

**Studien zur Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Gewölbe-
und Wandmalereien im Gebiet des heutigen Niedersachsen -
Darstellung von historischen Methoden, Techniken und Materialien**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades Doctor philosophiae (Dr. phil.)
im Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst
und Kulturgut an der Hochschule für Bildende Künste Dresden
in Kooperation mit der HAWK, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen

vorgelegt von
Stefanie Lindemeier
geb. am 24.04.1971 in Minden

Betreuer/innen: Prof. Dr. Ursula Schädler-Saub, HAWK, Fachhochschule
Hildesheim/Holzminden/Göttingen
Prof. Dr. Dipl. Rest. Ulrich Schießl, Hochschule für Bildende
Künste Dresden

Gutachter/innen: Prof. Dr. Ulrich Schießl, Hochschule für Bildende Künste
Dresden
Prof. Dr. Ursula Schädler-Saub, HAWK, Fachhochschule
Hildesheim/Holzminden/Göttingen
Prof. Dr. Thomas Danzl, Hochschule für Bildende Künste
Dresden

Tag der Einreichung der Dissertation an der Hochschule für Bildende Künste
Dresden: 15.09.2008.

Tag der öffentlichen Verteidigung: 06.02.2009.

Textband

Zusammenfassung

Die vorliegende vergleichende Studie zur Restaurierungsgeschichte stellt die Entwicklung von Denkmalpflege und Restaurierung in Niedersachsen dar. An ausgewählten mittelalterlichen Wand- und Deckenmalereien im geographischen Gebiet des heutigen Niedersachsen wird die Restaurierungsgeschichte zwischen 1900 und 1939 erforscht.

Aufgrund denkmalpflegerischer Entwicklungen, Sensibilisierung der Öffentlichkeit und Kompromissfindungen veränderte sich in diesem Zeitraum die Restaurierungsmethodik an Wandmalereien. Die im 19. Jahrhundert gängige Praxis umfangreicher Übermalungen und Rekonstruktionen, die eine möglichst große Annäherung an einen hypothetischen ursprünglichen, lückenlosen Malereibestand zum Ziel hatte, wurde abgelöst durch den Versuch, den mittelalterlichen Malereibestand mit seinen Alterungsspuren und Verlusten zu erhalten und ihn dennoch optisch zu schließen. Einflussreicher als technologische Fortschritte waren die zeitgenössische Auffassung von Restaurierung und die daraus resultierenden unterschiedlichen Wünsche und Erwartungen seitens der verschiedenen Beteiligten. Die Restaurierungen stellen sich als komplexe Abläufe dar, in denen nicht so sehr Restaurierungsmethoden, sondern vor allem Restaurierungsziele diskutiert wurden, denen sehr unterschiedliche Wertvorstellungen zugrunde lagen. Die Qualität ihrer Umsetzung beruhte auf Kompetenz und Überzeugungsfähigkeit der Denkmalpfleger, auf Kompromissbereitschaft der Eigentümer und nicht zuletzt auch auf Kenntnisstand und Sorgfalt der Kirchenmaler und Restauratoren.

Abstract

This comparative study into the history of restoration focuses on the development of conservation and restoration in Lower Saxony. The history of restoration between 1900 and 1939 is studied on the basis of selected medieval wall paintings in this geographical area.

Techniques used in restoration changed considerably during this period, along with evolving values and priorities within the field and also with changes in public perception and the need to reconcile the two.

