wiederneumachens“.<sup>57</sup> Offensichtlich wurde der Begriff des Konservierens neu interpretiert. Mit der systematischen, durch Befunduntersuchungen wissenschaftlich belegbaren Suche nach dem Authentischen, dem ursprünglichen Zustand, formierte sich ein neuer Anspruch für Maßnahmen der Denkmalpflege. Das wissenschaftliche Interesse des Fachmanns verführte dazu, Erkenntnisse über frühere Zustände direkt am Denkmal zu verwirklichen, den ‚originalen Zustand‘ wiederherzustellen. Da man eine derartige Rekonstruktion nicht wie im 19. Jahrhundert durch freie Nachschöpfungen verwirklichte, sondern die Echtheit des gewählten Zustands durch die Freilegung belegen konnte, fühlte man sich selbstverständlich zu derartigen Entscheidungen berechtigt. Dabei begriff man nicht, dass man im Grunde die gleiche Idee verfolgte wie die Restauratoren des 19. Jahrhunderts. Wieder war die Triebfeder des Handelns die Vorstellung von der wiedergewonnenen Authentizität.

Leider zeigt gerade das Beispiel des Augsburger Domes, welche Fiktionen mit dieser Behauptung verbunden waren. Wie sollte auch bei einem Dom, der über die Jahrhunderte hinweg ständig verändert worden ist, der verbindliche Zeitpunkt gefunden werden, den man für die ‚Wiederherstellung‘ des ursprünglichen Zustandes zu wählen hatte? Schließlich wären auch die jüngeren Farbschichten genauso ‚original‘ gewesen wie die letztlich gewählten Fassungen des 11. und des 14. Jahrhunderts. So wurde, obwohl man Dehio zitierte, gerade dessen grundlegende Maxime der historischen Dimension missachtet. Man akzeptierte im Grunde nicht das Denkmal mitsamt seiner Geschichte und den damit verbundenen Wandlungen, sondern machte die Suche nach den Spuren der ältesten Geschichte zum Maßstab. Für eine derartige Freilegung des vermeintlich Originalen wurden bedenkenlos jüngere, letztlich ebenso ‚originale‘ Raumfassungen zerstört.

Das Vorbild der Freilegung des Augsburger Doms machte Schule, wie das Beispiel der Innenrenovierung des Limburger Doms zeigt. Der über dem felsigen Steilufer der Lahn mit sieben Türmen hoch aufragende Bau wurde von etwa 1180/90 bis 1235 – gleichzeitig mit dem Bamberger Dom – errichtet. In den Jahren 1863-1873 erfolgte eine umfangreiche Innenrenovierung unter der Leitung des Architekten Hubert Stier. Unter der barocken Raumfassung kam die reiche, teilweise figürliche Ausmalung der Kirche aus dem 13. Jahrhundert zum Vorschein, die freigelegt, vor allem aber im Sinne des Historismus rekonstruierend übermalt wurde. Gleichzeitig ließ Stier die barocke Ausstattung entfernen und ersetzte sie durch eine neugotische. Dabei verschob er das – neu gestaltete – Chorgestühl von der Vierung in das Presbyterium, versetzte das Stiftergrab des Konrad Kurzbold in die Vierung und stellte einen Hochaltar an der Westseite der Vierung auf. In den Jahren 1934/35 fand – fast gleichzeitig mit dem Augsburger Dom – eine Innenrenovierung statt, um den historistischen Bestand wieder zu entfernen. Der beauftragte Kölner Architekt Willy Weyres ‚modernisierte‘ die neugotische Ausstattung, vor allem aber ließ er die Übermalungen der Wand- und Gewölbeflächen wieder entfernen und die ursprüngliche Ausmalung des 13. Jahrhunderts erneut freilegen und überarbeiten. Gemäß Gottfried Kiesow arbeitete man aber nicht wie im 19. Jahrhundert „schonend und qualitativ“, sondern so rabiät, daß die mittelalterliche Malerei die schwersten Schäden in ihrer Geschichte erhielt. In der Farbgebung entfernte sich die Neuausmalung weiter vom Mittelalter, als dies 1863-1873 der Fall war“.<sup>58</sup> Bei der letzten Restaurierung des Innenraums 1974-1991 mussten deshalb die Malereien erneut – und mit



21 Augsburg, Dom. Innenraum nach Osten, Zustand vor 1934.



22 Augsburg, Dom. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

größter Sorgfalt – freigelegt und behutsam retuschiert werden.<sup>59</sup>

Auch die Restaurierung der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirche St. Maria in Haina (Hessen) galt der Freilegung der ursprünglichen Ausmalung. Der frühgotische Bau war von 1215 bis etwa 1240 mit dem Chor, den Chorkapellen und dem Querhaus fertiggestellt, während das Langhaus in mehreren Etappen um 1270 beziehungsweise um 1330 vollendet werden konnte. Nachdem der Bau um die Mitte des 19. Jahrhunderts purifiziert und die barocke Ausstattung entfernt worden war, entdeckte man 1937 während einer weiteren Restaurierung die alte Raumfassung und legte sie bis 1939 frei, aber mit großen Retuschen in Leimfarbe. Bei der nächsten, umfangreichen Restaurierung 1982-2012 wurde die alte Raumfassung noch einmal sorgfältig freigelegt und retuschiert (Abb. 23).<sup>60</sup> Auf den Wänden und Pfeilern herrschen ockergelbe und weiße Farbtöne vor, ergänzt durch rotbraune Gewölbesegele, auf denen große weiße Sterne erscheinen.

Etwas später entdeckte man in der Zisterzienser-Abteikirche Marienstatt (Rheinland-Pfalz) die Reste der ursprünglichen Bemalung der Raumschale. Die um 1245 begonnene, aber in drei Bauphasen erst im frühen 15. Jahrhundert vollendete Kirche wurde nach der Säkularisation Pfarrkirche, aber 1888 von Zisterziensern aus Mehrerau neu besiedelt. 1892 fand eine Purifizierung auf Kosten der Barockausstattung statt. Die Restaurierung 1939/40 leiteten die Konservatoren Dr. Robert Hiecke und Friedrich Bleibaum. Im Chor und im Querhaus wurde die alte Bemalung entdeckt und bis 1943 freigelegt. Während der Denkmalpflege-Tagung 1963 besichtigten die Teilnehmer die Kirche, in der nun auch das Langhaus die gleiche „blaßrote Wandbemalung mit weißem Fugenstrich, die auch das Gewölbe überzog und sich gegen lichtgrau eingetönte Architekturglieder absetzte“, erhalten hatte.<sup>61</sup> Bei einer sorgfältigen Gesamtrestaurierung der Kirche 2000-2007 konnte die Rekonstruktion der Fassung nach den Befunden präzisiert werden (Abb. 24).<sup>62</sup> Es handelt sich um eine sandsteinrote Quadermalerei mit weiß aufge-



23 Haina, ehemalige Zisterzienser-Abteikirche St. Maria. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

malten Stoß- und Lagerfugen, die durch grau gefasste Pfeiler, Dienste und Gewölberippen differenziert wird. Im Chor erscheinen ockergelbe Rippen auf eher rötlich-hellbraunen Gewölbesegelein.

### Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg

Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs brachte den Denkmalpflegern ganz andere Sorgen, zumal Restaurierungs- oder Umbaumaßnahmen an Baudenkmalern bald eingestellt werden mussten. Immer mehr rückte der nötige Schutz der gefährdeten Kunstwerke in den Vordergrund. Während durch die Initiative einzelner Denkmalpfleger – etwa im Rheinland oder in den Städten Bamberg und Nürnberg – bereits bald nach Kriegsbeginn mit Maßnahmen zum Schutz der Kulturgüter begonnen worden war, wartete man in einem Großteil Deutschlands ab, wohl in der Hoffnung, es werde kaum Zerstörungen geben. Erst die verheerenden Luftangriffe auf Lübeck am 28./29. März 1942 und Rostock

(23.-27. April 1942) brachten ein schnelles Umdenken: Schon am 12. Mai 1942 verabschiedete der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, den reichsweiten Erlass zum Schutz von Kulturgütern. Nun arbeiteten Denkmalpfleger, Museumleiter, Kirchenpfleger und Kommunalpolitiker eng zusammen, um so schnell wie möglich den nötigen Kunstschutz zu gewährleisten. Zahllose Kunstwerke wurden aus den Kirchen und Museen in sichere Depots gebracht, die mittelalterlichen Glasgemälde wurden ausgebaut, nicht bewegliche Objekte wurden eingemauert (zum Beispiel der *Reiter* im Bamberger Dom, die Pfeilerapostel im Chor des Kölner Doms, Portale wie das romanische *Schottenportal* der Kirche St. Jakob in Regensburg und so weiter). Photographen wurden in großer Zahl angestellt, um Bauwerke und nicht transportable Ausstattungen systematisch zu photographieren, möglichst in Farbe mit den neuen Agfa-Color-Umkehrfilmen.<sup>63</sup>

Aber es gab eine Ausnahme: Um die Kunstwerke des Historismus kümmerten sich die Denkmalpfleger



24 Marienstatt, Zisterzienser-Abteikirche. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



25 München, Domkirche des Erzbistums München-Freising, sogenannte Frauenkirche. Blick in den Chor, nach den Zerstörungen von 1944.

nicht; sie wurden nicht in Sicherheit gebracht! Die radikale Ablehnung der historistischen Ausstattungen, die während des 19. Jahrhunderts in einer Fülle von Kirchen erfolgt waren, blieb trotz der Kriegsgefahren unverändert. Man ließ diese Ausstattungen an Ort und Stelle und nahm ihre mögliche Zerstörung billigend in Kauf – in der Überzeugung, es sei um diese Objekte sowieso nicht schade. Während die mittelalterlichen Glasmalereien aus den Kirchen fast ausnahmslos ausgebaut und geborgen wurden, kümmerte man sich nicht um die Glasmalereien des 19. Jahrhunderts, die mit hohem technischem Aufwand in großem Umfang hergestellt worden waren und die es noch in vielen Kirchen gab. Sie blieben in situ und gingen verloren – oft nicht durch die Bombenzerstörung der jeweiligen Kirche, sondern schon durch den Luftdruck benachbarter Explosionen.

Mäßigende Überlegungen einiger Konservatoren wurden nicht beachtet. So hatte Peter Jakobus schon 1939 gegenüber dem Historismus zu erkennen gegeben: „Man fängt an zu sehen, daß manche der fraglichen Leistungen, wenn auch nicht begeisternd schön,

so doch in gewissen Punkten ‚richtig‘ waren, und daß wir überhaupt mit dem wachsenden zeitlichen Abstand immer mehr in die Lage kommen, rein sachlich über ihre künstlerische Qualität zu urteilen“.<sup>64</sup>

So sahen die Verantwortlichen tatenlos zu, wie die außergewöhnlich reiche neugotische Ausstattung der Münchner Frauenkirche zugrunde ging. Fotos von 1944 zeigen den Hochaltar, das Chorgestühl und die Seitenaltäre in allen Zuständen der Zerstörung ungeschützt zwischen den Trümmern der Ruine (Abb. 25).<sup>65</sup> Auch im Kölner Dom hat man die Glasmalereien des 19. Jahrhunderts nicht ausgebaut; sie gingen in großen Teilen verloren.<sup>66</sup> Nur die berühmten, 1844-1848 vom bayerischen König Ludwig I. gestifteten *Bayernfenster* wurden noch während des Kriegs geborgen, aber erst nachdem sie schon Schäden davongetragen hatten.<sup>67</sup> Ein erschreckendes Foto von 1943 zeigt einen Blick in das Nordquerhaus des Doms mit den in großen Teilen zerbrochenen Scheiben des monumentalen Glasfensters zum Alten Bund, das 1865 von Friedrich Baudri geschaffen worden war (Abb. 26).<sup>68</sup> Die acht Erdgeschossfenster der beiden Turmhallen, die 1884

einen umfangreichen Bilderzyklus der Heilsgeschichte nach Entwürfen des Wiener Künstlers Johannes Klein erhalten hatten, gingen ebenfalls – bis auf zwei Fenster – zugrunde; sie wurden 1993-2010 nach den erhaltenen Originalentwürfen rekonstruiert. Das 1864 gestiftete und in München ausgeführte sogenannte Paulusfenster an der Ostwand des südlichen Querhauses, das im Krieg ganz zerstört wurde, wurde in jüngerer Zeit (1992-1994) ebenfalls wiederhergestellt. Allerdings gab es weder die alten Entwurfskartons noch Farbphotographien des Fensters vor der Zerstörung. So musste das Fenster auf der Basis alter Schwarz-Weiß-Photographien und einer kleinen erhaltenen Farbskizze (im Maßstab 1:5) nachempfunden werden. So kann man das Ergebnis auch nicht als Rekonstruktion bezeichnen, weil jede Rekonstruktion eine genaue Kenntnis vom Aussehen des verlorenen Originals voraussetzt.<sup>69</sup> Die 28 Obergadenfenster in Langhaus und Querhaus des Kölner Doms zeigten insgesamt 112 Gestalten des Alten und Neuen Testaments sowie Repräsentanten der Kirche, meist nach Entwürfen von Michael Welter. Davon waren nach dem Krieg nur noch 52 Figuren erhalten; die fehlenden Scheiben werden seit 2003 sukzessive wiederhergestellt.<sup>70</sup>

In der berühmten spätromanischen Pfarrkirche St. Gereon in Köln gingen neben der reichen Ausmalung des Dekagons (1883-1891) nach Entwürfen von August von Essenwein auch die zugehörigen Glasmalereien verloren.<sup>71</sup> Ebenso verhielt es sich mit den Glasmalereien in der Kirche Groß St. Martin, die zusammen mit der reichen Bemalung der Raumschale 1868-1885 ebenfalls nach Entwürfen von August von Essenwein geschaffen worden waren.<sup>72</sup> Diese Ausstattung bezeichnete der Denkmalpfleger und für das Rheinland zuständige Provinzialkonservator Professor Dr. Franz Graf Wolff Metternich noch im Jahre 1948 als „eine der schlechtesten unter den vielen bedauerlichen Mißgriffen der historistischen Erneuerungen, die im vorigen Säculum in Köln ausgeführt worden waren“.<sup>73</sup> Und auch in der Kölner Kirche St. Severin, die 1887-1890 eine aufwendige Raumschale einschließlich farbiger Glasfenster nach Entwürfen von Matthias Göbbels und Theodor Winkler erhalten hatte, hielt man es nicht für nötig, die Fenster auszubauen, so dass auch diese zerstört wurden.<sup>74</sup>

Durch einen Bombeneinschlag verloren gingen ebenso die neugotische Ausstattung und die historistischen Glasfenster in der Kirche St. Maria zur Wiese in Soest.<sup>75</sup> Während die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom sämtlich ausgelagert wurden, blieben die Fenster des 19. Jahrhunderts an Ort und Stelle. Obwohl der Dom im Krieg nicht beschädigt wurde, wurden durch den



26 Köln, Dom. Innenraum, Blick zum nördlichen Querhaus, mit dem nicht ausgebauten monumentalen Glasfenster von 1865, Aufnahme 1943.

Luftdruck von Granatenexplosionen die historistischen Glasmalereien im nördlichen Nebenchor und im Nordquerhaus zerstört.<sup>76</sup> Man könnte diese Aufzählung endlos weiterführen, da die Verluste an historistischen Ausstattungen und Glasmalereien immens waren.

### Der Umgang mit historistisch ausgestatteten Sakralräumen, die den Zweiten Weltkrieg unversehrt überstanden hatten

Wie wir alle wissen, war die Denkmalpflege nach 1945 mit ungeahnten Problemen konfrontiert, da wertvollste Baudenkmäler in geradezu apokalyptischem Ausmaß zerstört beziehungsweise beschädigt waren. In zahllosen Fällen musste zwischen den Möglichkeiten der Rekonstruktion, des modifizierten Wiederaufbaus, des Belassens der Ruine oder der völligen Neugestaltung des Ortes entschieden werden. Auch wenn hierauf in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen werden kann, sei doch betont, dass damals die prinzipiellen Fragen – in merkwürdigem Gegensatz zu der Fülle der Maßnahmen – kaum gestellt wurden. Einig war man sich offensichtlich nur in der Einschätzung

des 19. Jahrhunderts. Trotz der bedenklichen Profanierungstendenzen mittelalterlicher Kirchen im Dritten Reich und trotz der schlimmen Zerstörungen, die der Zweite Weltkrieg verursacht hatte, sahen sich die Denkmalpfleger nach 1945 nicht im Geringsten dazu veranlasst, ihre Missachtung des Historismus aufzugeben. Man kam gar nicht auf die Idee, die Frage nach dem Wert der historistischen Bau- und Kunstdenkmäler zu stellen oder gar eine echte Theoriediskussion durchzuführen, wie sie etwa die Tage der Denkmalpflege nach 1900 ausgezeichnet hatte. Eine grundsätzliche Resolution der Denkmalpfleger gab es deshalb nicht.<sup>77</sup>

Uns soll im Folgenden nicht der Wiederaufbau zerstörter Baudenkmäler interessieren, sondern der Umgang mit Bau- und Kunstwerken, die den Krieg unversehrt überstanden hatten und für die nur der ‚normale‘ Ablauf des Restaurierens infolge von Verschmutzungen, auftretender Bauschäden oder Verfallserscheinungen an Kunstwerken erforderlich geworden war. Leider stellt man dabei fest, wie wenig die Denkmalpfleger aus den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs gelernt hatten, zumindest was den Umgang mit historistischen Baudenkmälern und Kirchengeschmücker betraf. Man sprach zwar nicht

mehr von einer ‚Entschandelung‘, aber die Renovierungsmaßnahmen blieben die gleichen. In den mittelalterlichen Kirchen wurden die Ausstattungen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die noch erhalten waren, nach wie vor erbarmungslos verfolgt und beseitigt. Am deutlichsten spottete der Kunsthistoriker Prof. Heinrich Lützeler (Universität Bonn) 1946/47 über die ‚Verschandlungen‘ durch den Historismus: „Die Kölner Kirchen waren innen durchweg schauderhaft. Die Bemalung, allzu häufig von muffiger oder greller Spießbürgerlichkeit, verhüllte ihren adeligen Leib mit einem Konfektionsgelump, daß er kaum mehr darunter atmen konnte. Die Altäre hatte man vielfach mit spürbar großem Fleiß zu Mustern der Geschmacklosigkeit ausgeklügelt [...] Dann wieder trieb man einen tollen Aufwand mit Mosaiken, die höchst eigenwillig die herbe Architektur mit ihrem schummrigen-billigen Mystizismus zudeckten [...]“<sup>78</sup>

So beseitigte man erbarmungslos die Kunstwerke des Historismus, wie man es seit den 1920er-Jahren schon betrieben hatte. Zu den ersten Maßnahmen im deutschsprachigen Raum gehörte die Innenrenovierung der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche Allerheiligen in Schaffhausen (Schweiz). Das bedeutende, unmittelbar in der Nachfolge des Reformklosters Hirsau um 1090-1105 entstandene Münster war seit der Reformation 1529 evangelische Pfarrkirche. In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts fand eine Restauration statt, bei der die Raumschale ganzflächig mit Ornamentmustern unterschiedlichster Formen und farbig gemusterten Glasfenstern geschmückt sowie mit einer neuromanischen Ausstattung versehen worden war (Abb. 27). In den Jahren 1950-1959 hat man das Münster komplett purifiziert. Seitdem zeigt der Innenraum die Säulen, die Scheidarkaden und die Gurtbögen steinsichtig, während alle anderen Wandflächen weiß verputzt sind. Darüber spannen sich hölzerne, sehr schlichte Flachdecken (Abb. 28).<sup>79</sup>

Die um 1130 errichtete ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Nikolaus in Alpirsbach (Kreis Freudenstadt), ebenfalls eine romanische Anlage der sogenannten Hirsauer Reform, hatte in den Jahren 1878-1881 eine reiche historistische Ausmalung der Raumschale einschließlich der Flachdecken erhalten (Abb. 29). Man ließ die Pfeiler, die Scheidarkaden und die Bogenreihen steinsichtig, bemalte aber alle verputzten Wandflächen. Diese zeigten in der unteren Hälfte der Raumschale verschiedene Ornamentformen und in der oberen Hälfte eine aufgemalte Steinquaderung mit zusätzlichen Schmuckelementen. Die Flachdecke war durch Balken in unterschiedliche Rechteckfelder unterteilt und ebenfalls durchgehend gemustert. Dazu gehörte eine neuromanische Ausstattung. In den Jah-



27 Schaffhausen, ehemalige Benediktiner-Abteikirche Allerheiligen. Innenraum, Blick ins Querhaus mit der Ausstattung des 19. Jahrhunderts, Aufnahme um 1900.



28 Schaffhausen, Allerheiligen. Innenraum mit Blick nach Osten, heutiger Zustand.



29 Alpirsbach, ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Nikolaus. Innenraum, Blick von der Vierung nach Nordosten, mit der Ausstattung von 1878/81.