19th century practice, with its extensive overpaintings and reconstructions, which tried to achieve the greatest possible similarity to a hypothetical and complete original, was eventually replaced by attempts at preserving the medieval painting with its patina and losses and nonetheless achieve a complete optical impression. Contemporary ideas and concepts of restoration, and the resulting demands and expectations of all stakeholders, seem to have played a greater role during this process than the development of new technologies itself. Thus, restoration projects were often complex, leading to in-depth discussion not so much of techniques, but of the aims of restoration in a particular project, based on beliefs and ideas of all involved parties. The quality of the actual work would then depend on the expertise of the conservators and their ability to convince, as well as the willingness of owners to compromise and, finally, the skills and abilities of the painters and restorers.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen des Assistenzprogramms zur Förderung von Schwerpunkten angewandter Forschung und Entwicklung in den niedersächsischen Fachhochschulen, das von der Arbeitsgruppe und Geschäftsstelle Innovative Projekte der angewandten Hochschulforschung beim Ministerium für Wissenschaft und Kultur des Landes Niedersachsen (AGIP) ins Leben gerufen wurde.

Prof. Dr. Ursula Schädler-Saub danke ich für die Anregung zum Thema meiner Dissertation und für ihr großes persönliches Engagement bei der Suche nach Kooperationspartnern. Insbesondere bin ich ihr, Prof. Dr. Ulrich Schießl und Prof. Dr. Thomas Danzl für die Betreuung der Arbeit und für wertvolle Anregungen und Kritik zu großem Dank verpflichtet.

Bei Dr. Rolf-Jürgen Grote vom Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege und bei Dr. Eva-Maria Eilhardt-Braune, Dr. Hasso von Poser und Dr. Thorsten Albrecht vom Landeskirchenamt der ev.-luth. Landeskirche Hannovers bedanke ich mich für ihre Kooperationsbereitschaft und für das in mich gesetzte Vertrauen. Ohne die Hilfestellung zahlreicher Menschen hätte die Arbeit nicht entstehen können. Für ihre Hilfsbereitschaft und Materialbeschaffung sei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Niedersächsischen Staatsarchivs in Bremen, Hannover, Oldenburg und Osnabrück, des Stadtarchivs Hannover, dort besonders Werner Heine M.A., sowie des Landeskirchlichen Archivs und der Ämter für Bau- und Kunstpflege der ev.-luth. Landeskirche Hannovers in Celle, Hannover, Hildesheim, Osnabrück und Verden herzlich gedankt. Großer Dank gebührt überdies den Pastorinnen und Pastoren, Kirchenvorständen, Küsterinnen und Küstern sowie den Pfarrsekretärinnen der zahlreichen Kirchengemeinden, die ich im Verlauf der Arbeit aufgesucht habe. Sie alle sind mir mit großer Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft bei der restauratorischen Untersuchung der Wandmalereien begegnet und haben mir bereitwillig Einsicht in ihre Archive gewährt.

Bei all meinen Freundinnen und Freunden und bei meiner Familie bedanke ich mich herzlich für ihre menschliche Unterstützung und Ermutigung.

Inhalt

1	Abkürzungsverzeichnis	7
2	Einführung.....	9
2.1	Gegenstand und Zielsetzung	9
2.2	Arbeitsmethoden und Problemstellung	11
2.3	Aufbau der Arbeit	12
2.4	Forschungsstand	13
2.5	Territoriale Zusammensetzung Niedersachsens.....	16
3	Denkmalpflege in den ehemaligen Ländern Niedersachsens	19
3.1	Denkmalpflege innerhalb der staatlichen und kirchlichen Verwaltung	19
3.1.1	Staatliche Denkmalpflege	19
3.1.2	Kirchliche Verwaltungsbehörden und ihre denkmalpflegerische Aufgabe	29
3.2	Zusammenwirken von Staat und Kirche	33
3.3	Kooperation der Behörden in Niedersachsen am Beispiel ausgewählter Restaurierungen	36
4	Zum Personenkreis in der Wandmalereirestaurierung Niedersachsens	43
4.1	Die Vertreter der Denkmalpflege: Konservatoren und Konsistorialbaumeister.....	44
4.2	Die Ausführenden: Kunst- und Kirchenmaler.....	53
5	Zur Situation der Wandmalereirestaurierung im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert	63
5.1	Restaurierung im Wandel: Zwischen Nachahmung und Erhaltung.....	63
5.2	Beiträge zur Restaurierungsmethodik.....	83
5.3	Maltechnisch und naturwissenschaftlich basierte Empfehlungen für die Restaurierung von Wandmalereien.....	93
5.4	Resümee.....	102
6	Zur Freilegungs- und Restaurierungspraxis in Niedersachsen 1899-1939 am Beispiel ausgewählter mittelalterlicher Wandmalereien	105
6.1	Restaurierungsbeispiele - Erläuterung von Auswahlkriterien und Untersuchungsmethoden.....	106
6.2	Freilegung und Untersuchung.....	108
6.2.1	Freilegung.....	108
6.2.2	Untersuchung der Originalsubstanz.....	121
6.3	Konservatorischer Standpunkt und konservatorische Maßnahmen	125
6.3.1	Reinigung.....	128
6.3.2	Putzergänzungen.....	129

6.3.3	Hinterfüllung	130
6.3.4	Malschichtfestigung	132
6.3.5	Abschließende Überzüge	136
6.3.6	Kopie von Wandmalereien	136
6.3.7	Wandmalereiabnahme und -übertragung.....	138
6.4	Restauratorische Maßnahmen	139
6.4.1	Rekonstruierende Ergänzungen und Übermalungen	145
6.4.2	Lasuren	157
6.4.3	Retusche	163
6.4.4	Malmaterialien.....	164
6.5	Dokumente und Inschriften zu den Restaurierungen	165
6.6	Restauratorische Auffassung und Werteverständnis	173
6.7	Resümee.....	190
7	Überregionale Einordnung der niedersächsischen Restaurierungspraxis	193
7.1	Haltung der Denkmalpfleger.....	195
7.2	Kooperation mit Naturwissenschaftlern	197
7.3	Freilegung von Wandmalereien	199
7.4	Anfertigung von Pausen	200
7.5	Reinigung	202
7.6	Putzergänzungen	202
7.7	Hinterfüllung.....	203
7.8	Malschichtfestigung.....	204
7.9	Wandmalereiabnahme und -übertragung.....	207
7.10	Kopie von Wandmalereien	208
7.11	Übermalung, Ergänzung und Retusche	209
7.12	Abschließende Überzüge	218
7.13	Resümee.....	219
8	Zusammenfassung.....	221
	Versicherung	226
9	Literaturverzeichnis	227
10	Quellenverzeichnis	245
11	Abbildungsnachweis.....	250
12	Abbildungsverzeichnis.....	251
13	Abbildungen	255
14	Biographien	304

1 Abkürzungsverzeichnis

EvLKA BS	Evangelische Landeskirche in Braunschweig
EvLKA H	Evangelische Landeskirche Hannovers
K.A /K.B	Katalog A / Katalog B (Band 2 dieser Arbeit).
KDM	Kunstdenkmälerinventare Niedersachsen.
Nds. HstA H	Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover.
NLD BuK	Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Sammlung der Bau- und Kunstdenkmalpflege.
NLD R	Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Referat Restaurierung.
OKR	Oberkirchenrat Oldenburg.
StA H	Stadtarchiv Hannover.
StA HB	Staatsarchiv Bremen.
StA OL	Staatsarchiv Oldenburg.
StA OS	Staatsarchiv Osnabrück.

2 Einführung

2.1 Gegenstand und Zielsetzung

Historische Wandmalereien sind ein wichtiges Gestaltungsmittel profaner und sakraler Architektur, sie vermitteln Einblicke in kunst- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge verschiedener Epochen und Regionen Niedersachsens. Durch ihre untrennbare Verbindung mit der Architektur waren sie jedoch kontinuierlich besonderen bauimmanenten Gefährdungen wie beispielsweise Verwitterung, Mauerwerksschäden oder Umbaumaßnahmen ausgesetzt. Dennoch ist in Niedersachsen ein kunst- und kulturgeschichtlich außerordentlich bedeutender Bestand von mehr als 250 mittelalterlichen Wandmalereien mit über 4000 Einzelszenen erhalten geblieben. Sie reichen von Anfang des 12. Jahrhunderts bis in die Reformationszeit. Für den heutigen denkmalpflegerisch richtigen Umgang mit den Wandmalereien ist eine komplexe Anamnese von größter Bedeutung. Neben kunstwissenschaftlichen Kenntnissen und bauphysikalischen Untersuchungen gehört dazu eine fundierte Kenntnis der Entstehungs- und Restaurierungsgeschichte.