30 Alpirsbach, ehemalige Benediktiner-Abteikirche. Innenraum, Blick durch die Vierung nach Nordwesten, heutiger Zustand.

ren 1956-1966 erfolgte eine grundlegende Renovierung der Kirche, die im Zweiten Weltkrieg unzerstört geblieben war. Dabei entfernte man alle Wandmalereien, die neuromanische Ausstattung und zog neue Flachdecken ein (Abb. 30).<sup>80</sup> Der Raumeindruck ist seitdem bestimmt von den Buntsandsteinquadern der Pfeiler, Gurtbögen und Bogenreihen in ihren rötlichen bis gelblichen Farbtönen sowie den Zackenmustern aus roten und weißen Steinen über den Scheidarkaden des Mittelschiffs. Im Kontrast dazu blieben alle verputzten Wandflächen weiß. Im Prinzip verhalf der Hass auf die ungeliebte historistische Ausstattung den Denkmalpflegern zu der Möglichkeit, ein steinsichtiges Mittelalterbild zu vermitteln, das schon bei den erwähnten Renovierungen der 1930er-Jahre das Ziel vieler Denkmalpfleger gewesen war. Es verwundert deshalb nicht, dass der Innenraum von Alpirsbach manchen Wiederaufbauten zerstörter mittelalterlicher Kirchen gleicht. So sieht der Wiederaufbau der Kölner Kirche St. Aposteln, den Willy Weyres 1948-1957 leitete, in der Kontrastierung von freiliegenden Quaderoberflächen mit weiß verputzten Wänden dem Innenraum von Alpirsbach zum Verwechseln ähnlich (siehe Abb. 71).<sup>81</sup>

Das gleiche Schicksal wie Alpirsbach erlebten in der Nachkriegszeit viele andere mittelalterliche Kirchen, die der Krieg ebenfalls verschont hatte. Genannt sei zum Beispiel noch die ehemalige Frauenstiftskirche St. Bonifatius in Freckenhorst (Warendorf, Westfalen),

die um 1080-1129 erbaut worden war. Der homogene Sakralraum hatte um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine neuromanische Ausmalung und Ausstattung erhalten, die bei einer Renovierung 1955-1962 restlos entfernt worden ist. Seitdem dominieren weiße Putzflächen mit wenigen Werksteinelementen, die teilweise einen farbigen Schichtwechsel zeigen (Abb. 31).<sup>82</sup> Die ehemalige Damenstiftskirche St. Marien und Pusinna in Herford (Westfalen), eine spätromanische Hallenkirche aus dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts, hatte in den Jahren 1866-1870 eine historistische Restauration erfahren, die mit einer reichen Ausmalung verbunden war; sie zeigte alle Pfeiler-, Wand- und Gewölbeflächen mit Quadermalerei beziehungsweise reichen Ornamentmustern verziert (Abb. 32).<sup>83</sup> Bei der nächsten Gesamtrenovierung 1956 wurden alle Ausmalungen entfernt, die steinernen Architekturglieder (Pfeiler, Gurt- und Scheidbögen) freigelegt und lasierend vereinheitlicht, die Rippen der Gewölbe teilweise steinfarben aufgemalt; alle Wandflächen und Gewölbesegele weiß getüncht (Abb. 33). Damit gliederte sich auch diese Innenrenovierung dem üblichen Schema ein, das Steinsichtigkeit mit weißen Wandflächen und Gewölbesegele kontrastiert.<sup>84</sup>

Erwähnt sei auch die ehemalige Benediktiner-Abteikirche in Schwarzach (Baden-Württemberg, Kreis Rastatt), eine romanische, im späten 12./frühen 13. Jahrhundert errichtete Basilika. Sie erfuhr 1888-1897



31 Freckenhorst, ehemalige Damenstiftskirche St. Bonifatius. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



32 Herford, ehemalige Damenstiftskirche St. Marien und Pusinna. Innenraum nach Osten, mit der Ausstattung von 1866/70.



33 Herford, ehemalige Damenstiftskirche St. Marien und Pusinna. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

eine umfangreiche Restauration unter der Leitung von Josef Durm, die auch mit einer historistischen Ausmalung und Ausstattung verbunden war. In den Jahren 1964-1967 erfolgte erneut eine umfassende Renovierung unter der Leitung von Arnold Tschira. Dabei wurden die Ausstattungen und Ausmalungen des 19. Jahrhunderts komplett entfernt. Dafür rekonstruierte man auf der Basis von Befunden die zweite Raumfassung, die nach dem Brand von 1299 aufgetragen worden war (Abb. 34). Das Quaderwerk des Baus (die Säulen und die Scheidarkaden bis zum Gurtgesims, die Vierungsbögen und das Chorgewölbe), das eigentlich aus graurot-gelblichem Sandstein besteht, wurde in kräftiger roter Farbe – einschließlich der Fugenstriche – aufgemalt. Die gleichfalls rote Rahmung der Fensteröffnungen ist auf die weiß verputzten Wandflächen gemalt. Die bunt differenzierten Farben der Kapitelle sind frei erfunden. Statt der fein profilierten Balkendecke des 19. Jahrhunderts mit ihren Abfasungen wurde eine schlichte Bretterdecke in Naturholzton mit aufgelegtem rötlichem Lattenrost eingezogen.<sup>85</sup>

Die ehemalige Benediktinerinnen-Abteikirche St. Georg und Maria in Lippoldsberg (Gemeinde Wahlsburg, Hessen), eine 1142-1151 errichtete, sehr gut erhaltene Pfeilerbasilika, besteht durchgehend aus Bruchsandstein in horizontaler Schichtung. Außen zeigt sich der Bau unverputzt, innen dagegen wurde der Kirchenraum komplett verputzt. Eine historistische Ausmalung von 1872-1878 wurde bei der nächsten Restaurierung 1957-1959 vollständig entfernt (Abb. 35). Der heutige Raumeindruck ist seitdem, wie Gottfried Kiesow betonte, „insoweit verfälschend geprägt, als man bei den Architekturgliederungen durch den Anstrich Quadermauerwerk vorgetäuscht hat, dabei jedem Steinquader einen eigenen Farbton gab und das aufgemalte Fugennetz den tatsächlichen Mörtelfugen folgen ließ. Dies entspricht [...] jedoch nicht den Vorstellungen des Mittelalters, das zwar die Quaderbemalung sehr bevorzugte, jedoch mit dem Ziel, die Zufälligkeiten des Natursteins zugunsten einer künstlerisch einheitlichen Wirkung auszugleichen und die gliedernden Teile mit gemalten Ornamenten und Architekturformen zu betonen. Dieses mittelalterliche Prinzip erfüllte sehr viel besser die Neuausmalung von 1872-1878, die auf originale romanische Reste zurückging und mit diesen leider 1959 beseitigt wurde“.<sup>86</sup>

Ein Gegenstück zu den bisher genannten Kirchen bildet der Dom von Ratzeburg, da es sich bei ihm um eine Backsteinkirche handelt. Der Ratzeburger Dom, der um 1160/70 bis um 1215/20 errichtet worden war, erfuhr fast gleichzeitig mit Alpirsbach eine Restauration, die in den Jahren 1875-1881 durchgeführt wurde und der inneren Raumschale eine typische historistische Ausmalung brachte. In den Jahren 1960-1966, also etwa gleichzeitig mit dem Speyrer Dom, fand eine Purifizierung statt, bei der die Ausmalung des 19. Jahrhunderts und alle Putzschichten entfernt wurden (Abb. 36). So legte man in der Tradition der Freilegungen des 19. Jahrhunderts das Backsteinmauerwerk frei,<sup>87</sup> das seitdem den Innenraum durch das Rot der Ziegel mit den weißen Fugen beherrscht. Die Gewölbe, die Unterseiten der Scheidarkaden, die Apsiskonche und die Ostwände der Nebenchöre wurden dagegen weiß getüncht. Außerdem verschob man den barocken Hochaltar von 1629 in das südliche Querhaus und andere barocke Ausstattungsstücke wie Epitaphien in die Querhäuser beziehungsweise in die Seitenschiffe. Betritt man heute den Dom, sieht man als einziges nichtmittelalterliches Ausstattungsstück nur noch die Renaissancekanzel von 1576 am ersten nördlichen Pfeiler des Mittelschiffs. Während man in Alpirsbach also die freigelegten Steinquader mit weiß verputzten Flächen kombinierte, stand in Ratzeburg der Kontrast der freigelegten Backsteinwände mit ebenfalls weißen



34 Schwarzach, ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



35 Lippoldsberg, ehemalige Benediktinerinnen-Abteikirche St. Georg und Maria. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Restflächen im Vordergrund. Dass dabei sogar der bedeutende barocke Hochaltar von Gebhard Jürgen Tietge (1629) und die barocken Epitaphien an den Rand geschoben wurden, macht das Renovierungsziel klar: Man wünschte die Rückführung in einen vermeintlich ‚romanischen‘ Zustand, bei dem die späteren Spuren der Geschichte eher störten.

Die denkmalpflegerischen Maßnahmen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in mittelalterlichen Sakralräumen der DDR durchgeführt wurden, unterschieden sich nicht von vergleichbaren Aktionen in der BRD. In beiden Ländern galten die Ausstattungen und Ausmalungen des Historismus als künstlerisch wertlos, so dass sie bedenkenlos entfernt wurden. Eine Reihe einschlägiger Renovierungen hat Hans Berger zusammengestellt.<sup>88</sup> Beispielsweise hatte die zwischen etwa 1090 und bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts errichtete ehemalige Kollegiatstiftskirche Unser Lieben Frauen in Halberstadt eine Reihe von Erneuerungen erlebt, zuletzt in den Jahren 1839-1847 unter der Leitung von Ferdinand von Quast. Damals wurde die in Resten erkennbare ursprüngliche Raumfassung ergänzt und übermalt (Propheten zwischen den Obergadenfenstern in ornamentaler Rahmung, ebenso reicher Ornamentschmuck auf Gewölben, Gurtbögen und Flachdecken). 1945 wurde die Kirche beschädigt. Beim Wiederaufbau bis 1954 hat man das

zerstörte Chorgewölbe erneuert. Die Reste der historistischen Ausstattung entfernte man ebenso wie die Ausmalung des 19. Jahrhunderts. Stattdessen wählte man eine extrem gegensätzliche Gestaltung, bei der nur Fragmente der ursprünglichen Bemalung des 13. Jahrhunderts übrigblieben (Abb. 37). Den Verantwortlichen „erschien der ungefaßte Raum, dessen besondere ‚Wohlräumigkeit‘ Dehio rühmte, mit den Resten der originalen Ausmalung dem Ursprünglichen näher als ein Raum in historisierendem Gewande“.<sup>89</sup> Seitdem sind die verputzten Pfeiler weiß (mit fein profilierten Deckplatten in Grau), ebenso wie alle Wandflächen. Auch Querhaus und Chor sind weiß und mit ockerfarbenen Gewölben abgesetzt, die hölzernen Flachdecken im Langhaus erscheinen hingegen rötlich-braun und der Fußboden ziegelrot.

1968 veröffentlichte der damalige Linzer Diözesankonservator Erich Widder das Buch *Alte Kirchen für neue Liturgie*.<sup>90</sup> Darin beschreibt er die Purifizierungen von insgesamt 58 Kirchen, meist aus Österreich, deren historistische Ausstattungen entfernt und durch Neugestaltungen ersetzt worden sind. In seiner Einleitung bezieht er sich auf den *Katechismus der Denkmalpflege* von Max Dvořák, aus dem er ausführlich zitiert. Außerdem beruft er sich auf Linus Birchler (1934-1961 Professor für Baugeschichte und Allgemeine Kunstgeschichte an der ETH Zürich sowie 1942-1963 Präsident

der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege), der anlässlich der Purifizierung einer neugotischen Züricher Pfarrkirche geschrieben hatte: „Das Innere präsentierte sich wie Dutzende anderer neugotischer Kirchen: schlecht proportioniert, überladen, unruhig, mit gut gemeinten neugotischen Altären [...]. Dieser Auffassung mussten nun freilich die neugotischen geschnitzten Altaraufsätze geopfert werden. Diese standen zwar qualitativ um eine Kleinigkeit über dem Niveau der ‚Schreinergotik‘, wie sie in der Zeit der Neugotik fast überall fabrikmäßig hergestellt wurde. Aber die Einzelheiten, Figuren und Ornamente (letztere mit Jugendstilanklängen) waren zu schablonenhaft, um Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben zu können. Ich bin überzeugt, daß ihnen schon nach wenigen Jahren niemand mehr nachtrauern wird.“<sup>91</sup> Andere Denkmalpfleger zitiert Widder nicht, sondern behauptet, die neue Liturgie seit dem II. Vatikanischen Konzil erfordere „neugestaltete liturgische Orte, die die neue Einstellung auch sinnfällig machen“.<sup>92</sup> Als Resümee erklärt er: „Die bisher geleistete Arbeit hat wohl schon den Beweis erbracht, daß keine neue Bilderstürmerei zu befürchten ist und daß es um keine Gewaltlösungen geht. Vielmehr führen liturgische Neuordnungen meistens zu besseren Raumwirkungen, wenn künstlerische Dekorationen und vielfach auch Kitscherzeugnisse erst mit dieser theologischen Begründung endgültig aus den Kirchenräumen verbannt werden können“.<sup>93</sup>

Blättert man den Band Widders durch und betrachtet seine Bildbeispiele, die sich an Dvořáks *Katechismus der Denkmalpflege* von 1916 orientieren und meist in Aufnahmen vor und nach der Purifizierung gegliedert sind, stellt man fest, dass sich mehr als 50 Jahre nach Dvořák nichts an der Einstellung zum Historismus geändert hat. Man erlebt tatsächlich immer noch eine „neue Bilderstürmerei“. Dabei findet man neben barocken Kirchen und Bauten des 19. Jahrhunderts auch 24 mittelalterliche Kirchenräume, die meist ihrer neugotischen Ausstattung und historistischen Ausmalung beraubt wurden und seitdem – mehr oder weniger kahl – mit einem neuen Zelebrationsaltar und gegebenenfalls älteren, vor 1800 entstandenen Gemälden beziehungsweise Skulpturen für die neue Liturgie geeigneter sein sollen als es im früheren Zustand der Fall hätte sein können. Das 1968 erschienene Buch Widders ist symptomatisch für die damals noch bestehenden Vorurteile gegenüber der Kunst des Historismus. Sie galt als so unerträglich, dass ihre Zerstörung bei Kirchenrenovierungen fast selbstverständlich war.

Ein Umdenken der Kunsthistoriker und Denkmalpfleger fand nur sehr langsam statt. Heinrich Kreisel, der 1957 Generalkonservator des Bayerischen Lan-

desamts für Denkmalpflege geworden war, kam von der Bayerischen Schlösserverwaltung und hatte dabei die Schlösser König Ludwigs II. kennen und schätzen gelernt.<sup>94</sup> Deshalb publizierte er noch im Jahr seiner Ernennung einen grundlegenden Aufsatz, der sich mit der Kunst des Historismus auseinandersetzte.<sup>95</sup> Er wies zunächst darauf hin, dass die 1904 von Kultusminister Anton von Wehner festgelegten *Grundsätze für die Inventarisierung der Kunstdenkmäler Bayerns* unverändert gültig waren und eine Erfassung der Denkmäler nur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts erlaubten. Dies sei zunächst hinzunehmen, denn das geringe Alter der Bauten „macht ihren natürlichen Verfall nicht wahrscheinlich und gibt uns die Möglichkeit, sie vorläufig noch von der Denkmaleigenschaft auszunehmen. Soweit geht die Überlegung in Ordnung. Sie wäre aber falsch, wenn aus einer Ablehnung der Kunst von vor 100 bis 50 Jahren heraus die mögliche Denkmaleigenschaft von Bauwerken verneint würde“.<sup>96</sup> Kreisel verweist auf die bekannte Tatsache, dass die jüngere Generation die Kunst der Väter und Großväter instinktiv ablehne. Das sei auch in der Kunst immer so gewesen, wie die Einschätzung der jeweils nächsten Generationen gegenüber früheren Stilen zeige. Und deshalb folgert Kreisel: „Dem Künstler darf die Berechtigung zum Haß gegen das, was die ältere Generation schuf, zugebilligt werden, jedoch nicht dem Wissenschaftler und nicht dem Denkmalpfleger. Denn seinem objektiven und sachlichen Denken kann die Möglichkeit einer völlig anderen späteren Bewertung ebenso wenig verschlossen bleiben, wie die Erkenntnis, daß sich Wissenschaft immer schon auch auf Bereiche erstreckt hat, die subjektiv unerfreulich sein könnten“.<sup>97</sup>

Dann verweist Kreisel auf die Schlösser König Ludwigs II., die von den Kunsthistorikern gemieden würden, aber seit Kriegsende weit mehr als 1 Million Besucher jährlich angezogen hätten. Er selbst habe 1954 den Versuch gemacht, die Schlösser des Königs zu würdigen, der Band habe aber „aus wohlwollender Rücksichtnahme“ gar keine Rezension erfahren.<sup>98</sup> Er habe darin „mit kunstwissenschaftlichen Mitteln nachgewiesen, daß diese Schlösser eigenständige Werke ihrer Zeit und im Stil ihrer Zeit gebaut sind. Die historisierenden Stile haben ja keineswegs kopiert, sondern übersetzt. Jedes an der alten Kunst geschulte Auge erkennt sofort das Andere, das 19. Jahrhundert, die andere Farbgebung, die veränderte Form, besonders die so ganz anders geartete Ornamentik, die in ihrer Abweichung vom Vorbild einen gemeinsamen Stil, eben den des 19. Jahrhunderts, verrät, gleichgültig, ob die historisierende Schau auf Mittelalter oder Barock gerichtet ist“.<sup>99</sup> Kreisel schließt seinen Aufsatz mit den Worten: Auch wenn man den Bau- und Kunstwerken



36 Ratzeburg, Dom. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



37 Halberstadt, ehemalige Kollegiatstiftskirche Unser Lieben Frauen. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



38 Speyer, Dom. Innenraum nach Osten. 3 D-Rekonstruktion (Firma archimediX) der Ausstattung des 19. Jahrhunderts.

des Historismus „persönlich ablehnend gegenüber steht, soll man einen Standpunkt einnehmen, der ihre Erhaltung nicht vorzeitig in Frage stellt“.<sup>100</sup>

Die mahnenden Worte Kreisels erschienen zu einem Zeitpunkt, als ein heftiger Streit unter Kunsthistorikern und Denkmalpflegern entbrannte, der sich an der geplanten Gesamtrestaurierung des Doms von Speyer entzündete. Der Dom hatte den Krieg unversehrt überstanden, war aber seit langem überholungsbedürftig. Da im Jahr 1961 die 900-Jahrfeier der ersten Domweihe gefeiert werden sollte, wünschte sich der Speyerer Bischof Isidor Markus Emanuel im Jahr 1957 eine termingerecht durchgeführte Restaurierung.

Damals besaß der Dom noch seine gesamte Ausmalung, die im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern in den Jahren 1846-1853 durch den Maler Johann von Schraudolph mit vielen Mitarbeitern ausgeführt worden war. Es handelte sich um eine außergewöhnlich prächtige Innendekoration, die mit einem reichen ikonographischen Programm viele figürliche und dekorative Wandmalereien, teils auf Goldgrund, präsentierte (Abb. 38, 40). Als leitenden Architekten berief man auf Wunsch des Bischofs Professor Rudolf Esterer (1879-1965), der schon im Dritten Reich als Anhänger des Nationalsozialismus mit umfangreichen Aufträgen wie der Purifizierung der Nürnberger Kaiserburg und dem



39 Speyer, Dom. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Wiederaufbau der Burgruine Trifels bedacht und von Adolf Hitler 1939 mit dem Ehrentitel „Professor“ ausgezeichnet worden war.<sup>101</sup> Es gelang Esterer nach 1945, seine Position im Dritten Reich herunterzuspielen und seine Karriere unbehindert fortzusetzen. So wurde er unmittelbar nach Kriegsende zum Präsidenten der Bayerischen Schlösserverwaltung ernannt, war Gründungsmitglied der Bayerischen Akademie der Schönen

Künste und deren Direktor der Abteilung Bildende Kunst von 1948-1955. Es gelang Esterer sogar, den Wiederaufbau der Burg Trifels als „nationalsozialistische Weihstätte“, den er 1937 begonnen hatte, der aber 1942 gestoppt werden musste, ab 1948 weiterzuführen. Dabei verleugnete er die ursprüngliche NS-Zielsetzung, setzte aber seine Pläne fast unverändert bis 1957 durch.<sup>102</sup>



40 Speyer, Dom. Blick in die Vierungskuppel. 3 D-Rekonstruktion (Firma archimediX) der Ausstattung des 19. Jahrhunderts.

Mit dem Trifels-Wiederaufbau dürfte sich Esterer in der Pfalz einen Namen gemacht haben. Obwohl er 1957 schon 78 Jahre alt war, wurde ihm die Restaurierung des Speyerer Doms anvertraut. Als Vertreter der alten Denkmalpfleger-Generation war es für ihn selbstverständlich, dass die historistische Ausmalung des Doms entfernt werden musste. Dafür wollte er den Innenraum steinsichtig präsentieren, mit nur wenigen, weiß verputzten Wand- und Gewölbeflächen. Beim Kunsthistoriker-Kongress 1958 in Trier gab es erregte Diskussionen zwischen den Gegnern und den Befürwortern der Purifizierung.<sup>103</sup> Eine umfassende Darstellung der farbigen Raumfassung durch Schraudolph lieferte Albert Verbeek, kam aber dabei zu dem Schluss: „Sichtlich kommen alle diese Umdeutungen aus einer einheitlichen, eigenwilligen Konzeption, – wenn wir aber den kaiserlichen Bau in seiner einzigartigen ursprünglichen Kraft suchen, so ist das Mißverhältnis nicht zu übersehen, in dem die Ausstattung des vorigen Jahrhunderts dazu steht“. In dieser Situation gebe es nur einen Kompromiss: „So viel entfernen wie nötig, um die salische Architektur wieder zur Geltung zu bringen; so viel schonen, wie möglich, ohne diese Architektur entscheidend zu beeinträchtigen“.<sup>104</sup>

Die Befürworter konnten letztlich die Oberhand gewinnen (Abb. 39, 41), wie Günther Grundmann in einem 1960 publizierten Aufsatz mit unverkennbarer Sympathie bestätigte. Nach ihm hätte das Referat von Esterer den Ausschlag gegeben, der sein Ziel beschrieben hatte, „die unter der Putzkruste und den auf ihr befindlichen Gemälden schlummernde Kraft des steinsichtigen Mauerwerks mit handwerklichen Mitteln wieder zum Sprechen zu bringen und dadurch dem salischen Dom seine sakrale Hoheit zurückzugeben“.<sup>105</sup> Dieser einseitige Materialfetischismus und die Gleichsetzung von Stein, Kraft und Hoheit hätte auch von einem NS-Funktionär im Dritten Reich stammen können. Zwar räumte Grundmann ein, dass mit der Abnahme der Fresken „der einheitliche Charakter der ikonographisch-theologischen Thematik und die Übereinstimmung von Bildfeldern und dekorativen Elementen im Sinne der monumentalen Ganzheit des künstlerischen Programms der Romantik für immer zerstört worden ist“. Gleichzeitig forderte Grundmann aber auch die Entfernung der letzten Wandbilder: „Eines muß allerdings gesagt werden: Der Entschluß, die Bildabfolge der Stellung Marias in der Heilsgeschichte im Obergaden des Mittelschiffs zu belassen, sollte unbedingt noch korrigiert werden“.<sup>106</sup>



41 Speyer, Dom. Blick in die Vierungskuppel, heutiger Zustand.

Als beim Denkmalpflegertag 1963 der Speyrer Dom erneut besichtigt wurde, wurden zwar die früheren Bedenken gegen die Purifizierung erwähnt, nun aber gab es keine Kritik mehr: „Begann auch die Instandsetzung unter den angedeuteten Verhältnissen, so darf man sagen, daß aus den eines Tages vergessenen Kontroversen und Diskussionen heraus in letztlich fruchtbarer Zusammenarbeit das Ziel, die einzigartige

Architektur salischer Zeit zur Geltung zu bringen, erreicht oder doch fast erreicht ist. Dem Architekten, Prof. Esterer, gebührt das Verdienst, die große Aufgabe der Instandsetzung mit Tatkraft durchgeführt zu haben [...]“<sup>107</sup> Zudem wiederholten die Konservatoren den Wunsch, den schon Grundmann 1960 formuliert hatte: „Wichtig wäre noch für die architektonische Wirkung des Mittelschiffs die Wiederherstellung des

Horizontalgesimses über den Arkaden. Geschähe dies, so bedeutete das den Verlust oder wenigstens die Abnahme der letzten belassenen Reste der Ausmalung von Schraudolph, ein Verlust, den man jetzt umso leichter hinnehmen könnte, nachdem die Frage, wie noch die Ausmalung von 1846/53 als Versuch romantischer Gesinnung, der Würde des Doms gerecht zu werden, im Verhältnis zur Erscheinung des baulichen Erstzustands einzuschätzen sei, zugunsten des letzteren entschieden ist“.<sup>108</sup>

Für Esterers Konzept eines steinsichtigen Innenraums mussten sehr viele beschädigte Steinquader ausgewechselt werden, die nach der Entfernung der bemalten Wandputze zum Vorschein kamen. Der Speyrer Dom hatte in seiner wechselvollen Geschichte viele Beschädigungen, Teilerstörungen und Wiederaufbauten erlebt; zahlreiche Fehlstellen waren nur mit Backsteinen geflickt worden, viele Quader waren abgeplatzt, schadhaft, verwittert. Um einen makellosen Eindruck der steinsichtigen Architektur zu erzielen, ließ Esterer pedantisch alle Schäden durch neue Werksteine ersetzen. Damit ging aus heutiger Sicht viel zu viel originale Substanz verloren, wie Hans-Christoph Hoffmann 1990 betonte: Das Ergebnis „wurde erkaufte durch eine in ihrem Umfang erschreckende Erneuerung der sichtbaren Steinflächen [...]“.<sup>109</sup> Im Vergleich zeigt sich, dass Esterer im Grunde genau das Konzept wiederholte, das 1927/28 bei der Innenrenovierung des Doms von Mainz angewandt worden war (Abb. 9). Als einzige Wandbilder blieben – trotz mehrfacher Forderung, sie zu entfernen – in Speyer (wie in Mainz) die Gemälde in den Blendarkaden unterhalb der Mittelschiffenster erhalten. Ansonsten beschränkte sich die Raumschale auf den Kontrast zwischen den steinernen Architekturgliedern und den weißen Wand- und Gewölbeflächen.<sup>110</sup> Zwischen den beiden Renovierungen in Mainz und in Speyer lagen mehr als 30 Jahre. Aber die Ablehnung der Kunst des Historismus verführte die Denkmalpfleger nach wie vor zu einem Konzept der kahlen Beschränkung auf Steinsichtigkeit und weiße Putzflächen, das letztlich schon Friedrich von Gärtner 1826 in Altstadt verwirklicht hatte.

Während also in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts fast alle romanischen und viele gotische Kirchen des deutschsprachigen Raums im Sinne des Historismus neu gestaltet und meist auch farbig ausgemalt worden sind, hat man seit den 1920er-Jahren die künstlerischen Leistungen des Historismus aus subjektiver Abneigung heraus beseitigt, erst recht bei den qualitativ oder funktional herausragenden Kirchen, so dass die Besucher heute den Eindruck gewinnen, die mittelalterlichen Innenräume seien fast alle steinsichtig gewesen. In der Literatur wurde auch oft genug betont, dass die Ent-



42 Straubing, Pfarrkirche St. Peter. Innenraum nach Osten, mit der Ausstattung von 1866/67.

fernung der historistischen Malereien das „originale Mittelalter“ wieder zum Vorschein gebracht hätte. Wir müssen aber zugeben, dass die historistischen Ausmalungen wahrscheinlich dem ursprünglichen Zustand der mittelalterlichen Kirchen näher gekommen waren als die Ergebnisse der „schöpferischen“ Denkmalpflege zwischen 1920 und etwa 1970.