Die vorliegende vergleichende Studie zur Restaurierungsgeschichte stellt die Entwicklung von Denkmalpflege und Restaurierung in Niedersachsen dar. An ausgewählten mittelalterlichen Wand- und Deckenmalereien im geographischen Gebiet des heutigen Niedersachsens wird die Restaurierungsgeschichte im Zeitraum zwischen 1899 und 1939 erforscht. Diese Studien ermöglichen die Aufarbeitung und Ergänzung der Geschichte der Wandmalereirestaurierung Niedersachsens. Die Kenntnis der historischen Restaurierungsmaßnahmen und Restaurierungsmaterialien und deren Einfluss auf den komplexen Bestand der Malereien und ihrer Träger ermöglicht das korrekte Erfassen des Malereibestandes und des Erhaltungszustandes und dient als Grundlage für eine präzise kunsthistorische Einordnung der Malereien.

Die durchgeführten Quellenrecherchen und restauratorischen Untersuchungen verdeutlichen die Auswirkungen der historischen Restaurierungsmaßnahmen sowie deren Aktualität in der heutigen Restaurierungspraxis und ermöglichen ein systematisches Vorgehen bei zukünftigen Restaurierungen. Die vergleichende

Auswertung der Restaurierungsmethodik in Niedersachsen erlaubt eine Einordnung in die restauratorische Entwicklung in Deutschland.

Die Beschäftigung mit diesem Thema erfolgte vor dem Hintergrund zahlreicher Fragestellungen. Welche Restaurierungsmethoden waren geläufig und wurden angewendet? Wie ist deren Entwicklung im Untersuchungszeitraum zu beschreiben und zu begründen? Die Umstände, unter denen es zur Restaurierung von Wandmalereien kam, sind bislang weitgehend unbekannt. Zwar führten restauratorische und naturwissenschaftliche Untersuchungen zu Erkenntnissen über Materialien und Techniken früherer Restaurierungen, das Wissen über die beteiligten Personen, ihre Motivation und die Gründe und Ziele der Restaurierungen ist jedoch gering. Daher soll auch die Frage gestellt werden, unter welchen Bedingungen Restaurierungen ausgeführt wurden. Dafür müssen die historischen Grundlagen, die Restaurierungsgeschichte des 19. Jahrhunderts und die Entstehung der institutionalisierten Denkmalpflege betrachtet werden. Nicht zuletzt werden Kompetenz und Einfluss der beteiligten Personen als Einflussfaktoren angesehen. Als auffallend erwiesen sich die unterschiedlichen Erwartungen und Wünsche von Denkmalpflegern und Eigentümern und Nutzern, d.h. den Kirchengemeinden, so dass auch dieser Interessenskonflikt besondere Beachtung findet.

In der Dissertation werden drei Themenschwerpunkte bearbeitet: Zunächst wird die Geschichte von Denkmalpflege und Wandmalereirestaurierung in Niedersachsen erforscht und dargelegt. An ausgewählten Gewölbe- und Wandmalereien werden die historischen Restaurierungsmethoden, der Malereibestand und der Erhaltungszustand erfasst und interpretiert. Die Bestandserfassung ermöglicht die Unterscheidung von mittelalterlicher Malerei und restauratorischen Überarbeitungen. Der heutige Erhaltungszustand resultiert einerseits aus Alterungs- und materialimmanenten Schadensprozessen, andererseits aus historischen Restaurierungsmaßnahmen und –materialien. Diese Kenntnisse erlauben eine Einschätzung der Entwicklung von Restaurierungsmoden und –methoden. Auf Grundlage der so erarbeiteten Restaurierungsmethodik in Niedersachsen zwischen 1899 und 1939 soll eine vergleichende Studie die Einordnung der Restaurierungspraxis in Niedersachsen in eine überregionale restauratorische Entwicklung ermöglichen und die praktische

Umsetzung von grundsätzlichen Veränderungen in der Auffassung von Denkmalpflege und Restaurierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts hinterfragen und diskutieren.

2.2 Arbeitsmethoden und Problemstellung

Die Zusammenstellung der historischen Restaurierungsbeispiele erfolgte auf Grundlage eines bestehenden Katalogs zur mittelalterlichen Wandmalerei in Niedersachsen¹. Die Auswahl der Wandmalereien wurde aufgrund von geographischen Gesichtspunkten und des Zeitpunkts der historischen Restaurierungen getroffen (vgl. 6.1). Die verbleibenden Wandmalereien wurden anschließend unterteilt in solche, an denen umfassende Recherchen und restauratorische Untersuchungen durch die Verfasserin erfolgen sollen und in solche, die anhand von Literatur- und Quellenrecherchen erforscht werden. Insgesamt sind 11 Objekte für die restauratorische Bearbeitung und 18 als Vergleichsbeispiele ausgewählt.

Diese Ergebnisse dienen als Grundlage für die in Kapitel 6 vorliegende Auswertung und Zusammenfassung der Restaurierungsmethodik an Wandmalereien.

Eine restauratorische Untersuchung aller ausgewählten Wandmalereien war im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich, da keine zusätzliche finanzielle Förderung der Dissertation akquiriert werden konnte. Die Auswahl der Malereien für eine restauratorische Untersuchung wurde daher vornehmlich aufgrund praktischer Anforderungen erstellt. In vielen Fällen handelt es sich um Gewölbeausmalungen oder Ausmalungen oberer Wandbereiche, deren Erreichbarkeit nicht durch ein Rollgerüst gegeben war und die daher ausscheiden mussten.

Ebenfalls aus finanziellen Gründen musste auf naturwissenschaftliche Analysen verzichtet werden. Zudem wünschten die meisten Kirchengemeinden keine Probenentnahmen.

Die zusätzlich geplante Bearbeitung der Restaurierungsgeschichte der 1950er/60er Jahre konnte nur in Teilen erfolgen. Bedauerlicherweise wurde der Verfasserin seitens der zuständigen kirchlichen Behörden aus

¹ Vgl. Grote/van der Ploeg 2001, Bd. 2.

Datenschutzgründen nicht gestattet, diese vergleichend auszuwerten. Daher erfolgte im Katalog nur eine Auflistung und Beschreibung dieser Maßnahmen. Die als sinnvoll erachtete, weitergehende Aufarbeitung bleibt nachfolgenden Generationen vorbehalten.

Da bislang keine fundierte Aufarbeitung der Geschichte der Denkmalpflege und Restaurierung in Niedersachsen vorliegt, stützt sich die Arbeit zu weiten Teilen auf Archivmaterial und zeitgenössische Primärliteratur. Alle Ergebnisse zur Geschichte der niedersächsischen Denkmalpflege, zum Personenkreis und zu den restauratorischen Untersuchungen der Wandmalereien entstammen, soweit nicht anders bezeichnet, den Recherchen und Untersuchungen der Verfasserin.