Trotz der Kritik vieler Fachleute an der Innenrenovierung des Speyrer Doms und einem sich abzeichnenden Wandel in der Einschätzung historistischer Kunst dauerte es erstaunlich lang, bis die Ausstattungen und Ausmalungen des 19. Jahrhunderts endlich anerkannt, gewürdigt und erhalten wurden. Ein Musterbeispiel für diesen mühsamen Prinzipienwandel lieferte die Innenrenovierung der Pfarrkirche St. Peter in Straubing (Niederbayern), einer bedeutenden romanischen Basilika aus der Zeit zwischen etwa 1150 und 1220. Sie hatte ursprünglich Flachdecken besessen, wobei die Seitenschiffe schon in der Spätgotik, das Mittelschiff erst 1694/95 eine Wölbung erfuhren. 1866/67 fand ein kompletter Umbau statt, der unter der künstlerischen Leitung des Regensburger Domvikars Georg Dengler stand.<sup>111</sup> Dabei wurde die gesamte barocke Stuckierung und Ausstattung entfernt und der Innenraum reroma-



43 Straubing, Pfarrkirche St. Peter. Innenraum, heutiger Zustand.

nisiert. Nur die Gewölbe im Langhaus blieben erhalten; ansonsten entwarf Dengler ein reiches Bildprogramm mit figürlichen Fresken, dekorativen Ornamenten in Secco-Technik und buntfarbigen Glasgemälden. In der Apsiskalotte erschien eine Deesisgruppe mit Christus als Weltenrichter. Ein neuromanischer Hochaltar und ein großer, im Mittelschiff herabhängender Radleuchter ergänzten die durchdachte Neugestaltung (Abb. 42).<sup>112</sup>

Eine dringend notwendige, seit 1954 geforderte Innenrestaurierung ließ auf sich warten, bis im Jahr 1965 der zuständige „Sakralreferent“ des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Monsignore Franz Dambeck (1903-1974), nach einer Ortsbesichtigung ein Gutachten erstellte.<sup>113</sup> Darin forderte er unter anderem die Entfernung der neuromanischen Ausstattung und der „neuen ornamentalen Malereien“ (diese waren damals aber schon 100 Jahre alt!). Dambeck, der seit 1949 am Denkmalamt tätig war und 1964 zum Landeskonservator ernannt wurde, gehörte zu der älteren Generation von Kunsthistorikern, die den Hass auf den Historismus nie abgelegt hatten, obwohl sein Vorgesetzter Heinrich Kreisel schon 1959 zur Behutsamkeit ermahnt hatte. Der Beginn der Innenrestaurierung von St. Peter zog sich aber hin, zumal das Landesamt 1968 eine archäologische Grabung im Chorquadrat

der Kirche anregte und bis 1974 auch durchführte. Als 1976 endlich mit den Arbeiten begonnen werden sollte, hatten sich die Umstände völlig gewandelt. Dambeck war 1968 in Ruhestand gegangen, sein Nachfolger wurde Karl-Ludwig Lippert, 1973 wurde das Bayerische Denkmalschutzgesetz verabschiedet, seit 1974 war Michael Petzet Generalkonservator.<sup>114</sup> Nun wollten die zuständigen Fachleute des BLfD und des Bischöflichen Baureferats Regensburg von einer Purifizierung nichts mehr wissen. Den Stellungnahmen der Denkmalpfleger stellte sich aber nun die Kirchenstiftung entgegen, die eine radikale Purifizierung forderte und dabei auf die – oben erwähnte – Pfarrkirche St. Michael in Altstadt verwies.<sup>115</sup> Der Streit eskalierte immer mehr, da sich außer der Kirchenstiftung auch der Architekt Markmiller, der einflussreiche Kunsterzieher Karl Tyroller, der *Historische Verein für Straubing und Umgebung* und der Förderverein *Gesellschaft der Freunde von St. Peter* für die Purifizierung aussprachen. Seitdem standen sich unversöhnliche Parteien gegenüber. Das Landesamt für Denkmalpflege beharrte mit guten Gründen auf der Erhaltung der historistischen Ausstattung. Ich selbst war in meiner Eigenschaft als Diözesankonservator (1974-1981) an der Diskussion beteiligt und hatte mich bei einer Ortsbesichtigung, in einer schriftlichen Stellungnahme, in einem Gespräch

mit dem zuständigen Stadtpfarrer Siegfried Lintl und in mehreren Telefonaten stets gegen die Purifizierung ausgesprochen. Nachdem eine Befunduntersuchung durchgeführt worden war, hatte sich herausgestellt, dass die Kirche auch ursprünglich farbig bemalt gewesen war. So zeichnete sich im Oktober 1976 ein Kompromiss ab: Die Malereien sollten alle erhalten bleiben, der Hochaltar würde restauriert und die Kanzel eingelagert; die Epitaphien sollten in den Seitenschiffen wieder aufgestellt werden. Die Kirchenverwaltung stimmte diesem Vorschlag zu.

Ende 1976 kam es zu einem radikalen Eingriff, da der damalige Kaplan der Pfarrei, Rudolf Schultes, ein fanatischer Gegner des Historismus, in einer Nacht- und Nebel-Aktion mit einer Gruppe junger Leute auf die Gerüste gestiegen war; diese traktierten mit Hämmern so lange die Wandmalereien, bis sie weitgehend zerstört waren. Nun triumphierten die Historismus-Gegner, verweigerten jede weitere Diskussion und forderten in einem Schreiben an das BLfD die komplette Umsetzung des Gutachtens von Dambeck, „der ja auch ein verantwortlicher Herr Ihres Hauses war“.<sup>116</sup> Die Fronten waren so verhärtet, dass die Regierung von Niederbayern eingeschaltet wurde, wie es das Denkmalschutzgesetz damals bei Dissensfällen noch vorsah. Die Regierung reichte den Vorgang an das Kultusministerium weiter, das zu vermitteln

suchte. Letztlich waren aber durch die Zerstörung der Wandmalereien Fakten geschaffen worden, die nicht mehr rückgängig zu machen waren. So setzten sich die Historismus-Gegner durch: Die neuromanische Ausstattung verschwand; die Gewölbe im Langhaus wurden heruntergeschlagen und durch Flachdecken aus unverkleideten, rohen Holzbalkenkonstruktionen ersetzt. 1978 wurde die reromanisierte Kirche feierlich wiedereröffnet. Seitdem sieht sie aus wie die meisten romanischen Kirchen nach ihrer Purifizierung: Die Pfeiler, die Scheidbögen und der Triumphbogen zeigen den blanken Stein, ansonsten ist die Raumschale verputzt und weiß getüncht (Abb. 43).<sup>117</sup>

Man kann nur noch darüber staunen, wie lange die hasserfüllte Abneigung gegen die Kunst des Historismus wach geblieben ist. Der Streit um den Dom von Speyer von 1960 hatte damals die Gemüter erregt, aber kein allgemeines Umdenken bewirkt. Michael Schmidt ergänzte seinen ausführlichen Beitrag über die Geschichte der Innenrenovierung von St. Peter durch einen lesenswerten Anhang, in dem er nach den theoretischen Hintergründen für eine derartige „Phasenverzögerung“ fragte. Der Wechsel „von einer bildhaften zu einer bestandsorientierten Denkmalpflege“ hatte eigentlich schon um 1900 stattgefunden, ausgelöst von Riegl und Dehio.<sup>118</sup> Trotzdem forderten die meisten Denkmalpfleger ab den 1920er-Jahren die Zer-



44 Königs-Lutter, ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul. Blick nach Westen zu Querhaus und Langhaus, heutiger Zustand.

störung historistischer Ausstattungen und deren Ersatz durch Neugestaltungen im Sinn der „schöpferischen Denkmalpflege“. Dies war im Grunde nichts anderes als die Wiederholung der Praxis in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damals hatte man ein Mittelalterbild entwickelt, das aus der Kenntnis vieler mittelalterlicher Befunde gespeist wurde, aber dennoch dem zeitgenössischen Stilempfinden unterworfen war. Mit der Charta von Venedig aus dem Jahre 1964 versuchte man, die langen Irrwege zu korrigieren und griff wieder auf die Prinzipien von 1900 zurück, die als einzige – auch über Generationen hinweg – tragfähig bleiben.

Auch über die Charta von Venedig hinaus gab es immer wieder negative Bewertungen der Kunst des Historismus, die erkennbar subjektiv und ohne kunstwissenschaftliche Analyse abgegeben wurden – selbst von renommierten Fachleuten. Da gerade die bedeutendsten romanischen Kirchen konsequent purifiziert worden sind, konnte beispielsweise Bernhard Schütz (LMU München) in seinem 1989 erschienenen Buch *Deutsche Romanik* nur noch die Kirchen von Gengenbach/ Offenburg und Königslutter mit ihrer historistischen Ausmalung abbilden. Aber auch an diesen Restbeständen einer ausgesprochen kreativen Kunstepoche, übte er noch Kritik. Zu Gengenbach schreibt er: „Vor 1900 wurde die barockisierte Kirche reromanisiert und aufdringlich ausgestattet, was die Wirkung der vorzüglichen Architektur stark beeinträchtigt“. Und zur ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul in Königslutter, die 1887-1894 eine reiche Ausmalung erhalten hatte, schreibt Schütz: „Die Wirkung wird im Inneren jedoch unangenehm durch die flächendeckende wilhelminische Ausmalung des Ostbaus beeinträchtigt, die 1894 nach Entwürfen des August von Essenwein entstand. Auch wenn dabei die ursprüngliche Ausmalung der Apsis berücksichtigt wurde, hat das Ganze allenfalls den Wert einer leblosen Schablonenkunst, die zwar romanisch sein soll, aber eher wilhelminischer Byzantinismus ist und mehr vom damaligen als vom mittelalterlichen Kaiserreich verrät. Da in Königslutter Lothar von Supplinburg immer noch wichtiger als Wilhelm II. ist, sollte sich die Denkmalpflege dazu entschließen können, diese minderwertigen Sakraltapeten zu entfernen, nicht aber sie zu restaurieren, was wegen des schlechten Erhaltungszustands irgendwann notwendig sein wird“. <sup>119</sup> Diese abwertende Aufforderung zur Zerstörung, die genauso schon um 1920/30 hätte formuliert werden können, war so anachronistisch, dass sie natürlich nicht ernst genommen wurde. Der Innenraum der Kirche hat in den Jahren 2006-2010 eine umfangreiche Restaurierung erfahren, welche die Qualität der Ausstattungen Essenweins und seine sorgfältige Differenzierung

zwischen dem Schmuck der romanischen Bauteile und dem erst im 17. Jahrhundert eingezogenen Gewölbe des Mittelschiffs wieder nachvollziehen lässt (Abb. 44). <sup>120</sup>

### **Freilegungen alter Fassungen beziehungsweise Fassungen nach Befund (nach 1945)**

Auch in der Nachkriegszeit gab es eine Alternative zu den oben gezeigten, komplett kahlen Purifizierungen mittelalterlicher Kirchen, und zwar dann, wenn man unter späteren Tünche-Schichten die ursprüngliche oder zumindest eine mittelalterliche Farbfassung gefunden hatte. Dann führte man – wie schon 1934 beim Augsburger Dom – eine Freilegung durch, mit der man einerseits einen authentischen Befund vorweisen konnte, andererseits auch ein gewisses Unbehagen wegen der Zerstörung historistischer Kunstwerke beschwichtigen konnte. Ein Beispiel hierfür ist die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Lubentius in Dietkirchen bei Limburg, ein monumentaler Bau, der in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts errichtet und in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts zu einer Emporenbasilika erweitert worden ist. Im Rahmen einer Restauration hatte der Münchner Maler Johann Georg Baudrexel in den Jahren 1856-1861 eine umfangreiche historische Ausmalung der Kirche vorgenommen. Bei der nächsten Renovierung in den Jahren 1956-1958 fand man an den Pfeilern und den unteren Wandteilen eine bräunlich-graue Quadermalerei mit hellgrauen Stoß- und Lagerfugen. Diese gaben den Anlass zur Entfernung der Ausmalung des 19. Jahrhunderts; dafür übertrug man die Befunde der ältesten Raumfassung auf den gesamten Innenraum. An der Flachdecke allerdings beließ man die dekorative Ornamentmalerei der Barockzeit (Abb. 45). <sup>121</sup> Es ist sicher typisch für die Einstellung der 1950er-Jahre zum Historismus, dass man die schlichte Quadermalerei bedenkenlos auf Kosten der historistischen Ausmalung bevorzugte.

Ähnlich verhielt es sich mit der ehemaligen Stiftskirche St. Maria in Wetter (Kreis Marburg-Biedenkopf), einer frühen gotischen Hallenkirche, die um 1240 bis um 1265 errichtet worden war. Auch sie hatte 1859-64 eine historistische Restauration durch Georg Gottlob Ungewitter erfahren. Den Zweiten Weltkrieg überstand sie unbeschädigt. 1961 entdeckte man viele Spuren der mittelalterlichen Farbfassung und entschloss sich, diese – unter Aufgabe der historistischen Ausmalung – bis 1964 zu rekonstruieren. Die Wandflächen, Pfeiler und Gewölbe sind seitdem rot mit weißem Quadernetz, die Dienste und Gewölberippen gelb, die Kapitelle grün mit gelben



45 Dietkirchen bei Limburg, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Lubentius. Innenraum nach Südosten, heutiger Zustand.



46 Wetter, ehemalige Damenstiftskirche St. Maria. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



47 Stralsund, Pfarrkirche St. Nikolai. Innenraum, Blick nach Nordosten, heutiger Zustand.

Blattknospen (Abb. 46).<sup>122</sup> Die Farbgebung ähnelt sehr der Raumschale der Klosterkirche Haina, die bereits 1937-1939 freigelegt und retuschiert worden war (Abb. 23).

Die Pfarrkirche St. Nikolai in Stralsund ist eine monumentale dreischiffige Basilika mit Chorumgang, die von etwa 1270 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts errichtet worden ist. Sie darf zusammen mit der Lübecker Marienkirche zu den einflussreichsten Bauten der Backsteingotik in Norddeutschland gerechnet werden. In den Jahren 1890-1894 wurde die ursprüngliche Raumschale im Chor freigelegt, 1909 im Langhaus und in den Turmbauten. 1910 erfolgte eine umfassende Restauration, welche den pflanzlichen Dekorationen einen Anflug von Jugendstil verlieh. Im Zweiten Weltkrieg blieb die Kirche weitgehend verschont. Zuletzt wurde in den Jahren 1978-1991 die Farbfassung der Architektur überarbeitet, wobei die Intensität der Farbkontraste überrascht (Abb. 47). St. Nikolai ist ebenfalls ein Musterbeispiel für die üppigen Ausstattungen und Farbfassungen auch der Backsteinkirchen in Norddeutschland. Alle Wand- und Gewölbeflächen sind weiß verputzt und teilweise bemalt, wobei die Zwickel der Scheidarkaden und der Umgang im Sohlbankbereich der Obergeschoßfenster dominieren. Die Gewölberippen und Gurtbögen erscheinen als dünne Farblinien mit Blätterbesatz, die achteckigen Pfeiler tragen teilweise aufwendige figurliche Wandmalereien.

Auch die bedeutende ehemalige Zisterzienser-Abteikirche Bad Doberan westlich von Rostock, die von Ende des 13. Jahrhunderts bis 1368 errichtet worden ist, hat mehrere Farbgestaltungen des Innenraums erlebt, zuletzt 1880-1900 unter der Leitung von Gotthilf Ludwig Möckel. Diese Ausmalung ist heute nur noch an Belegstellen im südlichen Kreuzarm nachzuvollziehen, da in den Jahren 1977-1984 die ursprüngliche Ausmalung des 14. Jahrhunderts freigelegt und restauriert worden ist. Im Gegensatz zur Stralsunder Nikolaikirche war der Doberaner Bau backsteinfarben mit weißem Fugennetz, vielleicht sogar teilweise backsteinsichtig, wie zwei Pfeiler mit bunt glasierten Ziegeln in der Mitte der beiden Kreuzarme nahelegen. Ansonsten sind das aufgemalte Triforium weiß mit rotem Maßwerk und die Gewölbesegeln weiß mit blauen Kreuzrippen und roten Gurtbögen (Abb. 48).<sup>123</sup> So hervorragend diese Farbgebung zur Architektur passt, muss doch bedauert werden, dass es sich hier um eine Freilegung bis zur ursprünglichen Fassung handelt, also alle früheren farbigen Zustände des Innenraums nicht mehr dokumentiert werden können.

Der Dom von Meißen, das bedeutendste Bauwerk der Gotik in Sachsen, entstand in einer langen Bauzeit

von etwa 1250 bis 1390. Den Innenraum kennzeichnete eine Raumschale, deren Bauteile steinsichtig waren, mit farbigen Fassungen einzelner Architekturglieder. So zeigten die Rippen, Gurt- und Schildbögen des Chors eine rote Bemalung mit dunkelroten Fugenstrichen sowie weiß getünchte Gewölbesegeln. Im sogenannten Stifterjoch (3. Joch von Westen) besaßen die Architekturglieder allerdings eine Gelbfassung, zur Betonung dieses durch die Stifterfiguren herausgehobenen Jochs. Im Langhaus blieben die Glieder hingegen steinsichtig, nur die Schlusssteine waren nach wie vor farbig.<sup>124</sup> Mit dieser Betonung der Steinsichtigkeit nahm der Meißner Dom zusammen mit dem Regensburger Dom eine Sonderstellung bezüglich der Farbgebung des Innenraums ein. In Meißen blieb dieses steinsichtige Konzept aber erhalten, bis 1771/72 eine vollständige Innenraumschale erfolgte, die eine Farbigkeit in hellem Ocker mit weißen Fugenstrichen zeigte. Um 1870/71 ersetzte man diese Bemalung durch einen grauen Anstrich mit ebenfalls weißen Fugen. Die nächste Ausmalung erfuhr der Dom 1910/12 durch ein von Hugo Hartung entworfenes Farbkonzept, das dem Chor eine gegenüber dem Langhaus stark variierte Farbigkeit verlieh.<sup>125</sup> In seiner Farbwahl ging er von einem grauen Grundton der Wandflächen aus, während die Dienste in Grün beziehungsweise Blau gefasst waren, die Kapitelle vergoldet auf rotem Grund, die Gewölberippen grün und rosa bei weißen Gewölbesegeln sowie die Fenstermaßwerke in Rosa. Das Dorsale des Chorgestühls erhielt eine bunte Farbigkeit auf einer Rückfläche in Ocker; die Türen wurden korallenrot. In seiner originellen Farbwahl war Hartung deutlich vom Jugendstil beeinflusst.

Bei der Gesamtrestaurierung des Doms 1990-2002 wurden nun alle späteren Farbfassungen entfernt, um die ursprüngliche Farbwahl des Mittelalters auf den freigelegten Bereichen wiederherzustellen.<sup>126</sup> Die aufgedeckten Reste der ursprünglichen Farbgebung wurden retuschiert, der größte Teil musste aber in Kalkkasein rekonstruiert werden (Abb. 49).<sup>127</sup> Bei der Untersuchung der berühmten vier Stifterfiguren zeigte sich, dass die dritte, in Ölfarbe ausgeführte Fassung eine weitgehend unversehrte Schicht darstellte, auf die sich die Freilegung und Reinigung konzentrierte. Diese Schicht entstand gleichzeitig mit der Rokoko-Farbfassung des Innenraums von 1771/72 und war besonders hochwertig, wie Heinrich Magirius betonte: „Von besonderer Qualität sind die differenzierten Inkarnate, die daran erinnern, daß Meißen durch die Porzellanmanufaktur eine Farbkultur bewahrt hat, die anderswo in Sachsen nicht zu finden ist“.<sup>128</sup> Zum einen verwundert nun, dass überhaupt drei Fassungsschichten der Architektur entfernt worden sind, um die



48 Bad Doberan, ehemalige Zisterzienser-Abteikirche. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



49 Meißen, Dom. Hauptchor, Blick in das Gewölbe, heutiger Zustand.

ursprüngliche Raumfarbigkeit zu rekonstruieren. Zum anderen scheint es inkonsequent, wenn man bei den Stifterfiguren die Farbfassung von 1771/72 zeigt und in ihrer Qualität würdigt, gleichzeitig aber die zugehörige Architekturfassung zerstört. Bei der Innenrestaurierung des Regensburger Doms 1985-1989 wurden dagegen bewusst alle Farbschichten von Architektur und Skulptur erhalten, so dass die barocke Fassung bis heute den Innenraum kennzeichnet.<sup>129</sup>

Bei der 1499-1525 errichteten Pfarrkirche St. Anna in Annaberg-Buchholz (Erzgebirge) handelt es sich um eine dreischiffige, spätgotische Hallenkirche mit einem prächtigen Schlingrippengewölbe und dreiseitig umlaufenden Emporen. Der Innenraum wurde mehrfach neu gefasst und von 1875 bis 1884 durch eine neugotische Ausstattung mit farbigen Glasfenstern aufwendig geschmückt; die Entwürfe stammten von dem Baurat Dr. Oskar Mothes (Abb. 50). In den Jahren 1927/28 beseitigte man im Sinne einer ‚Entschandlung‘ die Dekorationsmalerei an den Wänden und einen Teil der neugotischen Ausstattung. Schließlich erfolgte von 1975-1996 eine umfassende Renovierung unter der Leitung des Ostberliner Instituts für Denkmalpflege. Im Kircheninneren wurde das Ziel angestrebt, den ursprünglichen, spätgotischen Raumeindruck wiederherzustellen. Dies erfolgte aber nicht durch eine Neufassung nach Befund, sondern – wie im Meißener Dom – durch eine systematische Freilegung bis auf die unterste Fassung. Dazu mussten fünf verschiedene Schichten von Übermalungen aus den Jahren 1688-1692, 1731, 1830, 1875-1884 und 1927/28 entfernt werden. Darunter hatte sich die originale Ausmalung zum Teil noch sehr gut erhalten. Das ermöglichte es, die Farbgebung im Inneren so wiederherzustellen, wie sie 1525 bestanden hatte.<sup>130</sup> An einzelnen Stellen wurden Zustände späterer Farbschichten als Belege belassen, zum Beispiel bei den reich geschnitzten Reliefs der umlaufenden Emporenbrüstungen. Die farbigen Glasmalereien des späten 19. Jahrhunderts blieben dagegen in situ, was natürlich zu begrüßen ist, aber den stilreinen Eindruck doch wieder stört. So eindrucksvoll der heutige Zustand des komplett freigelegten Innenraums und seiner Ausstattung auch wirkt (Abb. 51), man muss den Verantwortlichen den gleichen Vorwurf machen, der schon bei der Freilegung des Augsburger Doms 1934 zu erheben war. Viele, teilweise aufwendige Fassungsschichten gingen auch hier unwiederbringlich verloren.

Wenn man im 19. Jahrhundert Wandmalereien in mittelalterlichen Kirchen entdeckte, war es für die Vorstellungen des Historismus selbstverständlich, diese nach der Freilegung zu ergänzen. Damals ertrag man keine gealterten oder fragmentierten Malereien,

sondern strebte einen ‚Neuheitswert‘ an, der den Sakralraum so perfekt wie möglich ins Mittelalter zurückführen sollte. Deshalb wurden alle Schäden beseitigt und die entdeckten Malereien gründlich retuschiert, oft sogar vollständig übermalt. Die hier beauftragten ‚Künstlerkonservatoren‘ beschäftigten sich intensiv mit Stil und Ikonographie, ließen sich von Fachleuten beraten und versuchten, so exakt wie möglich den ursprünglichen Eindruck wiederherzustellen. Natürlich gerieten auch diese überarbeiteten Malereien unter das Verdikt der Denkmalpfleger, und zwar schon im frühen 20. Jahrhundert. Ein Beispiel sind die romanischen, um 1140/50 entstandenen Wandmalereien in der Johanneskapelle in Pürgg/ Steiermark. Diese wurden in den 1870er-Jahren entdeckt und – nach der Entfernung des späteren Gewölbes – zwischen 1889 und 1892 systematisch freigelegt. Theophil Melicher übermalte und rekonstruierte 1893/94 im Auftrag der k. k. Central-Commission die fehlenden Stellen vollständig. Bereits 1914/15 wurde die Übermalung teilweise wieder entfernt. Endgültig ‚entrestaurierten‘ zwischen 1939 und 1949 Franz Walliser, Fritz Weninger und Bruno Malanik die Malereien und legten die ursprünglichen Wandbilder – mit allen ihren Beschädigungen und Fehlstellen – wieder frei (Abb. 52).<sup>131</sup>

Die historistische Idee, ein ‚fertiges‘, ikonographisch ablesbares Bild vorzuführen, wurde von den Denkmalpflegern letztlich so vehement abgelehnt, dass sie die Aura eines Fragments immer mehr bevorzugten. Wie weit das gehen konnte, zeigt das Beispiel der Kunigundenkirche in Borna (Sachsen), einer schlichten, aus der Zeit vor 1200 stammenden romanischen Kirche, die nach jahrhundertelanger Vernachlässigung in den Jahren 1923-1933 durch Emil Högg, einen mit dem Nationalsozialismus sympathisierenden Architekten, grundlegend wiederhergestellt wurde. Nachdem im Langhaus spätgotische Wandmalereien entdeckt und restauriert worden waren, fehlte ein adäquater Blickfang in der Chorapsis. Deshalb ließ Högg die Apsis durch den Restaurator Paul Rössler und den Kunstmaler Willi Rittsche untersuchen. Sie fanden aber nur einen Stucknimbus, von dem aus sie die Berechtigung ableiteten, eine Wandmalerei der Majestas Domini mit den Evangelistensymbolen und einer Reihe von Heiligen zwischen den Fenstern neu zu schaffen. Sie fertigten dabei aber kein ablesbares Gemälde an, sondern malten von vornherein einen stark fragmentierten Zustand, der den Eindruck erweckte, hier wäre eine leider sehr schlecht erhaltene romanische Wandmalerei entdeckt und freigelegt worden (Abb. 53).<sup>132</sup> Diese Aktion kann als extremes Beispiel einer ‚schöpferischen‘ Denkmalpflege bezeichnet werden.