2.3 Aufbau der Arbeit

Der Textband der vorliegenden Arbeit enthält zunächst eine Darstellung der denkmalpflegerischen Richtlinien und Strukturen vom ausgehenden 19. bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Diese galten für Preußen und damit auch für die Provinz Hannover. Die eigenständig regierten Länder hatten eigene Richtlinien, orientierten sich aber weitgehend an Preußen. Betrachtet wurde sowohl die staatliche als auch die kirchliche Denkmalpflege, die auf die Restaurierung von Wandmalereien in Kirchen großen Einfluss hatte. Auch die Kooperation zwischen den staatlichen und den kirchlichen Behörden verdient eine nähere Betrachtung. Da davon auszugehen war, dass auch einzelne Personen, die entweder von kirchlicher und staatlicher Seite die Restaurierungen betreuten oder sie ausführten, Einfluss auf das Restaurierungsergebnis hatten, wird dem Personenkreis von Denkmalpflegern und Restauratoren/Kirchenmalern ein eigenes Kapitel gewidmet.

Kapitel 5 stellt die allgemeine Situation der Wandmalereirestaurierung im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert dar. Anhand von Fallbeispielen und theoretischen Abhandlungen werden damit die Voraussetzungen für die restauratorischen Entwicklungen in Niedersachsen dargelegt. Kapitel 6 stellt den eigentlichen Arbeitsschwerpunkt dar und beinhaltet die Zusammenfassung und Auswertung der Untersuchungen zur Restaurierungsgeschichte von Wandmalereien zwischen 1899 und 1939. Exemplarisch werden die Freilegungs-

und Restaurierungsmethoden dargestellt und kritisch beleuchtet. Der Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Restaurierungsmethoden und grundlegenden restauratorischen Auffassungen und Veränderungen des Denkmalpflegeverständnisses wird herausgearbeitet. Das siebte Kapitel beinhaltet den Vergleich der niedersächsischen Restaurierungsmethoden mit den praktischen Entwicklungen in anderen Regionen Deutschlands. Am Schluss des Textteils befinden sich die Biographien mit Lebensläufen, Werkverzeichnissen und Bibliographien der beteiligten Personen.

Der zweite Teil der Arbeit enthält den Katalog mit ausgewählten Beispielen zur Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Wand- und Gewölbemalereien in Niedersachsen. Er gliedert sich in Katalog A (K.A) und Katalog B (K.B). K.A enthält die restauratorisch untersuchten Wandmalereien, K.B die aufgrund von Quellenrecherchen herangezogenen Vergleichsbeispiele. In beiden findet sich eine Beschreibung der Malereien, die Restaurierungsgeschichte, die Auswertung der Quellen zur Restaurierungsgeschichte und die Relevanz der Restaurierungsgeschichte für die kunsthistorische Einordnung. Außerdem sind eine Vollständigkeit beanspruchende Auflistung von Literatur, Quellen und Bildmaterial enthalten. K.A beinhaltet zusätzlich die Beschreibung des heutigen Erhaltungszustands auf der Grundlage der durchgeführten restauratorischen Untersuchungen.

2.4 Forschungsstand

In vielerlei Hinsicht wurde in der vorliegenden Arbeit Grundlagenforschung betrieben. Vor allem zur Geschichte der niedersächsischen Denkmalpflege, zur Restaurierungsgeschichte der ausgewählten Wandmalereien und zu den Konservatoren und Restauratoren/Kirchenmalern stützt sich die vorliegende Arbeit weitgehend auf unveröffentlichtes Archivmaterial und zeitgenössische Publikationen.

Zur Geschichte der niedersächsischen Denkmalpflege verdichten sich die Kenntnisse in publizierten Quellen erst seit den 1950er Jahren. Die denkmalpflegerischen Tätigkeiten zuvor sind lediglich den zeitgenössischen

Berichten zur Denkmalpflege² und allgemein dargestellt einzelnen Publikationen zu entnehmen, für die exemplarisch Engel³ und Seegers-Glocke⁴ genannt seien. Über die ausführenden Restauratoren / Kirchenmaler berichten in erster Linie populärwissenschaftliche Quellen wie Holze,⁵ der den künstlerischen Werdegang des Oldenburger Malers Wilhelm Morisse darstellt. Mit dessen restauratorischer Arbeit beschäftigt sich Holze dagegen nur am Rande. Lediglich die Biographien und Arbeiten der Restauratorenfamilie Gotta sind im Rahmen einer Diplomarbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen ausführlicher bearbeitet worden.⁶