50 Annaberg-Buchholz, Pfarrkirche. Innenraum nach Osten, mit der Ausstattung von 1875/84.



51 Annaberg-Buchholz, Pfarrkirche. Innenraum nach Nordosten, heutiger Zustand.

Als weiteres Beispiel sei die Allerheiligenkapelle am Kreuzgang des Regensburger Doms genannt, ein kleiner, aber ungemein kostbarer Zentralbau, den sich Bischof Hartwig II. (1155-1164) als Grabkapelle erbauen ließ. Der Innenraum wurde unmittelbar nach der Fertigstellung um 1160 komplett ausgemalt. Diese Malereien wurden 1869-1872 freigelegt. Da sie schlecht erhalten waren, wurde 1897 Professor Hans Haggenmiller, ein erfahrener ‚Künstlerkonservator‘, mit ihrer Ergänzung beauftragt. Er übermalte die Darstellungen komplett, so dass auch die komplizierte Ikonographie wieder ablesbar wurde (Abb. 54). Diese Überarbeitungen missfielen den Denkmalpflegern immer mehr, so dass der Zeichenlehrer am Regensburger Albrecht-Altdorfer-Gymnasium, Hans Krempel, der auch als Restaurator tätig war, 1955 vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege beauftragt wurde, alle Übermalungen wieder zu entfernen (Abb. 55). Es half nicht, dass etwa der Konservator Franz Dambeck dem Restaurator Haggenmiller an sich gute Arbeit bescheinigt hatte: „Die Restaurierung folgte dem damals üblichen Modus einer weitgehenden Rekonstruierung durch Übermalung und ausgiebige Konturierung. Letztere folgte peinlich dem Gegebenen, schreckte aber auch

vor Ergänzungen nicht zurück, was sich besonders empfindlich bei den Kopfpforten auswirkte. Nur von der Erneuerung der modellierenden Innenzeichnung war abgesehen worden.“<sup>133</sup> Wahrscheinlich dürfte 1955 – im Gegensatz zu heutigen Restaurierungstechniken – die Originalsubstanz noch mehr reduziert worden sein.<sup>134</sup> Indirekt musste dies bereits Franz Dambeck 1956 zugeben: „Das Gesamtergebnis der Restaurierung ist von beträchtlicher Bedeutung. Zwar hat die Malerei den Großteil ihrer ‚Aussage‘ eingebüßt, was natürlich von den Kreisen, denen diese wichtig war, lebhaft bedauert wird [...] Man muß sich dessen bewußt bleiben, daß es sich um ein Fragment handelt, weniger um ein Fragment in der Ausdehnung als in der Tiefe. Wir besitzen in diesem Fragment grob bezeichnet nur die Untermalung. Die modellierende Oberschicht fehlt.“<sup>135</sup>

Die historischen Farbaufnahmen vor der Purifizierung (Abb. 54) erwecken den Eindruck, dass die Übermalungen Haggenmillers sehr behutsam erfolgt waren und noch viel Originalsubstanz zeigten. Der Kapellenraum vermittelte insgesamt, einschließlich der Architektur und der ursprünglichen Ausstattung, die Vorstellung eines komplett erhaltenen romanischen Gesamtkunstwerks. Heute dagegen erlebt der Besucher einen Zentralraum (Abb. 55), dessen kristallin klar gestaltete Architektur mit Malereien geschmückt ist, die völlig verblasst erscheinen und wie ein Schatten ihrer selbst kaum mehr einen Eindruck davon geben können, wie die Kapelle ursprünglich aussah.<sup>136</sup>

Eine eigene Gattung, sowohl im Stil als auch in der Farbigkeit der Architektur, bilden die romanischen Kirchen am Mittel- und Niederrhein, die mit ihrem Bestreben nach einer plastischen Durchgliederung der Wand und der zunehmenden Vorliebe für Gewölbe ideale Voraussetzungen für eine Farbfassung boten. Durch die Betonung der Architekturglieder mit Farbe und Dekor wurden die Besucher gezielt auf die spezielle Raumstruktur hingewiesen. Auf der Basis dieser Erkenntnis wandten sich die Denkmalpfleger seit den 1950er-Jahren immer mehr von der sonstigen Vorliebe für die Steinsichtigkeit ab und setzten nun für die genannten rheinischen Kirchen auf farbige Gliederungen. Den entscheidenden Impuls hierfür dürften der Limburger Dom gegeben haben (siehe oben), aber auch die ehemalige Damenstiftskirche St. Maria und Clemens in Schwarzerheindorf bei Bonn. Dieser 1151 geweihte zweigeschossige Zentralbau wurde um 1170 durch einen westlichen Anbau erweitert. 1845 entdeckte man in der Unterkirche romanische Wandmalereien, die 1854 freigelegt wurden. 1868 legte man die Malereien in der Oberkirche frei, die 1875 restauriert wurden. 1910/11 restaurierte Anton Bardenhewer noch



52 Pürgg/ Steiermark, Johanneskapelle. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



53 Borna (Sachsen), Kunigundenkirche. Innenraum, Altarapsis, heutiger Zustand.



54 Regensburg, Dom. Allerheiligenkapelle am Kreuzgang, Innenraum nach der Übermalung 1897.



55 Regensburg, Dom. Allerheiligenkapelle am Kreuzgang nach der Purifizierung 1955, heutiger Zustand.

einmal alle Malereien. Dies wiederholte sich 1935, erneut durch Bardenhewer. In den 1950er-Jahren wurden dann die Architekturglieder im Inneren passend zu den Malereien farbig gefasst.<sup>137</sup> Insgesamt wurden die Malereien nach Andreas Vieten „durch die vielen Restaurierungen in Mitleidenschaft gezogen, so daß man nur noch die Gesamtkomposition beurteilen kann, nicht mehr die Einzelheiten“ (Abb. 56).<sup>138</sup>

Natürlich wusste man schon im 19. Jahrhundert, dass die Innenräume dieser rheinischen Kirchen ursprünglich farbig gefasst waren, wie im Grunde fast alle Kirchenräume der Romanik. Die historistischen Ausmalungen des 19. Jahrhunderts, für die vor der Ausführung sorgfältig Befunde gesucht wurden, hatten ein Mittelalterbild geliefert, das man – was die Fassungen der Architekturglieder betraf, im 20. Jahrhundert durchaus übernahm. Die tatsächlich nachgewiesenen Farbbefunde sind jedoch nicht immer sehr umfangreich gewesen, so dass die Bemalung vieler Architekturglieder mehr oder weniger frei rekonstruiert werden

musste. Die verdienstvolle Arbeit von Andreas Vieten über die Wandmalereisysteme der romanischen Kirchen im Rheinland zählt im Katalog 54 Kirchen mit Farbfassungen der Raumschalen auf.<sup>139</sup> Leider definierte er aber häufig nicht klar genug, welche Befunde für die Bemalung tatsächlich vorlagen und welche Bauglieder eine analog zu anderen Beispielen improvisierte Farbfassung erhielten. Beispielsweise hat man in der um 1210/20 entstandenen Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen in Köln Gewölbemalereien aus der Zeit um 1230 entdeckt (im Mittelschiff und den beiden Chorkapellen), die 1879-1881 freigelegt und von Matthias Göbels übermalt worden sind. Ab 1934 fand wieder eine Restaurierung der mittelalterlichen Fresken statt, bei der die historistische, nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprechende Ausmalung aus dem 19. Jahrhundert entfernt und von Anton Bardenhewer durch behutsamere Retuschen ersetzt wurde. Die Kirche hat den Zweiten Weltkrieg relativ glimpflich überstanden, vor allem die Mittelschiffgewölbe blieben erhalten. Der



56 Schwarzhemdorf, Doppelkirche St. Maria und Clemens. Unterkirche, Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Wiederaufbau der Kirche begann 1947; in diesem Jahr wurden die Gewölbemalereien gefestigt und gereinigt. 1957 erhielt die Raumschale eine Farbgestaltung durch Karl Band und Elmar Hildebrand, wobei nicht klar ist, ob sie sich an älteren Befunden orientieren konnten. In den Jahren 1972 bis 1977 erfolgte eine erneute Restaurierung der mittelalterlichen Gewölbefresken, wobei die Übermalungen von 1934 entfernt wurden. Bereits 1988-1990 fand eine erneute Innenrestaurierung statt, bei der die Architekturglieder der Raumschale neu gefasst wurden: Wandvorlagen grau und kräftiges Rot; die Kapitelle, Kämpfer und Gesimse bemalte man nach Befund in Ocker und Blautönen. Die Kreuzrippengewölbe präsentieren dagegen die freigelegten Malereien der Zeit um 1230, mit reich gemusterten, vielfarbigen Rippen und Gurtbögen, vor allem aber mit prachtvollen figürlichen Malereien in den Gewölbesegele (Abb. 57).<sup>140</sup>

Es stellt sich daher die Frage, ob außer Limburg, Schwarzhemdorf und Köln/ St. Maria Lyskirchen nicht auch viele andere rheinische Kirchen mit Malereien geschmückt waren, die neben der Betonung der



57 Köln, Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen. Blick zu den Mittelschiffgewölben nach Westen, heutiger Zustand.

Architekturglieder Malereien auch auf den Gewölbesegele oder auf freien Wandflächen gezeigt haben. Reste von mittelalterlichen figürlichen Wandmalereien sind jedenfalls noch in vielen rheinischen Kirchen erhalten, so dass ein zumindest partieller Schmuck einzelner Wandflächen oder Kapellen die Kirchenräume bereicherte, über die Bemalung der Architekturglieder hinaus. In Münstermaifeld (Rheinland-Pfalz), im Innenraum der ehemaligen Augustinerchorherren-Stiftskirche St. Martin und Severus (erbaut um 1225-1322) fand Willy Weyres zwischen 1924 und 1933 figürliche und dekorative Malereien, die aufgedeckt und restauriert worden sind. Bei der nächsten Restaurierung Anfang der 1990er-Jahre wurden die Farbfassungen durch neue Befunde ergänzt und erneuert (Abb. 58, 59).<sup>141</sup> Die ehemalige Damenstiftskirche St. Quirinus in Neuss (erbaut 1209-1240) war seit Mitte des 19. Jahrhunderts mehrfach historistisch ausgemalt worden. 1937 fand erneut eine Restaurierung unter der Leitung von Willy Weyres statt. Es ist nicht klar, wie weit er noch ursprüngliche Fassungsreste vorfand, historistische Lösungen berücksichtigte oder ob er seine Farbfassung der Architekturglieder frei erfunden hat. Nach Beschädigungen im Zweiten Weltkrieg wurde die Farbfassung wieder ergänzt; das Gemälde der Majestas Domini in der Kalotte der Ostapsis kam erst 1951 hinzu. Bei



58 Münstermaifeld, ehemalige Stiftskirche St. Martin und Severus. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

der letzten Restaurierung ab 1986 hat man die Bemalungen erneuert (Abb. 60).<sup>142</sup> In der um 1210-1236 erbauten ehemaligen Damenstiftskirche St. Margareta in Gerresheim bei Düsseldorf entdeckte man im Jahr 1896 Bemalungsreste, die bei einer Neuausmalung 1902 teilweise berücksichtigt worden sind. 1939/40 wurde die ursprüngliche Bemalung freigelegt, aber nicht ergänzt. Diese Ergänzungen nahm man dann 1956-1960 vor. Die Chorapsis zeigt hingegen eine komplette Ausmalung mit einer Dreifaltigkeitsdarstellung in der Konche; sie war bereits 1940 auf der Basis spärlicher Fragmente sehr frei rekonstruiert worden. 1983 wurde dann der Innenraum nach den dokumentierten Befunden neu ausgemalt (Abb. 61).<sup>143</sup> Die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Severus in Boppard (Rheinland-Pfalz), eine gewölbte Emporenbasilika (Anfang 13. Jahrhundert-1234 erbaut) zeigt eine besonders reiche Farbfassung der Architekturglieder. Sie wurde 1890 entdeckt; 1892/93 fand unter Leitung von Baurat Hermann Cuno eine Ausmalung statt, angeblich auf der Basis der Befunde. Bei der nächsten Restaurierung 1962-1967 stellte der Restaurator Walter Dirk aber fest, „daß die Malerei der letzten Raumfassung völlig frei

erfunden worden ist und keinerlei Ähnlichkeit mit dem Originalbefund aus der Erbauungszeit aufwies [...]“.<sup>144</sup> Dennoch wurde die historistische Fassung beibehalten, ebenso wie bei der nächsten Restaurierung 2010/11 (Abb. 62).<sup>145</sup>

Offenbar hatte sich schon sehr früh eine gewisse Routine eingespielt, so dass nach dem Zweiten Weltkrieg auch Kirchenräume farbig gefasst worden sind, für die es so gut wie keine Befunde gab. Ein typisches Beispiel hierfür ist die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Kunibert in Köln, die um 1215-1247 errichtet worden war. Im Innenraum wurde die mittelalterliche Ausmalung erst Mitte des 18. Jahrhunderts übertüncht, aber schon 1840 wieder freigelegt. 1867-1870 haben Michael Welter und Matthias Göbbels die Ostteile auf der Basis der freigelegten Reste übermalt, 1880-1885 folgte das Langhaus. Im Zweiten Weltkrieg wurden vor allem die Westteile schwer beschädigt; der Wiederaufbau der östlichen Bauteile und des Langhauses fand 1946-1956 statt. 1981-1993 folgte ein stark veränderter Wiederaufbau des Westbaus. Im Innenraum sind in den Ostteilen erhebliche Reste figürlicher Wandmalerei aus der Erbauungszeit (Querhausarme



59 Münstermaifeld, ehemalige Stiftskirche. Freigelegte Wandmalereien und Architekturfassungen in Querhaus und Chor, heutiger Zustand.

und Hauptchor-Nordwand) und aus der Zeit um 1270 (Taufkapelle) erhalten.<sup>146</sup> Die heutige farbige Fassung der Architekturglieder entwarfen Willy Weyres, Karl Band und Hans Heider (1951-1956). Sie orientierten sich offensichtlich an den historistischen Übermalungen des 19. Jahrhunderts, ließen aber jede weitere Dekoration auf den Wand- und Gewölbeflächen weg (Abb. 63).<sup>147</sup>

Die Dominikanerklosterkirche St. Andreas in Köln zeigte vor 1939 eine reiche historistische Ausmalung, die 1890-1899 von Josef Fischer ohne Rücksicht auf Befunde ausgeführt worden war. Im Zweiten Weltkrieg wurde der Bau beschädigt, konnte aber bis 1954 schon wiederhergestellt werden.<sup>148</sup> Die Architekturglieder wurden – ohne Befunde – nach den Entwürfen des Architekten Karl Band farbige gefasst. Diese Fassung wurde 1965-1967 von Karl Band und Hans Heider erneuert (Abb. 64), und zwar „nach dem Vorbild verschiedener spätstaufischer Kirchen (Limburg an der Lahn, Neuss u.a.), deren Ausmalung Willy Weyres aufgrund mittelalterlicher Reste geschaffen hatte“.<sup>149</sup> Die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Martin, das sogenannte Münster in Bonn entstand in einer komplizierten Baugeschichte mit vielen Erweiterungen

zwischen etwa 1050 bis um 1240. 1887/88 entdeckte man die spätromanische Wanddekoration, kopierte die figürlichen Teile, schlug aber dann alle Putzflächen innen ab. Nach Entwürfen von August Martin erhielt der Innenraum eine neue Ausmalung, bei der die kopierten figürlichen Malereien berücksichtigt wurden. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Münster nur gering beschädigt. Trotz zweier Restaurierungen blieb die reiche historistische Ausmalung im Chor erhalten. Dagegen erhielt die restliche Raumschale 1954-1959 eine neue Farbfassung nach Entwürfen von Willy Weyres, die aber nicht auf die historistische Bemalung der Architekturglieder zurückgriff, sondern auf freier Erfindung beruht; sie wurde 1980/81 noch einmal erneuert (Abb. 65).<sup>150</sup>

Für nicht kundige Besucher entsteht so der Eindruck, die romanischen Kirchen am Mittel- und Niederrhein wären immer farbige gewesen, wenn auch nach einem schlichten, nur die Architekturglieder betonenden Schema. Im Gegensatz dazu gewinnen solche Besucher in den meisten anderen romanischen Kirchen Deutschlands die Überzeugung, die Kirchenräume hätten immer den eher farblosen Kontrast zwischen steinsichtigen Partien und weiß getünchten



60 Neuss, ehemalige Damenstiftskirche St. Quirinus. Innenraum nach Nordosten, heutiger Zustand.



61 Düsseldorf-Gerresheim, ehemalige Damenstiftskirche St. Margareta. Innenraum nach Nordosten.



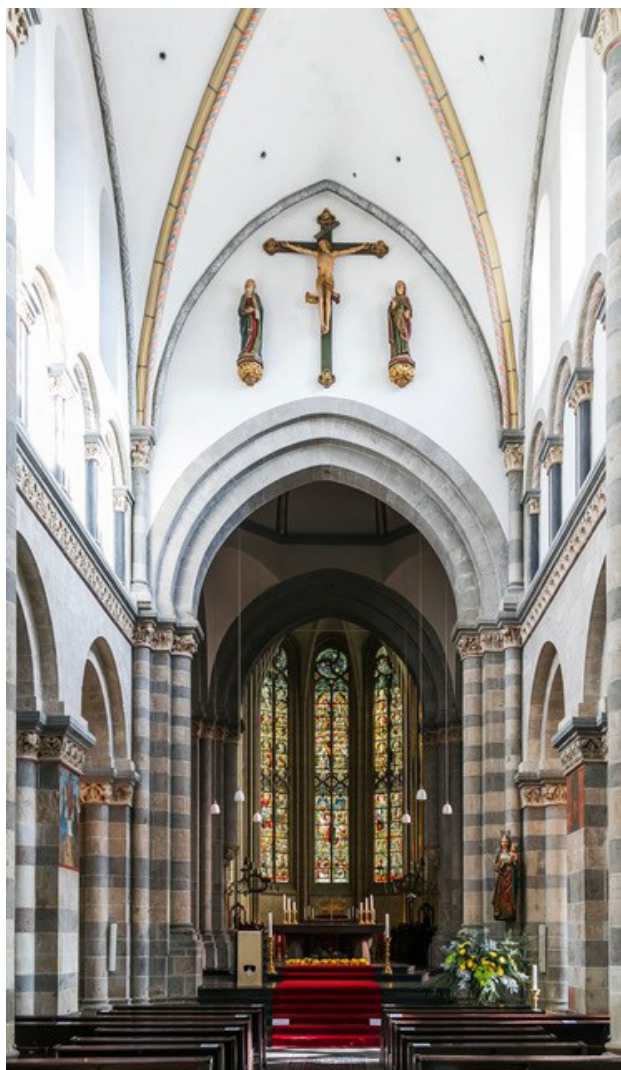
62 Boppard, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Severus. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



63 Köln, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Kunibert. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Flächen gezeigt; zumindest suggerieren dies die vielen, heute sehr ähnlich aussehenden Kirchenräume. Dabei wissen alle Fachleute, dass so gut wie alle mittelalterlichen Kirchen ursprünglich farbige Fassungen zeigten, wenn auch in unterschiedlicher Dichte – und sicher auch mit vielen figürlichen Malereien. Hätten in anderen Landschaften die Denkmalpfleger eine ähnlich gemeinsame Linie verfolgt wie im Rheinland, dann hätten auch andere Regionen zumindest farbig dekorierte Architekturglieder erhalten können, etwa nach dem Vorbild der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirche Walderbach (Oberpfalz), die im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts errichtet worden war. Die dreischiffige, mit Kreuzrippengewölben überhöhte Hallenkirche besitzt dekorative Wandmalereien, die 1888 freigelegt worden sind. Die im Mörtelguss hergestellten Gewölbekappen zeigen eine monochrome blauschwarze Fassung, während die Rippen, Scheid- und Gurtbögen mit unterschiedlichen geometrischen Mustern in Rot und Schwarz auf weißem Grund geschmückt sind (Abb. 66).<sup>151</sup>

Zu nennen wäre hier auch die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Peter – der sogenannte Dom – in Fritzlar (Hessen), eine monumentale dreischiffige Basilika, die zwischen 1171 und 1232 errichtet wurde. Nachdem der Innenraum zuletzt 1843-1845 weiß getüncht worden war, entdeckte man bei einer Gesamtrestaurierung 1913-1920 umfangreiche Reste der ursprünglichen farbigen Fassung, die freigelegt, sorgfältig retuschiert und ergänzt worden sind.<sup>152</sup> Während der letzten Innenrestaurierungen 1963-1970 und 1998-2002 wurden die Farbfassungen untersucht, brauchten aber angesichts der in großen Flächen erhaltenen ursprünglichen Bemalung nur gefestigt und konserviert werden.<sup>153</sup> Im Prinzip gleicht die Dekoration – trotz der großen räumlichen Distanz – der erwähnten in Walderbach, was die dekorativen Ornamentmuster an den Gurtbögen und Diagonalrippen betrifft. Dazu kommen verputzte Wandflächen, die hell natursteinfarben oder rot getüncht sind, jeweils mit weißer Fugenmalerei. Außerdem finden sich farbig differenzierte Kapitelle, Rankenmuster an den Scheidbö-



64 Köln, Dominikanerklosterkirche St. Andreas. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

gen und den Fensterrahmen sowie steinsichtige Pfeiler und Dienste (Abb. 67).

Auch die ehemalige Benediktinerinnen-Abteikirche – die sogenannte Neuwerkkirche – in Goslar, die um 1173 bis um 1230 errichtete wurde, zeigt einen farbigen Innenraum, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung. Hier entdeckte man im Chor Wandmalereien, die 1874/75 freigelegt und durch den Berliner Kunstmaler Fischbach übermalt worden sind. Nach einer Ausbesserung 1925 fand 1950 erneut eine Restaurierung statt, während der die Übermalungen des 19. Jahrhunderts teilweise wieder entfernt worden sind. Bei einer Proberestaurierung 1994 stellte man fest, dass im Chor nicht mehr viel Originalsubstanz anzutreffen war.<sup>154</sup> Tatsächlich machen die Malereien im Chor den verwirrenden Eindruck einer Mischung der ursprünglichen Komposition mit Originalresten und zahlreichen Ergänzungen beziehungsweise Über-

malungen. Die Architekturglieder im Langhaus sind dagegen monochrom und deckend bemalt, vor allem mit roten und blauen Diensten, Gurtbögen und Kreuzrippen, ergänzt durch zartes Gelb bei Deckplatten und Profilen. Die Wandflächen sind bei den Natursteinbereichen grau, ansonsten weiß getüncht (Abb. 68). Auch wenn man bei den Restaurationen des Historismus meist nicht exakt sagen kann, welche mittelalterlichen Farbfunde die Restauratoren tatsächlich entdeckt hatten, kann der Innenraum mit seiner glanzvollen Malerei im Chor und der zurückhaltenderen Farbgebung im Langhaus durchaus einen Eindruck von der ursprünglichen Farbfassung vermitteln.

Gerade solche relativ einfachen Farbfassungen wie im Langhaus der Neuwerkkirche dürften weit verbreitet gewesen sein. Es wäre ein Leichtes gewesen, vergleichbare Muster auch in anderen romanischen Kirchen des deutschsprachigen Bereichs anzubringen, um die während des Mittelalters im Sakralbau übliche Farbfassung der Architekturglieder aufzugreifen. Damit möchte ich vor allem die Relativität der scheinbaren Unterschiede zwischen den rheinischen und den anderen romanischen Kirchen in Deutschland betonen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es für die Innenraumgestaltung mittelalterlicher Kirchen (ohne Kriegszerstörungen) nach 1945 mehrere Varianten gab:

- Die Entfernung historistischer Ausmalungen und Ausstattungen, verbunden mit einer Freilegung bis auf werksteinsichtige beziehungsweise backsteinsichtige Architekturglieder im Kontrast zu weiß verputzten Flächen. Dadurch ist die Zahl bedeutender mittelalterlicher Kirchen mit komplett erhaltener historistischer Innendekoration sehr dezimiert worden.

- Die Freilegung älterer Farbschichten bis auf die ‚originale‘ unterste Fassung, meistens ebenfalls verbunden mit der Entfernung historistischer Ausmalungen und Ausstattungen.

- Eine im Vergleich mit verwandten Kirchenbauten frei erfundene Farbfassung, oft ebenfalls verbunden mit der Entfernung historistischer Innendekorationen und meist in einer Farbigkeit, die sich auf gliedernde Elemente (Dienste, Rippen, Gurt-, Scheidbögen) beschränkte.

- Die konservierende Erhaltung des vorgefundenen Bestands: Seit den 1970er-Jahren begann eine zunehmende Wertschätzung auch der historistischen Ausmalungen und Ausstattungen. Sie wurden nicht mehr zerstört, sondern blieben erhalten. Allerdings nahm man vereinzelt Modifizierungen oder Reduzierungen des Bestands vor.



65 Bonn, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Martin, sogenanntes Münster. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



66 Walderbach, ehemalige Zisterzienser-Abteikirche St. Maria und Nikolaus. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Zukünftig müssen Denkmalpfleger mehr denn je darauf achten, bei den Vorbereitungen und Voruntersuchungen der geplanten Restaurierung einer Kirche größten Wert auf die restauratorischen Ergebnisse zu legen und auf deren Basis nicht eine Veränderung der Raumschale, sondern eine Erhaltung der Befunde zu fordern. Notfalls kann man ja – wie im 19. Jahrhundert – eine Neufassung zulassen, solange darunter die diversen Farbschichten erhalten bleiben. Im Rahmen des von Manfred Schuller und mir durchgeführten Forschungsprojekts *Bau-, Kunst- und Funktionsgeschichte des Regensburger Doms* konnten wir bei der 1985-1989 durchgeführten Innenrestaurierung erreichen, dass die Raumschale und die gesamte Ausstattung nur gereinigt und konserviert, aber nicht freigelegt worden sind.<sup>155</sup> Durch die Befunduntersuchungen wussten wir, dass immer mindestens drei Farbschichten auf den Architekturgliedern wie auf den gotischen Skulpturen und der gotischen Ausstattung vorhanden waren. Die genaue Analyse aller Farbschichten ermöglichte es uns, in einem zusätzlichen, kleineren Forschungsprojekt die Befunde zusammenzuführen und mit Hilfe digitaler Rekonstruktionen auch zu visualisieren. So konnten

wir zeigen, dass der Regensburger Dom drei komplette Farbredaktionen erlebt hat; die ursprüngliche gotische Fassung, dann eine goldbetonte Fassung in der Renaissance und eine weitere in der Barockzeit. Jedes Mal war dabei ein Farbkonzept entwickelt worden, das auf hohem künstlerischen Niveau zuerst die Farbgebung der Raumschale festlegte, aber dann für alle Skulpturen und Ausstattungsstücke ebenfalls eine Neufassung durchführen ließ und damit wieder für eine einheitliche künstlerische Gesamtwirkung sorgte.<sup>156</sup> Ein solcher Forschungsansatz, der sich grundlegend auch mit den jüngeren Fassungen mittelalterlicher Kirchenräume beschäftigt und diese würdigt, bereichert unsere Kenntnis vom Aussehen mittelalterlicher Sakralräume über die Jahrhunderte hindurch in wesentlichem Umfang. Leider offenbart aber die Restaurierungsgeschichte vieler mittelalterlicher Kirchen, dass immer wieder die jüngeren Fassungsschichten entfernt worden sind. Die Spuren der Geschichte im Lauf der Jahrhunderte müssen zukünftig sorgfältiger denn je bewahrt werden – und damit natürlich auch die Spuren des 19. Jahrhunderts.



67 Fritzlar, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Peter, sogenannter Dom. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



68 Goslar, ehemalige Benediktinerinnen-Abteikirche St. Maria, sogenannte Neuwerkkirche. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

### Die Umgestaltungen von Kirchenräumen, die nach dem Zweiten Weltkrieg bereits eine künstlerisch anspruchsvolle Neugestaltung erlebt hatten

Ein großes Problem der Denkmalpflege ist ein kontinuierlicher Veränderungsdruck gegenüber dem vorhandenen Zustand – gerade bei den Innenräumen von Kirchen. Die Begründung hierfür dürfte in dem überall und ständig zu beobachtenden Geschmackswandel liegen, aber auch in den Versuchen der zuständigen Kleriker, den schwindenden Mitgliederzahlen und dem Rückgang der Gottesdienstbesucher durch gestalterische Innovationen entgegenzuwirken. Erleichtert werden geplante Veränderungen auch durch die Tatsache, dass die Restaurierungsgeschwindigkeit zunimmt, vor allem bei bedeutenden Baudenkmalern. So konnte ein Zustand oft noch gar nicht unter Denkmalschutz gestellt werden, bevor der nächste schon wieder neue Fakten schuf. Dafür seien einige Beispiele vorgestellt.

Bei der Franziskanerklosterkirche Zur Kreuzerhöhung Christi in Würzburg handelt es sich um eine bedeutende, aus dem 13. Jahrhundert stammende Bettelordenskirche, die bereits 1249 als dreischiffige Basilika mit flachgedecktem Langhaus und gewölbtem Langchor begonnen worden war. 1614/15 erhielt sie Gewölbe, welche die Flachdecken von Mittelschiff und Seitenschiffen ersetzten. Ferner wurde die Kirche in der Barockzeit ausgestaffiert, im 19. Jahrhundert wieder teilweise purifiziert.<sup>157</sup> Im Zweiten Weltkrieg erlitt die Kirche 1945 schwere Schäden. Die Ostteile – das heißt der Langchor und das erste Joch des Langhauses einschließlich der Gewölbe der Echterzeit – und die Außenmauern der Seitenschiffe blieben erhalten. Die westlich anschließenden Pfeiler und Gewölbe waren gänzlich eingestürzt, so dass die Kirche in der westlichen Hälfte einen wahrhaft desolaten Zustand bot.<sup>158</sup>

Unmittelbar nach dem Krieg wurde schon 1946/47 eine provisorische Wiederherstellung durchgeführt. Aus der herrschenden Notsituation heraus verwendete der Würzburger Architekt Gustav Heinzmann statt der zerstörten Rundpfeiler Stahlrohre, die ursprünglich



69 Würzburg, Franziskanerklosterkirche. Innenraum nach Osten, nach dem Wiederaufbau, Zustand 1954.

zur Herstellung von Geschützrohren bestimmt waren. Aus den Eisenträgern einer gesprengten Brücke konstruierte er einen Dachstuhl, so dass der Kirchenraum erst einmal wieder geschlossen werden konnte. Der eigentliche Wiederaufbau begann 1952. Dabei hatte man aber schon die architektonische Qualität der provisorischen Wiederherstellung bemerkt. Wie der damalige Generalkonservator des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Josef Maria Ritz, schildert, „hat man modellmäßig untersucht, ob man [...] die einmal gegebene Notlösung so weit veredeln könne, daß sie eine künstlerisch genügende Dauerlösung zu werden verspräche. Einhellig hat man sich, Bauherr, Architekt (dieser war Dipl.-Ing. Gustav Heinzmann, Würzburg) und Denkmalpfleger, zu letzterem entschlossen [...]. Die Querschnittsgestaltung, das Verhältnis zwischen Mitteldecke und den seitlichen Pultdächern ist wohl abgewogen, der ganze Raum hat bei aller basilikalischen Ordnung eine schöne Freiheit, seine Strenge ist anmutig, man könnte sagen, er wirkt franziskanischer als vor-

her“.<sup>159</sup> Am 16. Oktober 1954 wurde die Kirche bereits eingeweiht (Abb. 69).

Bei dieser interessanten Lösung wurden die ursprünglichen Bauteile mit zeitgenössischen Elementen kombiniert. Man kann – im Sinne der Definition von Thomas Will – hier von einem ‚konzeptionellen Provisorium‘ sprechen. Dieses spiegelt – ganz bewusst gestaltet – die Geschichte des Bauwerks wider.<sup>160</sup> Was durch den Krieg erhalten blieb, bot in der Kontrastierung mit Neuem, das in feinsinniger Weise an den Bau angeglichen wurde, eine Lösung, die sowohl als Gesamtraum überzeugte, als auch die Geschichte des Bauwerks von der Gotik über die Echterzeit bis zur Nachkriegsgeschichte und der Aufarbeitung der Kriegszerstörung in einem faszinierenden Gesamt-rahmen ablesbar machte. Die ästhetische Qualität des so gewonnenen Innenraums konnte sich uneingeschränkt neben Bauten mit vergleichbar anspruchsvollen Konzepten wie der Alten Pinakothek in München und der Kreuzkirche in Dresden behaupten.



70 Würzburg, Franziskanerklosterkirche. Innenraum nach Osten, nach dem weitgehenden Um- und Rückbau 1988, heutiger Zustand.

Nun wurde die Franziskanerkirche durch einen Brand des Dachstuhls am 19. Mai 1986 beschädigt, was Anlass für eine notwendig gewordene Renovierung war, die aber dann zum Selbstläufer wurde und mit der Kirchenweihe am 3. Oktober 1988 abschloss (Abb. 70). Konkret hat man versucht, unter der Leitung des Würzburger Architekten Hans-Georg Müller das Langhaus in seiner vermutlichen Gestalt des 13. Jahrhunderts zu rekonstruieren.<sup>161</sup> Für dieses Ziel mussten nicht nur alle Architekturteile der Gestaltung von 1954 entfernt werden, sondern auch die beiden noch erhaltenen Gewölbe der Echterzeit (jeweils über den östlichen Jochen der Seitenschiffe). Dafür erhielt die Kirche Rundpfeiler mit Scheidarkaden als Rekonstruktion des Zustands vor 1945 und darüber – statt der bis 1945 vorhandenen Gewölbe der Echterzeit – Obergadenwände mit neuen Rundbogenfenstern. Die flachen, über den Seitenschiffen leicht schräg ansteigenden Holzdecken sind in ihrer Gestaltung ebenfalls frei erfunden. Die Maßnahme wurde bezeichnet als „Zurückführung der Kirche in ihren ursprünglichen Zustand, so wie er seit dem Mittelalter bis in die Zeit des Fürstbischofs Julius Echter [...] bestand unter Berücksichtigung der nach der Liturgiereform bestehenden Erfordernisse“.<sup>162</sup> Es mutet schier grotesk an, wenn man die Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils als Begründung für die ‚Regotisierung‘ heranzieht. Der Kirchenraum von 1954 wäre nämlich in seiner saalartigen Weite, die beispielsweise auch eine halbkreisförmige Anordnung des Gestühls um eine Altarinsel herum problemlos gestattet hätte, für die vom Konzil geforderte liturgische Erneuerung sehr viel besser geeignet gewesen, als die ‚Regotisierung‘ des dreischiffigen Langhauses. Dieses bewirkt von seiner Architektur her eher das Gegenteil und lässt zudem in seiner Möblierung und liturgischen Ordnung wenig von der Liturgiereform erkennen.

Der hier angewandte Eklektizismus hat 700 Jahre Geschichte eliminiert, die – zugunsten einer diffusen Mittelalterrezeption – ungeschehen gemacht wurden, vielleicht auch gemacht werden sollten. Gleichzeitig ging eine der faszinierendsten Raumschöpfungen der Architektur des Wiederaufbaus verloren, mit der das Schicksal des Kirchenbaus im Kontrast zwischen erhaltenen Bauteilen und Ergänzung des Zerstorbenen ablesbar geblieben war und die zu den bedeutendsten Leistungen der Wiederaufbau-Architektur der 1950er-Jahre gerechnet werden muss.<sup>163</sup>

Die empfundene Kahlheit von Kirchenräumen, die beim Wiederaufbau nach 1945 eine sparsame Neugestaltung erfahren hatten, führte wenige Jahrzehnte später zu dem Wunsch, die Innenräume wieder prächtiger auszugestalten oder zu bemalen. Als Beispiel lässt sich



71 Köln, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Aposteln. Innenraum nach Südosten, Zustand nach dem Wiederaufbau 1956.

die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Aposteln in Köln anführen, die im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt wurde, aber sehr bald in den Jahren 1948-1957 durch Willy Weyres einen Wiederaufbau erfuhr, der mit einer selbständigen Interpretation des Innenraums im Sinn der zeitgenössischen Architektur der 1950er-Jahre verbunden war (Abb. 71). 30 Jahre später wurde die Priorität der kargen, lichterfüllten und sparsam akzentuierten Raumschale in ihrem Anspruch wohl gar nicht mehr begriffen; sie wurde sogar als nicht mehr zeitgemäß abqualifiziert. Folgerichtig war man auch mit den weißen Wandflächen nicht mehr einverstanden und experimentierte mit der Möglichkeit einer farbigen Ausmalung des Inneren. Nach ersten, nicht überzeugenden Versuchen einer Ausmalung der Vierungskuppel nahm man das Diskussionsforum von Fachleuten anlässlich des Jahres der Romanischen Kirchen in Köln 1985 zum Anlass, erneut über eine mögliche Ausmalung zu diskutieren. Die damalige Stadtkonservatorin Hiltrud Kier warb in ihrem vor Ort gehaltenen Referat am 8. März 1985 geradezu für diesen Plan. Nach ihrer Meinung war die „kunsthistorisch-elitäre Ausstattung“



72 Köln, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Aposteln. Blick in die Gewölbe des Dreikonchenchors, nach der Neuausmalung 1993, heutiger Zustand.

der Nachkriegszeit für die Bedürfnisse der Gläubigen nicht mehr zeitgemäß. Sie sei – ebenso wie die Ausstattungen des 17., 18. und 19. Jahrhunderts – zeitbezogen und habe „mit dem mittelalterlichen Erscheinungsbild romanischer Architektur mit ehemals zugehöriger starkfarbiger und figürlicher Ausmalung auch wissenschaftlich gesehen gar nichts zu tun. Die Wände romanischer Kirchen und vor allem die Konchen des Ostchores von St. Aposteln verlangen formal nach figürlicher Gestaltung“.<sup>164</sup> In der anschließenden Diskussion der Fachkollegen fand sich allerdings keine Stimme, die für eine komplette figürliche Ausmalung der Konchen gesprochen hätte. Man empfahl die Beibehaltung der Weißfassung (Hilde Claussen, Georg Mörsch, Dethard von Winterfeld) oder zumindest eine längere Pause, in der man überlegen beziehungsweise nach geeigneten Malern Ausschau halten könne (Christian Beutler, Dieter Großmann, Udo Mainzer). Lediglich Hiltrud Kier, die auf Befragen den Maler Hermann Gottfried als möglichen Künstler nannte, beharrte auf ihren Thesen. Bereits zwei Tage vorher hatte sie in einem Grundsatzreferat ihre Beurteilung des Wiederaufbaus vorgetragen, der in ihren Augen ‚Rohbauten‘ geliefert habe: „Keine unserer romanischen Kirchen hat heute

eine Innenausstattung, die insgesamt der Qualität dieser Bauten angemessen ist. Vor uns stehen bestenfalls die vollendeten und im kirchlich-liturgischen Sinne funktionsfähigen Rohbauten inklusive farbiger Fenster als Wandabschluss“.<sup>165</sup>

Eine derartige Beurteilung der Wiederaufbauleistung wirkt schon erstaunlich, weil sie die ästhetischen Vorstellungen der Nachkriegszeit überhaupt nicht zur Kenntnis nimmt, auch nicht die beschriebene Entscheidung für die Dominanz der sensibel gestalteten Raumschale, sondern weil sie das Erscheinungsbild der Kirchen aus persönlichen Eindrücken heraus wertet, – und dieser persönliche Eindruck wird sogleich als „dramatischer Notstand“ empfunden.<sup>166</sup> Der subjektiv empfundene Mangel verlangt nach Verschönerung, und um diesen Wunsch zu befriedigen, holt man sich die Geschichte zu Hilfe. Für einen Denkmalpfleger schier unverständlich ist dabei der unmittelbare Zugriff auf die Romanik, die Ausmalung verlangt habe, wobei – bewusst oder unbewusst – eine Affinität unserer Gegenwart mit dem Zeitalter der Romanik beschworen wird. Den Epochen dazwischen, zumindest den Zeiträumen zwischen dem 17. Jahrhundert bis zur Wiederaufbauepoche nach 1945, wird vorgeworfen,



73 München, Domkirche des Erzbistums München-Freising, sogenannte Frauenkirche.  
Innenraum nach Osten, nach dem Wiederaufbau 1957.



74 München, Domkirche des Erzbistums München-Freising, sogenannte Frauenkirche.  
Innenraum nach Osten, nach der Gesamtrestaurierung 1994.

‚zeitbezogen‘ zu sein und mit dem Erscheinungsbild der Romanik nichts zu tun zu haben.

In Köln fanden sich schnell Verbündete für solche Ideen, vor allem innerhalb der kirchlichen Institutionen. So verwundert es nicht, dass in St. Aposteln die gewünschte Neugestaltung durchgesetzt wurde: In den Jahren 1988-1993 führte der Maler Hermann Gottfried, den sich Hiltrud Kier schon 1985 für diese Aufgabe gewünscht hatte, die Ausmalung des Trikonchos in einer sehr kräftigen, kontrastreichen Farbigkeit durch (Abb. 72), welche die Geheime Offenbarung des Johannes zum Thema hat. Die Bilder sind aber in ihrer stark abstrahierenden, expressiven Figurenzeichnung nicht leicht zu lesen. Christoph Bellot hat sich in einer kritischen Analyse mit den Gemälden beschäftigt; man kann seinen Argumenten nur zustimmen.<sup>167</sup> Es geht bei unserem Thema nicht darum, über die Qualität dieser Wandgemälde eine Meinung zu äußern. Mit allem Nachdruck muss jedoch gesagt werden, dass die Konzeption von Willy Weyres, der St. Aposteln in einer Synthese von mittelalterlichen Bauformen mit ästhetischen Vorstellungen der Fünfzigerjahre wieder aufgebaut hatte, gänzlich uminterpretiert worden ist.<sup>168</sup> Es wird sich zeigen, wie sich diese neue Gestaltung längerfristig behaupten kann.

Ein Beispiel in diesem Zusammenhang ist auch die Münchener Frauenkirche, die 1468-1494 errichtete

heutige Kathedrale der Erzdiözese München-Freising, eine gewaltige dreischiffige Hallenkirche mit Chorumgang und Kappellenkranz. Dieser Bau wurde nach seiner weitgehenden Zerstörung von 1945 bis 1957 wiederaufgebaut, wobei man die fast gänzlich zerstörten Gewölbe und die Fenstermaßwerke in moderner Betonguss-Konstruktion ersetzte. Die Betonoberflächen blieben dabei ungefasst und gaben dem Raum eine sehr reduzierte Farbigkeit (Abb. 73). So ging man vom Betongrau aus und kontrastierte es mit Weißtönen. Beim Betreten des Inneren dominierten die mächtigen Achteckpfeiler, deren Flächen in unterschiedlich abgeschatteten Weißtönen den Blick nach vorn leiteten, wo das elfte östliche Pfeilerpaar – leicht nach innen gerückt – das schlanke, enorm hohe Chorschlussfenster einrahmt. Von der Ausstattung sah man zunächst nur das monumentale, vom Gewölbescheitel herabhängende Triumphkreuz von Professor Josef Henselmann (1954), sowie die Kanzel, eine schlichte Betonkonstruktion von Husemann mit aufgelegten Dekorplatten von Blasius Spreng. Die strenge Architektur mit ihrer Weißhaltigkeit und die karge Ausstattung schufen einen von den Prinzipien des modernen Kirchenbaus der Fünfzigerjahre geprägten Kirchenraum, der eine bemerkenswerte Lösung darstellte. Nachdem man an erhaltenen Fragmenten der Gewölberippen deren authentische, gelbe Farbfassung der Spätgo-



75 Hildesheim, Dom. Innenraum nach Osten, nach dem Wiederaufbau 1960.



76 Hildesheim, Dom. Innenraum nach Osten, nach der Umgestaltung 2014.

tik festgestellt hatte, wurden 1980/81 die aus Beton gegossenen und beim Wiederaufbau bewusst in ihrer Materialität gezeigten Rippen nun mit einer Fassung versehen, die den Zustand des frühen 16. Jahrhunderts wiedergab. Damals hatte man sich also schon von der Idee des Wiederaufbaus verabschiedet.

Kaum zehn Jahre später, 1990-1994, erfolgte die nächste Renovierung. Mittlerweile hatte man anhand von Befunduntersuchungen festgestellt, dass das Gelb der Rippen 1980/81 nicht ganz getroffen worden war, so dass nun die Betonrippen erneut – in einem leicht geänderten Gelbton – gefasst wurden, damit sie nun wirklich dem spätgotischen Zustand entsprachen. Gleichzeitig erfuhr die gesamte Kirche eine ‚Rundumerneuerung‘ größten Ausmaßes (Abb. 74).<sup>169</sup> Die Ausstattung der Fünfzigerjahre, soweit sie noch vorhanden war, wurde weitgehend entfernt. Den Raum füllte man mit Kunstwerken und Einrichtungsgegenständen, die in unterschiedlichen Epochen die Frauenkirche schon einmal geschmückt hatten, zwischendurch aber ins Museum gewandert waren. Neu geschaffene, teils plastische, teils gemalte Retabelaufbauten fassen die Objekte zusammen. Im Chor fanden die Reste des spätgotischen Chorgestühls von Erasmus Grasser und die Rokokoreliefs von Ignaz Günther Aufstellung, überhöht von der zentralen, klassizistischen Marienfigur des Roman Anton Boos von 1776 auf einer Marmorsäule, die wie eine Paraphrase der Mariensäule mit der Patrona Bavariae auf dem Marienplatz wirkt. Darüber hinaus wurde der gesamte Fußboden, der aus bräunlich-grauen, matt erscheinenden Kalksteinplatten bestanden hatte, herausgenommen und durch glatt polierte rote und graue Platten aus sizilianischem Marmor ersetzt.<sup>170</sup>

Die jüngste Restaurierung der Frauenkirche zeigt, dass es in der Praxis oft nicht um die Erhaltung der „materiellen, baulichen und künstlerischen Gestalt mit allen Schicksalsspuren geht“, wie es die Resolution der Landesdenkmalpfleger von 1991 propagierte.<sup>171</sup> Vielmehr wurden in der Münchener Frauenkirche mit dem ungeheuren finanziellen Aufwand von 43 Millionen DM scheinbar historische Zusammenhänge geschaffen, die es so nie gegeben hat. Die Kirche wurde mit Hilfe der Ausstattung in ein ästhetisch anspruchsvolles, höchst aufwendig dekoriertes Museum ihrer eigenen Geschichte verwandelt – bietet also vor allem „visuelle Unterhaltung durch nachgestellte Geschichte“.<sup>172</sup> Dabei ging die Epoche des Wiederaufbaus 1954-1957 verloren, deren ganz anderes, spartanisch kühles Konzept als künstlerische Leistung hohen Ranges weder erhaltenswert schien noch überhaupt eine angemessene Würdigung fand. Im Gegenteil: Wie die Wiederaufbaulösung von Willy Weyres für St. Aposteln von der

Kölner Stadtkonservatorin abschätzig beurteilt worden war (siehe oben), hat auch bei der Münchner Frauenkirche der zuständige Konservator des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege eine entsprechende Einschätzung geliefert: „Es ist eine Tatsache, dass die kühlen und sterilen Raumkonzepte der Nachkriegszeit und der Mangel an Ausstattungselementen, die zum Verweilen und zur Andacht einladen, den Raum jener anziehenden Stimmungswerte beraubt hatten, die insbesondere auch für die Münchner Kirchen typisch sind“.<sup>173</sup> Wie bei der Bewertung des Wiederaufbaus von St. Aposteln in Köln, der gleichzeitig mit dem Wiederaufbau der Frauenkirche erfolgte, haben die Kritiker komplett ausgeklammert, dass die Askese der Form und die sparsame Ausstattung – gerade im Kirchenbau – das Ideal der Nachkriegsarchitektur der 1950er- und 1960er-Jahre gewesen ist. Dass anspruchsvolle Bauwerke der 1980er- und 1990er-Jahre gern postmoderne Zitate und üppige visuelle Bereicherungen präsentierten, kann doch nicht bedeuten, dass ältere Bauten, die solche Elemente nicht aufweisen, nachträglich ‚aufgehübscht‘ werden sollen. Die Frage, ob die Münchner Frauenkirche in der Gestalt des Wiederaufbaus ein Baudenkmal darstellte, das es zu bewahren galt, wurde erst gar nicht gestellt.

Genau zwanzig Jahre später, von 2010-2014, hat der Dom von Hildesheim eine Gesamtrenovierung erfahren, die nicht nur Schäden und bauliche Mängel beseitigte, sondern auch den Innenraum gravierend veränderte. Vorher, das heißt ab 1960, zeigte der Dom die Gestalt, die er beim Wiederaufbau durch den Architekten Wilhelm Fricke nach den schlimmen Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs erhalten hatte. Damals verzichtete man auf eine Rekonstruktion der überaus reichen Barockausstattung, die bis 1945 bestanden hatte, schlug dafür alle noch erhaltenen Stuckelemente herunter und schuf eine reduzierte Raumschale, die an ottonische Architektur erinnern sollte (Abb. 75): „Die Architektur im Inneren kommt heute mit wenigen gliedernden Elementen aus, verglichen mit der barocken Raumschale der Vorkriegszeit muß man von Karglichkeit sprechen“.<sup>174</sup> Dennoch zeigte der Innenraum sehr viel mehr Farbe als der weiße Raum der gleichzeitig wiederaufgebauten Münchner Frauenkirche. Dies begann schon bei den roten Säulen des Mittelschiffs, wurde fortgeführt durch die Fußbodengestaltung aus polierten Natursteinen, die im Langhaus zu grauen und roten Bändern verlegt waren; dazu kam grüner, polierter Marmor für die Stufen zum Vierungsalter und roter Marmor für Vierung und Hauptchor. Die Chorapsis wurde nach dem Entwurf von Ludwig Baur gänzlich mit Ziegelsteinmosaik belegt, das teilweise farbig glasiert, teilweise in verschiedenen Naturtönen gebrannt

war. In der Apsiskalotte nahm das Mosaik figürliche Elemente auf: ein Kreuz, zwei Mondsicheln, ein Buch und lodernde Feuerzungen. Dazu setzte Ludwig Baur in die drei Apsisöffnungen stark farbige Betonglasfenster ein, von denen zwei in abstrakter Gestaltung das Mittelfenster mit der Darstellung Mariens als der apokalyptischen Jungfrau flankierten. Die Flachdecken des Doms waren dunkelbraun getönt, ebenso das Gestühl.

Die Restaurierung von 2010-2014 unter der Leitung des Kölner Architekturbüros Schilling Architekten änderte den Innenraum grundlegend (Abb. 76). Die gesamte Raumschale wurde neu verputzt und weiß getüncht. Damit verschwand auch das Ziegelmosaik in der Chorapsis, die jetzt in Weiß erscheint und auch die farbigen Fenster verloren hat. Auch die Flachdecken wurden mit dem gleichen Putz überzogen. Das Fußbodenniveau wurde um 30 cm auf die ursprüngliche Höhe abgesenkt, die Basen der Säulen rekonstruiert. Die Säulen wurden jetzt ebenso steinfarben wie es die Pfeiler der Ostteile zuvor schon waren, der Fußboden wie auch die Treppe zur Vierung und der Hauptchor erhielten einen Belag aus unpolierten Natursteinplatten. Das bewegliche Gestühl aus einzelnen Sitz-/Knieeinheiten gleicht sich in hellem Holz dem Steinboden an. Alle Fenster wurden erneuert. Der gesamte Innenraum ist jetzt geprägt durch die Weißflächen der Wände und Decken im Kontrast zu den steinfarbenen Pfeilern, Säulen und dem Fußboden. Die bedeutenden Kunstwerke der Ausstattung (zum Beispiel die Bernhardstür, die Christussäule und die beiden Radleuchter) wurden deutlich besser platziert als vorher. Die mit riesigem Aufwand durchgeführte, auch mit viel Bauforschung und archäologischen Grabungen verbundene Gesamtrestaurierung verschlang die Summe von 43,2 Millionen Euro.<sup>175</sup>

Während also in der Münchner Frauenkirche der stark reduzierte und durchgehend weiße Innenraum der Nachkriegszeit in den Jahren 1990-1994 durch eine reiche, ausgesprochen postmoderne und farbige Neugestaltung ersetzt worden war, hat man beim Hildesheimer Dom die kühne Farbgebung der späten 1950er-Jahre nun bei der Renovierung 2010-2014 in eine Gestaltung umgewandelt, die den typischen Kontrast zwischen steinsichtigen und weißen Flächen als wichtigstes Gestaltungsmerkmal verwendet. Etwa zwanzig Jahre nach den spektakulären Renovierungen von St. Aposteln in Köln und der Münchner Frauenkirche hat sich offensichtlich wieder eine neue Vorstellung von zeitgemäßer Architektur entwickelt, die statt auf postmoderne Zitate und üppige Farbgebungen nun wieder auf Weiß, Licht und sparsame Ausstattung setzt.

Dies bestätigt die gleichzeitig mit dem Hildesheimer Dom durchgeführte Renovierung der ehemaligen



77 Augsburg, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Moritz. Innenraum nach Osten, vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg.

Kollegiatstiftskirche St. Moritz in Augsburg. Die Kirche des 1019 gegründeten Stifts wurde im Mittelalter mehrfach umgebaut, war zuletzt geprägt von der Spätgotik des mittleren 15. Jahrhunderts, erhielt aber dann 1714/15 unter der Leitung des Architekten Johann Jakob Herkommer eine reiche Barockausstattung mit Flachkuppeln, üppigem Stuckdekor und Malereien (Abb. 77). Im Zweiten Weltkrieg wurde die Kirche schwer beschädigt, alle Gewölbe waren eingestürzt, es standen nur noch die Wände, deren Stuckdekoration allerdings zum großen Teil erhalten geblieben war. Der Wiederaufbau fand bereits 1946-1951 statt; man hatte dafür den berühmten Kölner Architekten Dominikus Böhm gewonnen. Dieser ließ den ganzen, noch vorhandenen Stuck abschlagen, was man aus heutiger Sicht kaum verstehen kann. Dafür schuf Böhm aber auch eine erstaunlich gelungene Neuinterpretation des Kirchenraums, bei der er das architektonische Konzept des historischen Baus mit seinen Vorstellungen eines avantgardistischen Sakralraums verknüpfte (Abb. 78).<sup>176</sup> So beließ er die Langhauspfeiler mit ihren ausgeprägten Abfasungen und den angedeuteten Deckplatten. Die monumentalen Holzfiguren von Ehrhott Bernhard Bendel, von denen sich acht erhalten hatten



78 Augsburg, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Moritz. Innenraum nach Osten, nach dem Wiederaufbau durch Dominikus Böhm 1951.



79 Augsburg, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Moritz. Innenraum nach Osten, nach der Umgestaltung durch John Pawson 2014.

und die vorher in Nischen über den Scheidarkaden des Mittelschiffs standen, wurden wieder angebracht, allerdings in flacheren Nischen und auf Konsolen, die über den Mittelschiffspfeilern platziert waren. Den Übergang vom Mittelschiff zum Chor akzentuierte nach wie vor ein mächtiger Triumphbogen. Dahinter war das erste Chorjoch beidseitig mit hohen Arkadenbögen ausgeschnitten; hier hatten sich barocke Oratorien befunden, deren geschwungene Brüstungen auf Konsolen in den Chor vorkragten. Auch dies übernahm Böhm in vereinfachten Formen. Ebenso beließ er die ungewöhnlichen, dreigeteilten Ovalfenster Herkommers. Grandios zitierte der Architekt die barocken Flachkuppeln über Mittelschiff, Seitenschiffen und Hauptchor, die von Gurtbögen getragen wurden. In Herkommers Gestaltung stiegen sie über Pendantiv hoch, die zur Kreisform vermittelten; darüber hatte sich ein reich stuckierter, von Profilen mehrfach eingefasster Ring geschoben, der seinerseits – leicht abgehoben – das Kuppelfresko rahmte. Böhm übernahm diese Grundformen, setzte aber das oberste Kuppelrund mit einer tiefen Nut von dem Ring ab, so dass es durch die Verschattung über dem Ring zu schweben schien. Ebenso verfuhr er in den Seitenschiffen. Das mittlere der drei Rundbogenfenster im Chor, das auch im Barockzustand durch den Hochaltar verdeckt worden war, verschloss Böhm mit einem monumentalen, 1631 geschaffenen Gemälde der Himmelfahrt Mariens von Giovanni Lanfranco, das (als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen) an den verlorenen Hochaltar erinnerte.<sup>177</sup> Insgesamt gelang Böhm ein in Weißtönen gehaltener, strahlend heller Innenraum, der in seiner Kargheit und mit seiner sparsamen Ausstattung die zeitgenössische Architektur der 1950er-Jahre widerspiegelt, gleichzeitig aber auch durch die beschriebenen Übernahmen darauf hinwies, dass es sich um die Neuinterpretation einer ehemals mittelalterlichen und barock umgestalteten Kirche handelte.

Leider erfuhr St. Moritz in den folgenden Jahrzehnten mehrere Veränderungen, welche die anfänglich so schlüssige Konzeption zunehmend verunklärten. So wurde das barocke Hochaltarbild wieder entfernt, das mittlere Rundbogenfenster geöffnet, farbige Glasmalereien von Georg Meistermann in die Chorfenster eingesetzt (die barocke Kirche hatte solche natürlich nicht besessen), die Standorte der Apostelfiguren geändert und die fehlenden Apostel durch Neuschöpfungen des Bildhauers Anton Rückel ergänzt. Das Fußbodenniveau des Langhauses wurde um etwa einen Meter erhöht und gleichzeitig das Chorniveau erniedrigt, um die Raumteile einander anzugleichen.

Nach 60 Jahren war die Kirche so gealtert, dass eine Renovierung erforderlich wurde. Da St. Moritz von

der Diözese zum Standort der neu geschaffenen *City-Pastoral* ausgewählt worden war, schwebte der Pfarrei ein sakraler, reduzierter, zur Meditation anregender Kirchenraum vor. Es wäre nun ein Leichtes gewesen, den Innenraum weitgehend wieder in den Zustand zurückzuführen, den Dominikus Böhm geschaffen hatte. Schließlich stand die Kirche unter Denkmalschutz, mit dem ausdrücklichen Hinweis auf den Wiederaufbau durch Böhm. Und gerade Dominikus Böhm verwirklichte in seinen Kirchenräumen genau die sparsame, ja karge, von Licht erfüllte und spirituelle Atmosphäre, die der Pfarrei wieder vorschwebte. Außerdem darf Böhm als einer der bedeutendsten deutschen Architekten des 20. Jahrhunderts – zumindest was den Sakralbau betrifft – bezeichnet werden. Deshalb wäre der Verzicht auf dieses in der Qualität herausragende Werk von vornherein ausgeschlossen gewesen – sollte man meinen.

Stattdessen beauftragte man den englischen Architekten und Designer John Pawson mit einer kompletten Neugestaltung des Kirchenraums, die in den Jahren 2010-2014 durchgeführt wurde (Abb. 79), also gleichzeitig mit der Renovierung des Hildesheimer Doms. Der Designer Pawson handelte – wie auch sonst in seinem Oeuvre – nach dem Grundsatz: „Alles, was man nicht braucht, muss entfernt werden. Es bleibt nur, was unbedingt nötig ist“. Im Folgenden „verwandelten Bagger und Presslufthammer die Kirche in eine dröhnende Baustelle. Es war fast schmerzhaft anzusehen, wie alles herausgerissen und als Schutt hinausgebracht wurde“.<sup>178</sup> So wurden die Apostelfiguren, die früher im Mittelschiff unter den Fenstern standen, in die Seitenschiffe versetzt, und zwar in die Wandnischen unter den Fenstern. Dort sehen sie reichlich merkwürdig aus, da sie vom Bildhauer für den Standort hoch oben geschaffen worden waren und natürlich auf Untersicht gearbeitet sind. Im Chor hat man die Emporen im ersten Joch mit ihren Brüstungen entfernt und dafür Chororgeln eingesetzt. Auch die Glasmalereien von Georg Meistermann mussten weichen. Stattdessen wurden Fenster aus dünnen Onyx-Platten eingesetzt, die am Tag von weißem, diffusem Licht erfüllt sind. Die von Böhm entworfenen Flachkuppeln wurden im Chor herausgerissen und in ihren Öffnungen bis an die Außenwände erweitert. Gleichsam von unten schieben sich dazu tellerartige Wölbflächen hoch, die in ihrem reduzierten Durchmesser einen Abstand zur Kuppelschale ausbilden. So entsteht ein Schattenrand, der bei Bedarf durch LED-Lampen ausgeleuchtet werden kann. Ebenso wurden in die Nuten aller anderen Flachkuppeln (Mittelschiff und Seitenschiffe) ebenfalls verdeckte LED-Leuchtmittel eingesetzt. Zusammen mit vielen weiteren LED-Lampen, die vom Boden aus

entlang der Wände nach oben strahlen, die hinter den Aposteln in ihren Nischen hervorscheinen, die als Uplights die Pfeiler beleuchten und so weiter, spielen Lichtinszenierungen eine große Rolle. Sie können noch dazu zwischen kaltweißen und warmen Lichtfarben variiert werden und lassen wie bei einem Bühnenbild zahllose Lichtwirkungen zu – was aber verdächtig an einen esoterischen Schnick-Schnack erinnert. Auch die Kanzel verschwand, sämtliche Bodenbeläge und das Gestühl wurden ausgewechselt, der Altarraum zudem völlig neu gestaltet. Betritt man die Kirche von Westen her, sieht man einen völlig leeren Raum (Abb. 79), in dem als einziges Kunstwerk die großartige, um 1632/33 entstandene Skulptur des Christus Salvator von Georg Petel hinter dem Altar über Stufen erhöht steht.

Die bewusste Bildlosigkeit, die den modernen Kirchenbau nach 1945 charakterisierte, hat in St. Moritz erneut Eingang gefunden. In der Pfarrei ist man stolz auf diesen Minimalismus, den man für den neusten Schrei hält. In Wirklichkeit gleicht der Innenraum von St. Moritz dem der Münchner Frauenkirche nach dem Wiederaufbau 1957. Auch dort hat man beim Betreten außer dem Großen Kreuzifix von Henselmann im Chorbogen fast nur die Weißflächen der Architektur gesehen. Der Umbau von St. Moritz, der immerhin 4,7 Millionen Euro gekostet hat, ruinierte eine architektonische Lösung, die im Grund denselben Idealen gedient hatte. Warum hat man – auch von der Denkmalpflege her – eine solche Maßnahme zugelassen? Dem Wiederaufbau von Dominikus Böhm war deutlich abzulesen, dass man hier in einer modernen Kirche stand, die aber mit den übernommenen Resten und Zitaten des zerstörten Barockbaus deutlich an die Geschichte anknüpfte. Gerade die Apostel hoch oben an den Wänden des Mittelschiffs, die Flachkuppeln und das barocke Hochaltarbild hielten die Tradition aufrecht. Die von Pawson vertretene Maxime, dass alles entfernt werden müsse, was man nicht brauche, kann doch nicht für einen Kirchenraum gelten. Denn wer will die Frage beantworten, was man in einer Kirche ‚braucht‘ und was nicht? Steht die katholische Kirche noch zur Heiligenverehrung, oder möchte sie die Heiligenfiguren abschaffen? Es ist kaum zu fassen, wie ein Gestalter in einem Kirchenraum mit genau tausendjähriger Geschichte die Erinnerung an die glanzvolle Vergangenheit derart eliminieren konnte.

Zusammenfassend stellt sich die Frage: Warum hat man bei den gezeigten Beispielen die jeweiligen Entscheidungen getroffen? Was waren die Grundlagen für die hier tätigen Fachleute, für die Restauratoren, die hier auch mit hohem Anspruch und hoher Detailqualität gearbeitet haben? Wo lagen für die Referenten der

Denkmalämter die Beweggründe für die teils gravierenden Veränderungen? Ich fürchte, man wird keine Grundlagen denkmalpflegerischen Handelns finden, die man hier benennen kann. Es scheint so zu sein, dass letztlich das Prinzip der Postmoderne, nämlich die Affirmität des Beliebigen, auch weithin zum Prinzip der Denkmalpflege geworden ist.<sup>179</sup>

Man kann sich genau ausrechnen, dass die nächste Restaurierung einer mittelalterlichen Kirche wiederum eine gänzliche Veränderung der Innenräume bringen wird, wiederum nach beliebigen ästhetischen Gesichtspunkten. Die Forderung nach der Konservierung des Vorgefundenen, um der historischen Dimension willen, die für den Denkmalpfleger die Maxime seines Handelns sein müsste, wurde im 20. Jahrhundert nie wirklich konsequent berücksichtigt – zumindest nicht bei bedeutenden mittelalterlichen Sakralbauten – und gilt mittlerweile wohl als weitgehend überholt. Sollte sich diese Tendenz in der Denkmalpflege weiterentwickeln, dann werden die mittelalterlichen Kirchen in Zukunft nicht mehr unter dem Gesichtspunkt der Erhaltung ihrer historischen Spuren geschont, sondern nach der geschmäckerlich-gefälligen Anpassung an den Stil der jeweils eigenen Gegenwart überarbeitet werden. Man darf allerdings dabei die Frage stellen, ob das die Kirchen überhaupt nötig haben. Was sollen denn diese ständigen Veränderungen, Eingriffe und Geschmacksanpassungen tatsächlich bewirken? Warum muss die Restaurierung einer Kirche denn jedes Mal eine Veränderung des vorgefundenen Zustands bedeuten?

Wir müssen aber letztlich die Summe aller denkbaren Möglichkeiten und Erkenntnisprozesse bewahren, die im Baudenkmal stecken, weil wir nicht nur für die gegenwärtigen Fragestellungen, sondern auch für zukünftige Fragen an das jeweilige Baudenkmal verantwortlich sind. Es wird immer andere und auch bessere Untersuchungsmethoden zur Erforschung eines Baudenkmals geben, dies umfasst auch Praktiken, von denen wir noch gar nichts ahnen. Weil das aber so ist und weil das Denkmal nur in seiner Substanz existiert und in sonst nichts, muss es in seiner historischen Dimension überprüfbar bleiben.

- 1 Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung, Wien 1903, in: Dehio, Georg/ Riegl, Alois: Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch (Bauwelt Fundamente 80), Braunschweig/ Wiesbaden 1988, S. 63.
- 2 Dehio, Georg: Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert, Straßburg 1905, in: Dehio, Georg/ Riegl, Alois: Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch (Bauwelt Fundamente 80), Braunschweig/ Wiesbaden 1988, S. 92.
- 3 Vgl. Wibiral, Norbert: Restaurierungsgeschichte bis 1969, in: Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969-1976 (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XI), hg. v. M. Koller, N. Wibiral, Wien/ Köln/ Graz 1981, S. 20-85, hier S. 62-67 und 85. Vgl. Bacher, Ernst (Hg.): Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien/ Köln/ Weimar 1995, S. 37.
- 4 Riegl, Alois: Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau (1904), in: Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, hg. v. E. Bacher, Wien/ Köln/ Weimar 1995, S. 185-200.
- 5 Zu Haggemiller vgl. Hallinger, Johannes: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege – Personen und Strukturen, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, 1. Bilanz: Beiträge des Kolloquiums „Bilanz nach 100 Jahren“ des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege mit dem Historischen Seminar der Ludwig-Maximilians-Universität München vom 12. bis 14. Oktober 2006 in der Pinakothek der Moderne, München, Regensburg 2008, S. 128-176, hier S. 132. Kurzbiographie Haggemiller, in: ebd., S. 338.
- 6 Vgl. Stein, Heidrun: Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening. Studien und Quellen zur Kunstgeschichte Regensburgs, Bd. 1, Regensburg 1987, S. 29-33; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern, Bd. 5: Regensburg und die Oberpfalz, bearb. v. J. Drexler, A. Hubel mit A. Debold-Kritter, aktualisiert v. P. Morsbach, A. Hubel, München/ Berlin 2008, S. 541-544 (nachfolgend Dehio Bayern V 2008). Schmidt, Michael (Hrsg.): Die Instandsetzung der ehemaligen Klosterkirche St. Georg in Prüfening. Bau - Kunst - Denkmalpflege (= Schriftenreihe des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 25, Regensburg 2021, hier S. 135-175.
- 7 Vgl. Schmidt, Isolde: Der Dom im 19. und 20. Jahrhundert. Belege und Befunde, in: Der Dom zu Regensburg, Textband 3 (Die Kunstdenkmäler von Bayern NF 7, 3), hg. v. A. Hubel, M. Schuller, Regensburg 2016, S. 330-332.
- 8 Vgl. Strzygowski, Josef: Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein kunstwissenschaftlicher Protest, Leipzig 1904, S. 60 f.; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen, Bd. 1: Rheinland, bearb. v. C. Euskirchen, O. Gisbertz, U. Schäfer u.a., München/ Berlin 2005, S. 5-14 (nachfolgend Dehio Rheinland 2005).
- 9 Vgl. Strzygowski 1904 (wie Anm. 8), S. 78-89.
- 10 Dies bestätigen Reste der originalen karolingischen Wandmalerei in der Fensterlaibung eines – später vermauerten – Fensters im Obergeschoß des Umgangs, südöstlich des alten Anschlusses an den Chor.
- 11 Vgl. Strzygowski 1904 (wie Anm. 8), S. 89-92.
- 12 Vgl. ebd., S. 91 f.
- 13 Ebd., S. 96.
- 14 Vgl. auch Hubel, Achim: Moderne Architektur und Denkmalpflege. Gemeinsame und getrennte Wege zwischen 1900 und 1945, in: Denkmale als Zeitgenossen, hg. v. V. Hammerschmidt (Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V. 14), Dresden 2004, S. 17-34, hier S. 20 f.
- 15 Vgl. Magirius, Heinrich: Geschichte der Denkmalpflege – Sachsen. Von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945, Berlin 1989, S. 121-123, 144-147.
- 16 Vgl. Hanselmann, Jan Friedrich: Die Denkmalpflege in Deutschland um 1900. Zum Wandel der Erhaltungspraxis und ihrer methodischen Konsequenzen (Europäische Hochschulschriften/ Kunstgeschichte 280), Frankfurt am Main 1996, S. 345 f.
- 17 Vgl. Magirius 1989 (wie Anm. 15), S. 289-299. Vgl. auch Hubel 2004 (wie Anm. 14), S. 20; Brandt, Sigrid: Der Streit um den Meißner Dom und die moderne Denkmalpflege, in: Himmelszeichen – 100 Jahre Meißner Domtürme (Ausst. Kat. Stadtmuseum Meissen 12.07-9.11.2008), hg. von G. Donath, M. Donath, Meissen 2008, S. 156-163.
- 18 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, 9 Bde. und ein Ergänzungsband, München 1901-1917. Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung von Knaut, Andreas: Zurück zur Natur! Die Wurzeln der Ökologiebewegung, Supplement 1 zum Jahrbuch für Naturschutz und Denkmalpflege, Bonn 1993, S. 65-239, 339-347.
- 19 Vgl. Borrmann, Norbert: Paul Schultze-Naumburg 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt, Essen 1989, S. 27-31; Hubel, Achim: Denkmalpflege. Geschichte – Themen – Aufgaben. Eine Einführung (Reclam Sachbuch premium 19617), Stuttgart 2019, S. 107-111.
- 20 Vgl. Dvořák, Max: Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1918.
- 21 Vgl. Riegl 1903/ Ed. 1988 (wie Anm. 1).
- 22 Vgl. Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 86-94.
- 23 Dvořák 1918 (wie Anm. 20), S. 76 f., Abb. 74, 75.
- 24 Vgl. ebd., S. 82 f., Abb. 80, 81.

- 25 Zitiert nach Körner, Burkhard: „Zwischen Bewahren und Gestalten“. Denkmalpflege nach 1945, Petersberg 2000, S.12.
- 26 Protokoll des Denkmalpflegetags 1930, in: Die Denkmalpflege 32, 1930, S. 290. Vgl. zudem Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 119 f.
- 27 Vgl. Kartzur, Hans-Jürgen/ Kreuzpaintner, Karin: Hütet euch vor der Purifikationswut! Die Veränderungen des 19. Jahrhunderts am Mainzer Dom, in: Der verschwundene Dom – Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte (Ausst. Kat. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz 15.04.-16.10.2011), hg. v. H.-J. Kartzur, Mainz 2011, S. 338-365.
- 28 Vgl. Kartzur, Jürgen: Farbe im Dom. Die historischen Raumfassungen, in: Der verschwundene Dom – Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte (Ausst. Kat. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz 15.04.-16.10.2011), hg. v. H.-J. Kartzur, Mainz 2011, S. 366-401, hier S. 376-392.
- 29 Vgl. Kartzur 2011 (wie Anm. 28), S. 392-398. Vgl. auch Meerwein, Gerhard: Die Farbsystematik von Paul Meyer-Speer, in: Der verschwundene Dom – Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte (Ausst. Kat. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz 15.04.-16.10.2011), hg. v. H.-J. Kartzur, Mainz 2011, S.402-408, Kat. 128-130, S. 551-555.
- 30 Vgl. Verbeek, Albert: St. Georg, in: Köln – Die romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 1), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. 256-277, hier S. 269-272. Abbildungen in: Kier, Hiltrud/ Krings, Ulrich (Hg.): Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), Köln 1984, Abb. 264-270, 275, 276, 279; Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 120-122.
- 31 Das Zitat von Hermann Schnitzler stammt aus der aufschlussreichen Vortragsreihe „Was wird aus den Kölner Kirchen?“ im Winter 1946/47, publiziert unter dem Titel: Kirchen in Trümmern. Zwölf Vorträge zum Thema: Was wird aus den Kölner Kirchen, hg. v. d. Gesellschaft für Christliche Kultur, Köln 1948; wieder abgedruckt in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 56-62, hier S. 59.
- 32 Im frühen 20. Jahrhundert wurde die barocke Ausstattung entfernt und durch neuromanische Altäre, Kanzel und Kronleuchter ersetzt. Bei der Renovierung 1961-1963 wurde die neuromanische Ausstattung zerstört; der Innenraum ist heute schmucklos, bis auf die romanische Kreuzgruppe im Chor, den Taufstein, die barocken Gestühlswangen und einige freigelegte Wandmalereien. Vgl. dazu Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Bd. 1: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern, II. Teil: Stadt- und Bezirksamt Freising, Bezirksamt Bruck, Stadt- und Bezirksamt Landsberg, Bezirksämter Schongau, Garmisch, Tölz, bearb. v. G. von Bezold, B. Riehl, München 1895, S. 573-576; Crnach-Sichart, Eberhard von: Schongau – Altstadt – Peiting (Deutsche Kunstführer 40), Augsburg 1929, S. 29; Ott, Josef: Wallfahrtskirche und Basilika Altstadt bei Schongau (Schnell Kunstführer 31), München/ Zürich 1967; Strobel, Richard/ Weis, Markus: Romanik in Altbayern, Würzburg 1994, S. 291-314, Abb. 86; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern, bearb. v. E. Götz, Habel, H. u.a., München/ Berlin 2006, S. 18-20.
- 33 Vgl. Tietze, Hans: Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale 3, 1909, S. 162-186; Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 32-34.
- 34 Hans-Schuller, Christine: Der Bamberger Dom. Seine „Restauration“ unter König Ludwig I. von Bayern, Petersberg 2000, S. 30-36, Zitat S. 31.
- 35 Vgl. Raasch, Susette: Restauration und Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 14, 1980, S. 137-303; Schmidt 2016 (wie Anm. 7), S. 239-254.
- 36 Hubel, Achim: Die beiden Restaurationen des Bamberger Domes. Zur Geschichte der Denkmalpflege im frühen 19. Jahrhundert, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 121, 1985, S. 45-90, hier S. 84-89.
- 37 Vgl. Zink, Jochen: Ludwig I. und der Dom zu Speyer (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 11/86), München 1986.
- 38 Vgl. Werquet, Jan: Die Trierer Basilika und die Anfänge der Denkmalpflege in der preußischen Rheinprovinz, in: Auch die Denkmalpflege hat Geschichte. Ferdinand von Quast (1807-1877) – Konservator zwischen Trier und Königsberg (Beiträge zur Denkmalpflege 29), hg. v. S. Albert, Petersberg 2008, S. 51-60, hier S. 51-57.
- 39 Vgl. Breitling, Stefan: Ferdinand von Quast und die Franziskaner-Klosterkirche in Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der Denkmalpflege im 19. Jahrhundert, in: Auch die Denkmalpflege hat Geschichte. Ferdinand von Quast (1807-1877) – Konservator zwischen Trier und Königsberg (Beiträge zur Denkmalpflege 29), hg. v. S. Albert, Petersberg 2008, S. 77-87, hier S. 83-87, Abb. 9.
- 40 Vgl. Kohlmann, Hans-Martin: Die Klosterkirche St. Marien-Nicolai zu Jerichow (Große Baudenkmäler 420), München/ Berlin 1993, S. 10, 18; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen-Anhalt I: Regierungsbezirk Magdeburg, bearb. v. U. Bednarz, F. Cremer u.a., München/ Berlin 2002, S. 451-456.
- 41 Vgl. Mende, Helmut: Zur Apostelkirche in Münster, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 11, 1937, S. 162-169; Hubel, Achim: Denkmäler als Geschichtsdokumente. Irritationen für die Ästhetik einer heilen Welt?, in: Wissen-

- schaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar – Universität 4/5, 1995, S. 167-178, hier S. 168-170; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen II: Westfalen, München/Berlin 2011, S.727-729 (nachfolgend Dehio Nordrhein-Westfalen II 2011).
- 42 Kaiser, Jürgen/ Staab, Josef: Das Zisterzienserkloster Eberbach im Rheingau (Große Kunstführer 209), Regensburg 2000, S. 9-12, 16-18; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Hessen II: Regierungsbezirk Darmstadt, bearb. v. F. Cremer u.a., München/ Berlin 2008, S. 419-424 (nachfolgend Dehio Hessen II 2008).
- 43 Vgl. Kiesow, Gottfried: Romanik in Hessen, Stuttgart 1998, S. 250, Abb. 73f. Dehio Hessen II 2008 (wie Anm. 42), S. 584 f.
- 44 Vgl. Fleischner, Susanne: „Schöpferische Denkmalpflege“. Kulturideologie des Nationalsozialismus und Positionen der Denkmalpflege (Beiträge zur Denkmalpflege und Bauforschung 1), Münster 1999, S. 37-51.
- 45 Zitiert nach ebd., S. 66 f.
- 46 Vgl. ebd., S. 54-72; Glatz, Joachim: Rudolf Esterer und die Schöpferische Denkmalpflege. Der Ausbau des Trifels, in: ZeitSchichten. Erkennen und Erhalten – Denkmalpflege in Deutschland (Ausst. Kat Residenzschloss Dresden 29.07.-13.11.2005), hg. v. I. Scheurmann, München/ Berlin 2005, S. 142-145; Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 125-127.
- 47 Vgl. Brülls, Holger: Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit, Berlin/ München 1994, S. 52-64, 92-96.
- 48 Vgl. ebd., S. 134-138, Abb. 106, 107.
- 49 Vgl. die ausführliche Darstellung bei Arndt, Karl: Mißbrauchte Geschichte. Der Braunschweiger Dom als politisches Denkmal (1935/45), Teil I, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 20, 1981, S. 213-244, Teil II, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 21, 1982, S. 183-223; Scheck, Thomas: Denkmalpflege und Diktatur. Die Erhaltung von Bau- und Kunstdenkmälern in Schleswig-Holstein und im Deutschen Reich zur Zeit des Nationalsozialismus, Berlin 1995, S. 175-180.
- 50 Vgl. Voigtländer, Klaus: Die Stiftskirche St. Servatii zu Quedlinburg. Geschichte ihrer Restaurierung und Ausstattung, Berlin 1989, S. 38-44; Scheck 1995 (wie Anm. 49), S. 170-175.
- 51 Vgl. Voigtländer 1989 (wie Anm. 50), S. 45-55; Scheck 1995 (wie Anm. 49), S. 170-175.
- 52 Lill, Georg: Die Wiederherstellung im Innern des Domes zu Augsburg, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1935, S. 65.
- 53 Ebd., S. 70 f.
- 54 Ebd., S. 65.
- 55 Die Arbeiten begannen im April 1934, die feierliche Wiedereröffnung fand am 8. Dezember 1934 statt. Für die Freilegung, die Konservierung und Retuschierung, die Reparaturen, den Gerüstbau und alle Maßnahmen an der Ausstattung standen also nur etwa acht Monate Zeit zur Verfügung. Die hier betriebene Eile steht in bemerkenswertem Widerspruch zu den Angaben Lills, der in seinem Aufsatz den Aufwand betont, „die Übertünchung in mühevoller monatelanger Arbeit ohne Verletzung des Untergrundes zu entfernen“ (Lill 1935, wie Anm. 52, S. 67); vgl. auch Ritz, Josef Maria: Die Wiederherstellung des Dominikens zu Augsburg, in: Bayerischer Heimatschutz 31, 1935, S. 116-122; Roth, Toni: Beschreibung des Ganges einer Konservierung am Beispiel des Augsburger Dom, in: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, hg. v. M. Doerner, H. G. Müller, Stuttgart 1989, S. 276-281; Ders.: Die Konservierung des Augsburger Domes, in: Der Dom zu Augsburg, hg. v. R. Binder, N. Lieb, T. Roth, Augsburg 1965, S. 169-178.
- 56 Vgl. Chevalley, Denis André: Zur Ausstattungsgeschichte des Augsburger Domes, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Berichte 41, 1987, S. 24-26; Böttger, Peter: Die Innenrestaurierung des Augsburger Doms 1981-1987, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Berichte 41/ 1987, S. 28-36; Chevalley, Denis André: Der Dom zu Augsburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern NF 1), München 1995, S. 149-151.
- 57 Lill 1935 (wie Anm. 52), S. 66.
- 58 Kiesow 1998 (wie Anm. 43), S. 238.
- 59 Vgl. Ronig, Franz J.: Der Dom von Limburg (Schnell Kunstführer 590), München/ Zürich 1990, S. 8 und S. 20-22; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Hessen I: Regierungsbezirke Gießen und Kassel, bearb. v. F. Cremer, T. M. Wolf u.a., München/ Berlin 2008, S. 566-573 (nachfolgend Dehio Hessen I 2008).
- 60 Vgl. Pufke, Andrea: Das Kloster Haina. Renovierung, Restaurierung und Umbauten im 19. und frühen 20. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 115), Marburg 1999; Götze, Gerold/ Vanja, Christina/ Buchstab, Bernhard (Hg.): Klosterkirche Haina. Restaurierung 1982-2012 (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen 19), Stuttgart 2011; Lutgen, Thomas: Lumen spatiorum. Die ursprüngliche Raumfarbigkeit von Sakralbauten des 13. Jahrhunderts. Studien unter besonderer Berücksichtigung der Liebfrauenkirche in Trier, Petersberg 2016, S. 113-117.
- 61 Borgward, Ernst: Tagung der deutschen Denkmalpfleger 1963, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 21, 1963, S. 50-73, hier S. 56.
- 62 Vgl. Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz/ Saarland, bearb. v. H. Caspary, P. Karn, M. Klewitz, München/ Berlin 1984, S. 640-645 (nachfolgend Dehio Rheinland-Pfalz/ Saarland 1984); Vieten, Andreas: Die dekorativen kirchlichen Wandmalereisysteme der stauischen Zeit an Nieder- und Mittelrhein (Berichte aus der

- Kunstgeschichte), Aachen 1994, S. 249 f.; Lutgen 2016 (wie Anm. 60), S. 120-125.
- 63 Vgl. die umfassende Darstellung von Schlicht, Sandra: Krieg und Denkmalpflege. Deutschland und Frankreich im II. Weltkrieg, Schwerin 2007, S. 146-195.
- 64 Jakobus, Peter: Studienfahrt der deutschen Konservatoren durch die Rheinprovinz, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1939/40, S. 124-132, hier S. 131.
- 65 Vgl. Langenstein, York: Die Neufassung des Innenraums der Frauenkirche im Rahmen der Restaurierungs- und Neugestaltungsmaßnahmen in den Jahren 1991 bis 1993, in: Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. II, hg. v. H. K. Ramisch, München 1994, S. 103-142, hier S. 110-120, S. 125 Abb. 35; Goetz, Christine: „...daß hier wirklich erreicht worden ist, was jenen Alten vorschwebte...“. Zum neugotischen Hochaltar der Frauenkirche, in: Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. II, hg. v. H. K. Ramisch, München 1994, S. 263 und Abb. 2-4.
- 66 Immerhin hatte Paul Clemen in seinem Kunstdenkmäler-Band zum Kölner Dom die Glasmalereien des 19. Jahrhunderts erwähnt und kurz katalogisiert: Vgl. Clemen, Paul/ Neu, Heinrich/ Witte, Fritz: Der Dom zu Köln (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 6, III), Düsseldorf 1937, S. 201-203.
- 67 Vgl. Lippert, Hans-Georg: Historismus und Kulturkritik. Der Kölner Dom 1920-1960 (Studien zum Kölner Dom 7), Köln 2001, S. 386.
- 68 Vgl. ebd., S. 308, Abb. 128. Die zerbrochenen Partien des Fensters wurden rekonstruiert.
- 69 Vgl. Hubel, Achim: Vom Umgang mit dem Original. Überlegungen zur Echtheit von Kunstwerken, in: Vom Umgang mit dem Original – Denkmalpflege und Restaurierung in Theorie und Praxis (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut 8), hg. v. F. Hellwig, München 1998, S. 7-38, hier S. 31-33; wieder abgedruckt in: Hubel, Achim: Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Ausgewählte Aufsätze, Festgabe zum 60. Geburtstag, hg. v. A. Fink, Ch. Hartleitner-Wenig, J. Reiche, Petersberg 2005, S. 291-320, hier S. 312 f.
- 70 Vgl. die umfangreiche Zusammenstellung aller Glasmalereien des Kölner Doms von Ulrike Brinkmann im Internet: <https://www.koelner-dom.de/rundgang/fenster/> (zuletzt eingesehen 6.06.2020).
- 71 Krings, Ulrich: St. Gereon, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XXIX f., S. 166 f., Abb. 344-346; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 625.
- 72 Krings, Ulrich: Groß St. Martin, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XLIII f., S. 301-303, Abb. 646-648; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 676.
- 73 Wolff-Metternich zur Gracht, Franz Graf: Zitat aus der Vortragsreihe „Was wird aus den Kölner Kirchen“, in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion, hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 32-40, hier S. 38.
- 74 Krings, Ulrich: St. Severin, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. L f., 356-360, Abb. 770-775; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 700.
- 75 Vgl. Lukas, Viktoria: St. Maria zur Wiese. Ein Meisterwerk gotischer Baukunst in Soest, München/ Berlin 2004, S. 24 f., 30, 91.
- 76 Vgl. Vaassen, Elgin: Die Glasgemälde des 19. Jahrhunderts im Dom zu Regensburg. Stiftung König Ludwigs I. von Bayern 1827-1857 (Regensburger Domstiftung 2), Regensburg 2017, S. 127 f.
- 77 Zur allgemeinen Information sei hier verwiesen auf Huse, Norbert: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984, S. 182-209; Beyme, Klaus von: Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten, München/ Zürich 1987; Durth, Werner/ Gutschow, Niels: Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-1950, Braunschweig 1988. Als zeitgenössische Äußerungen von Denkmalpflegern seien stellvertretend zwei sehr typische Publikationen zitiert: Lill, Georg: Um Bayerns Kulturbauten. Zerstörung und Wiederaufbau, München 1946; Bornheim gen. Schilling, Werner: Ruinen, Denkmäler und Gegenwart, Trier 1948.
- 78 Lützel, Heinrich: Zitat aus der Vortragsreihe „Was wird aus den Kölner Kirchen“, in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 41-49, hier S. 42.
- 79 Vgl. Guyan, Walter Ulrich: Zu Allerheiligen in Schaffhausen, Zürich 1975, S. 23-29.
- 80 Vgl. Wischermann, Heinfried: Romanik in Baden-Württemberg, Stuttgart 1987, S. 237-240, Abb. 53; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I: Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, bearb. v. D. Zimdars, München/ Berlin 1993, S. 10-13; Bachmann, Günter: Kloster Alpirsbach, München/ Berlin 1999, S. 30-46.
- 81 Vgl. Hubel, Achim: Überlegungen zum Wiederaufbau der romanischen Kirchen in Köln, in: Wiederaufgebaute und neugebaute Architektur der 1950er-Jahre. Tendenzen ihrer „Anpassung“ an unsere Gegenwart (Arbeitskreis für Theorie und Lehre der Denkmalpflege. Dokumentation der Jahrestagungen 8), hg. v. A. Hubel, H. Wirth, Weimar 1997, S. 67-70; wieder abgedruckt in: Hubel 2005 (wie Anm. 69), S. 269-273.
- 82 Vgl. Lobbedey, Uwe: Romanik in Westfalen, Würzburg 1999, S. 115-122; Dehio Nordrhein-Westfalen II 2011 (wie Anm. 41), S. 1146-1152.

- 83 Vgl. Ludorff, Albert (Hg.): Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Herford (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen), Münster 1908, Taf. 25.
- 84 Vgl. Lobbedey 1999 (wie Anm. 82), S. 347-356; Dehio Nordrhein-Westfalen II 2011 (wie Anm. 41), S. 425-431.
- 85 Vgl. Tschira, Arnold: Die ehemalige Benediktinerabtei Schwarzach, Karlsruhe 1977, vor allem S. 8 f., 15 f., 30-32, 50 f., 74-78.
- 86 Kiesow 1998 (wie Anm. 43), S. 261-263, Zitat S. 262 f.; Dehio Hessen I 2008 (wie Anm. 59), S. 588-591.
- 87 Vgl. Zink 1986 (wie Anm. 37); Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler: Hamburg – Schleswig-Holstein, bearb. von J. Habich, Chr. Timm, L. Wilde, München/Berlin 1994, S. 715-722.
- 88 Vgl. Berger, Hans: Denkmalpflege an romanischen Bauten zwischen Harz und Elbe, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert dargebracht zum sechzigsten Geburtstag am 28. Januar 1963, hg. v. E. Hütter, F. Löffler, H. Magirius, Weimar 1967, S. 17-36.
- 89 Ebd., S. 18-20.
- 90 Vgl. Widder, Erich: Alte Kirchen für neue Liturgie, Wien 1968.
- 91 Denkschrift zum goldenen Jubiläum der Herz-Jesu-Kirche, Zürich-Oerlikon 1893-1943, Zürich 1943, hier zitiert nach Widder 1968 (wie Anm. 90), S. 12, S. 15.
- 92 Ebd., S. 16.
- 93 Ebd., S. 40.
- 94 Zu Heinrich Kreisel vgl. Hallinger 2008 (wie Anm. 5), S. 157 f. Kurzbiographie in: Ebd., S. 340.
- 95 Vgl. Kreisel, Heinrich: Die Beurteilung der Kunst der letzten hundert Jahre und die Denkmalpflege, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1957, S. 82-87.
- 96 Ebd., S. 82 f.
- 97 Ebd., S. 85.
- 98 Kreisel, Heinrich: Die Schlösser König Ludwigs II. von Bayern, Darmstadt 1954.
- 99 Ebd., S. 87.
- 100 Ebd.
- 101 S. oben S. 95 f.
- 102 Vgl. Fleischner 1999 (wie Anm. 44), S. 54-72, S. 85-89.
- 103 Vgl. die Referate von Hans Erich Kubach, Albert Verbeek, Werner Bornheim gen. Schilling, Rudolf Esterer und Diskussion unter Prof. Demus auf dem Kunsthistorikertag 1958: Siebenter Deutscher Kunsthistorikertag, Trier 7.-11. August 1958, in: Kunstchronik 11, 10, 1958, S. 266-314.
- 104 Ebd., S. 276-280.
- 105 Grundmann, Günther: Zur Problematik der Restaurierung des Speyrer Domes, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 18, 1960, S. 1-13, hier S. 4.
- 106 Ebd., S. 6.
- 107 Borgward 1963 (wie Anm. 61), S. 52.
- 108 Ebd., S. 54.
- 109 Hoffmann, Hans-Christoph: Der schöpferische Umgang mit dem Denkmal, in: Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre – Ergebnisse der Fachtagung in Hannover, 2.-4. Februar 1990. Schutz und Erhaltung von Bauten der fünfziger Jahre (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz 41), hg. v. W. Durth, N. Gutschow, Bonn 1990, S. 122-133, hier S. 128.
- 110 In Mainz lagen die Quaderflächen aber in den oberen Teilen nicht frei, sondern waren von Paul Meyer-Speer in einer aus den Farben der Steinquader entwickelten Farbpalette aus Rot-, Grün- und Gelbtönen gefasst worden, die den Steincharakter noch veredeln sollte; siehe oben S. 87.
- 111 Vgl. Klinkert, Sabine: Georg Dengler (1839-1896). Maler und Bildhauer, in: Lebensbilder aus der Geschichte des Bistums Regensburg (Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 23/24), hg. v. G. Schwaiger, Regensburg 1989, S. 792-803, hier S. 796.
- 112 Vgl. Schmidt, Michael: Die Innenrenovierung von St. Peter in Straubing in den Jahren 1976-78 im historischen und denkmalmethodischen Kontext oder: Romanik reloaded 3.0, in: 800 Jahre Stadt Straubing. Ein Kosmos der Geschichte und Kunst (Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung, Sonderband 6,1), hg. v. A. Dietl, A. Huber, Straubing 2018, S. 215-266, hier S. 231-241.
- 113 Zu Franz Dambeck vgl. Hallinger 2008 (wie Anm. 5), S. 158 f. Kurzbiographie in: Ebd., S. 335.
- 114 Vgl. Schmidt 2018 (wie Anm. 112), S. 245 f.
- 115 Siehe oben S. 90 und Anm. 32.
- 116 Schmidt 2018 (wie Anm. 112), S. 247-251.
- 117 Die Purifizierung von St. Peter hatte ich bereits 1991 mit deutlichen Worten kritisiert. Vgl. Hubel, Achim: Einleitung, in: Ein vergessenes Stück Straubing? Der Straubinger Petersfriedhof und seine Grabdenkmäler – Ergebnisse einer Bestandsaufnahme, hg. v. I. Schmidt, Straubing 1991, S. 10.
- 118 Schmidt 2018 (wie Anm. 112), S. 254 f. – S. 254 f.; siehe oben S. 79.
- 119 Schütz, Bernhard: Deutsche Romanik. Die Kirchenbauten der Kaiser, Bischöfe und Klöster, Freiburg/ Basel/ Wien 1989, S. 213, S. 224 sowie Bildunterschriften zu Abb. 98 und 147.
- 120 Vgl. Grohte, Rolf-Jürgen/ van der Ploeg, Kees/ Kellner, Vera (Hg.): Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland. Fenster in die Vergangenheit, Bd. 2: Katalogband, München/ Berlin 2001, S. 132-134; Recker, Bernhard: Die Restaurierung der Stiftskirche zu Königslutter, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 1, 2011, S. 2-6; Springer, Peter: Die Malereien im Kaiserdom, in: Dem Mittelalter in die Augen geschaut. Der Kaiserdom zu Königslutter. Geschichte, Architektur, Bauskulptur, Malereien (Schriftenreihe der Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz), hg. v. Tobias Henkel, Braunschweig 2010, S. 82-121.

- 121 Vgl. Hefele, Gabriel: Kath. Pfarrkirche St. Lubentius Dietkirchen an der Lahn (Kleine Kunstführer 2072), Regensburg 1995, S. 6; Kiesow 1998 (wie Anm. 43), S. 240 f.; Dehio Hessen I 2008 (wie Anm. 59), S. 165-170.
- 122 Vgl. Kiesow, Gottfried: Gotik in Hessen, Stuttgart 1988, S. 252 f.; Dehio Hessen I 2008 (wie Anm. 59), S. 943-946.
- 123 Vgl. Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Mecklenburg-Vorpommern, bearb. v. H.-C. Feldmann, G. Baier, B. Rimpel, München/ Berlin 2000, S. 579-584 (Stralsund) und S. 25-28 (Bad Doberan); Fründt, Edith: Zisterzienser-Kloster Doberan (Schnell Kunstführer Nr. 1863), München/ Zürich 1991, S.12.
- 124 Vgl. Magirius, Heinrich: Die farbige Erscheinung des Innenraums im Mittelalter, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 241-246.
- 125 Vgl. Magirius, Heinrich: Nachmittelalterliche Restaurierungen des Innenraumes 1771/72, 1870/71, 1910/12, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 247-250; Rekonstruktionen der Farbfassungen 1771/72 und 1910 s. Abb. 344 und 349; Magirius, Heinrich: Zur Farbigkeit von Architektur und Skulptur, in: Die Restaurierung des Doms zu Meißen 1990-2002, hg. v. G. Donath, Stuttgart 2003, S. 22-25.
- 126 Vgl. Magirius, Heinrich: Die Wiederherstellung der mittelalterlichen Raumfarbigkeit, in: Die Restaurierung des Doms zu Meißen 1990-2002, hg. v. G. Donath, Stuttgart 2003, S. 106-108.
- 127 Vgl. Magirius, Heinrich: Die denkmalpflegerische Wiederherstellung seit 1990, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 251 f.
- 128 Magirius 2003 (wie Anm. 125), S. 25; siehe auch Hütter, Elisabeth: Beschreibung der Farbfassungen an den Figuren im Hohen Chor, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 263-278.
- 129 Vgl. Seite 90-92.
- 130 Vgl. Magirius, Heinrich: Evangelisch-Lutherische St.-Annenkirche Annaberg (Schnell Kunstführer Nr. 2147), Regensburg, 2002, S. 8, S. 10-14, S. 24.
- 131 Vgl. Küttner, Monika: Die malerische Ausstattung der Johanneskapelle auf der Pürgg. Beschreibung, Deutung und Ikonographie der Wandgemälde des Langhauses (Diplomarbeit Universität Graz 2000), Graz 2000, S. 14-18; Dollwetz, Philipp: Die romanischen Wandmalereien in der Johanneskapelle in Pürgg-Trautenfels (Steiermark) (Studienarbeit Universität Salzburg), Salzburg 2010, S. 5 f.
- 132 Vgl. Magirius, Heinrich: Die Kirchen von Borna (Schnell Kunstführer Nr. 1950), München/ Zürich 1991, S. 3-8; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen II: Regierungsbezirke Leipzig und Chemnitz, bearb. v. B. Bechter, W. Fastenrath, H. Magirius, München/ Berlin 1998, S. 84 f.
- 133 Dambeck, Franz: Die rückrestaurierten Fresken der Allerheiligenkapelle in Regensburg, in: Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 14, München 1956, S. 35-40, hier S. 35 f.
- 134 Vgl. Traeger, Jörg: Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang, München/ Zürich 1980, vor allem S. 17-19, Taf. 2-7, 36-77.
- 135 Dambeck 1956 (wie Anm. 133), S. 38. Vgl. hierzu die gründliche Analyse von Körner 2000 (wie Anm. 25), S. 130-139.
- 136 Vgl. zu diesem Sachverhalt den grundlegenden Aufsatz von Schädler-Saub, Ursula: Nur noch ein Schatten des Originals. Mittelalterliche Wandmalereien, Substanzverluste und Veränderungen durch historische Restaurierungen, in: Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland. Fenster in die Vergangenheit, Bd. 1: Aufsatzband, hg. v. R.-J. Grothe, K. van der Ploeg, V. Kellner, München/ Berlin 2001, S. 367-380.
- 137 Vgl. Neu, Heinrich: Die Geschichte der Doppelkirche von Schwarz-Rheindorf, in: 825 Jahre Doppelkirche Schwarzrheindorf 1151-1976, hg. v. d. Katholischen Kirchengemeinde zum Heiligen Klemens, Bonn 1976, S. 6-30, hier S. 28-30; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 277-283; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 190-193.
- 138 Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 278.
- 139 Vieten 1994 (wie Anm. 62).
- 140 Westfelling, Uwe: St. Maria Lyskirchen, in: Köln – Die romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 1), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. 392-409; Krings, Ulrich: St. Maria Lyskirchen, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XLI f., Abb. 537-590; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 225-231; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 668-672; Krings, Ulrich / Schwab, Otmar: Köln: Die romanischen Kirchen - Zerstörung und Wiederaufbau (=Stadtspuren - Denkmäler in Köln, hrsg. von der Stadt Köln, Band 2), Köln 2007, S. 458-483 (nachfolgend Krings/ Schwab 2007).
- 141 Vgl. Dehio Rheinland-Pfalz/ Saarland 1984 (wie Anm. 62), S. 700-704; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 255-257.
- 142 Vgl. Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 1001-1005.
- 143 Vgl. Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 194-197; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 320-322; Overdick, Michael: Illusion und Interpretation. Die dekorativen Ausmalungssysteme spätromanischer Kirchenbauten im Rheinland, in: Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik (Akten des

- Symposiums des Mediävistenverbandes 13), hg. v. I. Bennewitz, A. Schindler, Berlin 2011, S. 149-158, hier S. 155.
- 144 Bericht des Restaurators, zitiert nach Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 180, Anm.33.
- 145 Vgl. Dehio Rheinland-Pfalz/ Saarland 1984 (wie Anm. 62), S. 140-142; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 179-183.
- 146 Vgl. Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 220-223.
- 147 Vgl. Krings, Ulrich: St. Kunibert, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XXXIII f., Abb. 384-448; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 637-642; Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 140), S. 288-306.
- 148 Vgl. Kosch, Clemens: Köln – St. Andreas, in: Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Dokumentation der Jahrestagung 1996 in Köln, Thema: Wiederaufgebaute und neugebaute Architektur der 1950er Jahre - Tendenzen ihrer 'Anpassung' an unsere Gegenwart, hrsg. von Achim Hubel und Hermann Wirth (= Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, Heft 5/1997), Weimar 1997, S. 104-113, hier S. 107-109.
- 149 Vgl. Krings, Ulrich: St. Andreas, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XXI f., Zitat S. XXII, Abb. 93-95; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 211 f.; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 595-602; Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 140), S. 54-56.
- 150 Vgl. Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 177-179; Kaiser, Jürgen: Das Bonner Münster. Geschichte – Architektur – Kunst – Kult (Große Kunstführer 213), Regensburg 2002, S. 37; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 148-154.
- 151 Vgl. Schütz 1989 (wie Anm. 119), S. 520, Abb. 216-219; Dehio Bayern V 2008 (wie Anm. 6), S. 831-833.
- 152 Vgl. Humbach, Rainer: Dom zu Fritzlar: Studien zur Baugeschichte der ehemaligen Stiftskirche St. Peter in Fritzlar, mit einem Dokumentationsanhang von Burghard Preusler, Katharina Thiersch und Ulrich Knapp (Univ. Diss. Freiburg 1998), Petersberg 2005, S. 106, S. 110 f.; Dehio Hessen I 2008 (wie Anm. 59), S. 259-266.
- 153 Vgl. Preusler, Burkhard: Dokumentationsanhang. Erfahrungen und Perspektiven des Bauunterhalts 1980-2002, in: Dom zu Fritzlar: Studien zur Baugeschichte der ehemaligen Stiftskirche St. Peter in Fritzlar, mit einem Dokumentationsanhang von Burghard Preusler, Katharina Thiersch und Ulrich Knapp (Univ. Diss. Freiburg 1998), hg. v. R. Humbach, Petersberg 2005, S. 129.
- 154 Vgl. Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bremen – Niedersachsen, bearb. v. G. Weiß u.a., München/ Berlin 1992, S. 539-542 (nachfolgend Dehio Bremen – Niedersachsen 1992); Grothe/ van der Ploeg/ Kellner 2001 (wie Anm. 120), Band 2, S. 84 f.
- 155 Vgl. Hubel, Achim/ Schuller, Manfred: Der Dom zu Regensburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern NF VII), hg. v. E. J. Greipl, M. Pfeil, 5 Bände, Regensburg 2010-2016; siehe besonders Band 3, S. 1-84.
- 156 Vgl. Fuchs, Friedrich/ Hubel, Achim: Die farbige Kathedrale. 700 Jahre Farbgestaltung im Regensburger Dom (Regensburger Domstiftung 6), Regensburg 2019.
- 157 Vgl. zur Geschichte des Baus und seiner Ausstattung Mader, Felix: Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg; Stadt Würzburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern III, 12), München 1915, S. 179 ff.; Gerstenberg, Kurt: Die Franziskanerkirche in Würzburg, Würzburg o.J. (um 1960); Muth, Hanswernfried: Franziskanerkirche Würzburg (Schnell Kunstführer 2262), Regensburg 1996.
- 158 Vgl. Muth 1996 (wie Anm. 157), S. 8, 13.
- 159 Ritz, Josef Maria: Über die Wiederherstellung alter Bau- und Denkmale, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 11, 1953, S. 91-104, hier S. 102 f. Vgl. zum Wiederaufbau der Franziskanerkirche die kenntnisreiche Darstellung bei Paczkowski, Jörg: Der Wiederaufbau der Stadt Würzburg nach 1945 (Mainfränkische Studien 30), Würzburg 1982, S. 175 f.
- 160 Vgl. Will, Thomas: Aus der Not eine Tugend. Die Dresdner Kreuzkirche und ihr ‚provisorischer‘ Wiederaufbau nach dem Krieg. Eine Denkschrift aus aktuellem Anlaß, Dresden 1998, hier besonders S. 26 f.
- 161 Vgl. den kurzen Hinweis bei Paczkowski 1982 (wie Anm. 159), S. 6 f.
- 162 Zitiert nach Muth 1996 (wie Anm. 157), S. 14. Leider findet sich in den Jahresberichten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege kein einziger Hinweis auf die 1986-1988 durchgeführten Maßnahmen. In den einschlägigen Bänden des Jahrbuchs der Bayerischen Denkmalpflege, von Band 40 für das Jahr 1986 (München 1989) bis Band 44 für das Jahr 1990 (München 1995) wird bei den Berichten über durchgeführte Maßnahmen in Würzburg die Franziskanerkirche nicht erwähnt. Fand die ganze Sanierung und „Rückführung“ ohne Mitwirkung des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege statt?
- 163 Vgl. Hubel, Achim: Über die kontinuierliche Anpassung der Denkmale an den jeweiligen Zeitgeschmack, in: Dokumente und Monumente. Positionsbestimmungen in der Denkmalpflege (Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V. 10), hg. v. V. Hammerschmidt, E. Schmidt, Th. Will, Dresden 1999, S. 89-103, hier S. 91-94; wieder abgedruckt in: Hubel 2005 (wie Anm. 69), S. 321-334, hier S. 324-327.
- 164 Kier, Hiltrud: Kirche St. Aposteln. Baugeschichte und Wiederaufbau, in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 294-302, Zitat S. 302; Stracke, Wolfgang: Diskussion, in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 311-313. -Vgl. auch Anm. 81.

- 165 Kier, Hiltrud: Die romanischen Kirchen in Köln, in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 158; Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 140), S. 93-103.
- 166 Vgl. Bellot, Christoph: Geist und Pracht. Denkmalpflege an Kirchen nach dem Wiederaufbau. Das Kölner Beispiel, in: Kunstchronik 45, 1992, S. 645-675, hier S. 656.
- 167 Zu den Darstellungen und zur Beurteilung der Bilder vgl. ebd., S. 645-675, hier S. 664.
- 168 Vgl. Hubel 1997 (wie Anm. 81), S.72 f. bzw. Hubel 2005 (wie Anm. 69), S. 274-276.
- 169 Sämtliche Maßnahmen sind ausführlich dokumentiert in: Ramisch, Hans (Hg.): Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. 2, München 1994; vgl. Hubel 1995 (wie Anm. 41), S. 175 f.
- 170 Die Ironie der Geschichte will es, dass bei der jüngsten Restaurierung des Hildesheimer Doms, der in den fünfziger Jahren einen Fußboden mit grauen und roten, geschliffenen Marmorplatten bekommen hatte, diese wenig geliebten Marmorplatten durch unpolierte Natursteinplatten ersetzt wurden (siehe S. 159).
- 171 Stellungnahme der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 49, 1991, S. 96.
- 172 Sauerländer, Willibald: Erweiterung des Denkmalbegriffs?, in: Denkmal – Werte – Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs, hg. v. W. Lipp, Frankfurt am Main/ New York 1993, S. 120-149, hier S. 146.
- 173 Langenstein, York: Perspektiven und Ergebnis der abgeschlossenen Restaurierung. Die Position der Denkmalpflege, in: Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. 2, hg. v. H. Ramisch, München 1994, S. 132-134, Zitat S. 133.
- 174 Dehio Bremen – Niedersachsen 1992 (wie Anm. 154), S. 702.
- 175 Brandt, Michael/ Höhl, Claudia: Der „neue“ Hildesheimer Dom, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 67, 3, 2014, S. 217-223; siehe Internetseite zur Domsanierung: <https://www.dom-hildesheim.de/de/neugestaltung> (zuletzt eingesehen 01.03.2021); <https://www.dom-hildesheim.de/de/architektur-konzept> (zuletzt eingesehen 01.03.2021).
- 176 Vgl. Böhm, Dominikus: Dominikus Böhm – Leben und Werk, Dokumentarband, hg. v. A. Hoff, H. Muck, R. Thoma, München/ Zürich 1962, S. 21, S. 514, Abb. 408-414; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben, bearb. v. B. Bushart, G. Paula, München/ Berlin 2008, S. 85-87.
- 177 Das Gemälde befindet sich heute als Hochaltarbild in der Pfarrkirche Christkönig in München-Nymphenburg.
- 178 Braun, Renate: Konzept und Prozess der Neugestaltung von St. Moritz, in: Die Kirche St. Moritz in Augsburg, hg. v. G. M. Müller, Lindenberg 2019, S. 22-32, Zitate S. 24.
- 179 Vgl. Lipp, Wilfried/ Petzet, Michael (Hg.): Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 69), München 1994.

## Bildnachweis

Abb. 1: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A-Stwolfgang-kirchestwolf-01.jpg> (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Balou46

Abb. 2-4: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 5, 50: Pinder, Wilhelm: Deutsche Dome des Mittelalters, Düsseldorf/ Leipzig 1910, Taf. 1, 94

Abb. 6: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aachener\\_Dom\\_Umgang\\_Oktogon\\_Pfalzkapelle\\_2014.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aachener_Dom_Umgang_Oktogon_Pfalzkapelle_2014.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0> (10.03.2021), Aufnahme: CaS2000 / CC BY-SA

Abb. 7: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 8: Kotzur, Jürgen: Farbe im Dom – Die historischen Raumfassungen, in: Der verschwundene Dom (wie Anm. 27), S. 386, Abb. 16

Abb. 9: von Winterfeld, Dethard: Zur Baugeschichte des Mainzer Domes, in: Der verschwundene Dom (wie Anm. 27), S. 61, Abb. 34

Abb. 10: Rheinisches Bildarchiv, Köln, rba\_d051599 / Hugo Schmölz

Abb. 11: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Bd. 1: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern, II. Teil: Stadt- und Bezirksamt Freising, Bezirksamt Bruck, Stadt- und Bezirksamt Landsberg, Bezirksämter Schongau, Garmisch, Tölz, bearb. v. G. von Bezold, B. Riehl, München, Abb. S. 575

Abb. 12: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 13: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster\\_Jerichow\\_Innen\\_08.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster_Jerichow_Innen_08.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0> (10.03.2021), Aufnahme: Clemensfranz / CC BY-SA

Abb. 14 und 15: aus Helmut Mende 1937 (wie Anm. 41)

Abb. 16: <https://pixabay.com/de/photos/kloster-eberbach-gew%C3%B6lbe-2836602/> (10.03.2021), <https://pixabay.com/de/service/license/> (10.03.2021), Aufnahme: Franz Schmid

Abb. 17: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.\\_Aegidius,\\_Mittelheim,\\_Transept\\_20140915\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Aegidius,_Mittelheim,_Transept_20140915_1.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: DXR

Abb. 18, 19 und 20: aus Thomas Scheck 1995 (wie Anm. 49)

Abb. 21: Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Abb. 22: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Augusta\\_augsburg\\_\(7280625236\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Augusta_augsburg_(7280625236).jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: ho visto nina volare from Italy / CC BY-SA

Abb. 23: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster\\_Haina\\_Kirche\\_Langhaus\\_vom\\_Chor.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster_Haina_Kirche_Langhaus_vom_Chor.JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Heinrich Stürzl

Abb. 24: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MJK59838\\_Marienstatt.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MJK59838_Marienstatt.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Martin Kraft

Abb. 25: Der Spiegel, Geschichte, 13.03.2016 (Corbis), Aufnahme: image-933274-galleryV9-homt-933274

Abb. 26: aus Hans-Georg Lippert 2001 (wie Anm. 67)

Abb. 27: Foto: historische Photographie um 1900

Abb. 28: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schaffhausen\\_-\\_Kloster\\_Allerheiligen\\_IMG\\_9816\\_ShiftN.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schaffhausen_-_Kloster_Allerheiligen_IMG_9816_ShiftN.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Roland zh

Abb. 29: Hesse, Wolfgang: Ansichten aus Schwaben; Kunst, Land und Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen Paul Sinner (1838-1925), Tübingen 1989

Abb. 30: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alpirsbach,\\_Klosterkirche,\\_Vierung,\\_Blick\\_nach\\_Nordwesten.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alpirsbach,_Klosterkirche,_Vierung,_Blick_nach_Nordwesten.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Peter Poschadel

Abb. 31: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.\\_Bonifatius\\_Freckenhorst\\_Innenraum\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Bonifatius_Freckenhorst_Innenraum_01.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: H. Helmlechner

Abb. 32: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen: Kreis Herford, bearb. v. A. Ludorff, Münster 1908, Taf. 25

Abb. 33: Pfarrer Johannes Beer, Herford

Abb. 34: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muensterschwarzach-innen.jpg> (10.03.2021), Aufnahme: Geak

Abb. 35: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuns'\\_Gallery\\_at\\_the\\_monastic\\_church\\_at\\_Lippoldsberg.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuns'_Gallery_at_the_monastic_church_at_Lippoldsberg.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Alison I. Beach

Abb. 36: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ratzeburg\\_Cathedral\\_\(inner\\_view\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ratzeburg_Cathedral_(inner_view).jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Leon petrosyan

Abb. 37: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Halberstadt\\_Liebfrauenkirche\\_Triumphkreuz\\_Chor.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Halberstadt_Liebfrauenkirche_Triumphkreuz_Chor.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Radler59

Abb. 38: Historisches Museum der Pfalz (ArchimediX, Ober-Ramstadt)

Abb. 39: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral\\_de\\_Speyer,\\_Alemania,\\_2014-06-01,\\_DD\\_07.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Speyer,_Alemania,_2014-06-01,_DD_07.JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/> (10.03.2021), Aufnahme: Diego Delso 2014

Abb. 40: Digitale Rekonstruktion: Historisches Museum der Pfalz (ArchimediX, Ober-Ramstadt)

Abb. 41: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 42: Postkarte, Historischer Verein für Straubing und Umgebung

Abb. 43: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Straubing\\_St.\\_Peter\\_Innenraum\\_321.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Straubing_St._Peter_Innenraum_321.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: GFreihalter

Abb. 44: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20170902\\_Koenigslutter\\_Kaiserdom\\_Haupfschiff\\_B\\_DSC05571\\_RectiLInear\\_PtrQs.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20170902_Koenigslutter_Kaiserdom_Haupfschiff_B_DSC05571_RectiLInear_PtrQs.JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: PtrQs

Abb. 45: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Limburg,\\_Dietkirchen,\\_Kath.\\_Pfarrkirche\\_St.\\_Lubentius\\_und\\_Juliana\\_20161117-007.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Limburg,_Dietkirchen,_Kath._Pfarrkirche_St._Lubentius_und_Juliana_20161117-007.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Tilman 2007 / CC BY-SA

Abb. 46: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stiftskirche\\_Wetter\\_Innen\\_2.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stiftskirche_Wetter_Innen_2.JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Wikisassonia / CC BY-SA

Abb. 47: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 48: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:00\\_3568\\_Doberaner\\_Muenster\\_-\\_Mittelschiff.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:00_3568_Doberaner_Muenster_-_Mittelschiff.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: W. Bulach

Abb. 49: Magirius, Heinrich: Die farbige Erscheinung des Innenraums im Mittelalter, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 250, Abb. 350

Abb. 51: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.\\_Annenkirche\\_Annaberg-Buchholz\\_\(14\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Annenkirche_Annaberg-Buchholz_(14).JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Dr. Bernd Gross

Abb. 52: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pügg\\_Johanneskapelle\\_Innenraum\\_02.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pügg_Johanneskapelle_Innenraum_02.JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Uoaei1

Abb. 53: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20090818310DR\\_Borna\\_Kunigundenkirche\\_Altar.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20090818310DR_Borna_Kunigundenkirche_Altar.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Jörg Blobelt creator QS:P170,Q28598952

Abb. 54: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Farbdiarchiv, Aufnahme: Müller & Sohn 1943/45

Abb. 55: Stadt Regensburg, Bilddokumentation, Aufnahme: Peter Ferstl

Abb. 56: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chor\\_St.\\_Maria\\_und\\_St.\\_Clemens\\_Schwarzrheindorf.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chor_St._Maria_und_St._Clemens_Schwarzrheindorf.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/de/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Hawobo

Abb. 57: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.\\_Maria\\_Lyskirchen\\_Köln,\\_Deckenbemalung.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Maria_Lyskirchen_Köln,_Deckenbemalung.JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Kathleen Palnau

Abb. 58: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stiftskirche\\_Münstermaifeld\\_\(9\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stiftskirche_Münstermaifeld_(9).JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Chris06

Abb. 59: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2014.06.21.112847\\_Fresco\\_Stiftskirche\\_Münstermaifeld.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2014.06.21.112847_Fresco_Stiftskirche_Münstermaifeld.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Hermann Luyken

Abb. 60: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neuss\\_StQuirin\\_n\\_O.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neuss_StQuirin_n_O.JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Beckstet

Abb. 61: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Düsseldorf\\_St\\_Margaretha\\_n\\_O.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Düsseldorf_St_Margaretha_n_O.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Beckstet

Abb. 62: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boppard,\\_Sint-Severustsjerke,\\_ynterieur.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boppard,_Sint-Severustsjerke,_ynterieur.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Romke Hoekstra

Abb. 63: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Köln\\_Basilika\\_St\\_Kunibert\\_Innen\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Köln_Basilika_St_Kunibert_Innen_1.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Zairon

Abb. 64: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/St\\_Andreas%2C\\_K%C3%B6ln-4961.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/St_Andreas%2C_K%C3%B6ln-4961.jpg). Aufnahme Raimond Spekking

Abb. 65: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2016-06-15-bonn-muensterbasilika-innenansicht-04.jpg> (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Axel Kirch / CC BY-SA 4.0

Abb. 66: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 67: aus Rainer Humbach 2005 (wie Anm. 151), S. 217 Taf. 1

Abb. 68: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goslar\\_-\\_Neuerkirkche-Innenansicht-Osten.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goslar_-_Neuerkirkche-Innenansicht-Osten.JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Misburg3014

Abb. 69: Muth, Hanswernfried: Franziskanerkirche Würzburg (Schnell Kunstführer 2262), Regensburg 1996, S. 13 (Archiv des Mainfränkischen Museums Würzburg)

Abb. 70: Muth, Hanswernfried: Franziskanerkirche Würzburg (Schnell Kunstführer 2262), Regensburg 1996, S. 9 (Provinzialat der Franziskaner-Minoriten Würzburg)

Abb. 71: Rheinisches Bildarchiv Köln

Abb. 72: <http://www.f-rudolph.info/images/koeln-st-aposteln-decke--chor---klein.jpg> (10.03.2021), Aufnahme: Frank W. Rudolph

Abb. 73: aus Monachium Sacrum 1994 (wie Anm. 65), S. 611, Abb 6

Abb. 74: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathedrale\\_Notre-Dame\\_Intérieur\\_Munich\\_5.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathedrale_Notre-Dame_Intérieur_Munich_5.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Chabe01 / CC BY-SA

Abb. 75: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hildesheimer\\_Dom\\_40.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hildesheimer_Dom_40.JPG) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Paulis / CC BY

Abb. 76: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domhof,\\_Dom,\\_Langhaus\\_von\\_Westen\\_Hildesheim\\_20171201\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domhof,_Dom,_Langhaus_von_Westen_Hildesheim_20171201_001.jpg) (10.03.2021), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> (10.03.2021), Aufnahme: Tilman2007 / CC BY-SA

Abb. 77: Bildarchiv des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege

Abb. 78: aus Dominikus Böhm 1962, (wie Anm. 176) S. 514, Abb. 408

Abb. 79: Achim Hubel, Regensburg