Zur Geschichte der Denkmalpflege und Restaurierung in Deutschland und Europa lässt sich eine Vielzahl von zeitgenössischen Primärquellen und Grundlagenwerken heranziehen, die allgemeine Entwicklungen und Tendenzen aufzeigen. Zu Ersteren zählen Dehio, Hager und Riegl,⁷ die sich Anfang des 20. Jahrhunderts mit damals aktuellen Problemen der Denkmalpflege beschäftigen. Als ebenso wertvolle Quellen dienen die seit 1899 erscheinende Zeitschrift ‚Die Denkmalpflege‘ und die stenographischen Berichte der Tage für Denkmalpflege seit 1900.⁸

Kiesow, Huse, Martin/Krautzberger und Scheuermann widmen sich der Geschichte der deutschen Denkmalpflege und zeigen die allgemeinen Tendenzen und Entwicklungen bis in die 1970er Jahre bzw. bis heute auf.⁹ Als Grundlage für die Auseinandersetzung mit den Theorien Dehios und Riegls bilden neben deren eigenen Publikationen die noch immer aktuellen Werke von Conrads, Wohlleben, Bacher und Harnoncourt.¹⁰ Die Geschichte der Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt und in Bayern ist in zwei Publikationen¹¹ umfassend dargelegt, die als Vergleich hinzugezogen werden konnten.

Jüngere Publikationen, die schwerpunktmäßig mit der Restaurierungsgeschichte von Wandmalereien in Deutschland eingehen, bleiben die Ausnahme. Die

² Vgl. Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover (Hg), zweijährliche Ausgaben seit 1899.

³ Vgl. Engel 1969.

⁴ Vgl. Seegers-Glocke 2001.

⁵ Vgl. Holze 1986.

⁶ Vgl. Früchtenicht-Wydora 2004.

⁷ Vgl. Dehio 1905, Hager 1903, Riegl 1903.

⁸ Vgl. Die Denkmalpflege, jährliche Ausgaben seit 1899 und Oechelhäuser 1910 und 1913.

⁹ Vgl. Kiesow 1982, Huse 1984, Martin/Krautzberger 2004, Scheuermann 2005.

¹⁰ Vgl. Conrads (Hg.) 1988, Wohlleben 1989, Bacher 1995, Harnoncourt 1999.

¹¹ Vgl. Findeisen 1990, Greipl/Hubel 2008.

Publikation von Jakobs¹² bietet in drei umfangreichen Bänden Aufschluss über die Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien der St. Georgskirche in Reichenau-Oberzell. Bathe zeigt die Restaurierungsgeschichte der Wandmalereien im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei in Brauweiler auf.¹³ Schädler-Saub untersucht die Kunst- und Restaurierungsgeschichte von fränkischen Wandmalereien und bietet mit detaillierten Quellenstudien eine fundierte Grundlage für Vergleichsmöglichkeiten.¹⁴ In einigen ICOMOS-Veröffentlichungen werden Fallbeispiele historischer Restaurierungen vorgestellt, denen restauratorische, naturwissenschaftliche und kunstwissenschaftliche Forschungen zu Grunde liegen.¹⁵ Eine Publikation des Landesamtes für Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt gibt Einblick in 75 Jahre Restaurierung in der dortigen staatlichen Denkmalpflege.¹⁶ Darüber hinaus sind die Jahrbücher der einzelnen Ämter für Denkmalpflege in den deutschen Bundesländern und die aktuellen konservierungs- und restaurierungsspezifischen Zeitschriften zu nennen, in denen sich ebenfalls Beiträge zur Restaurierungsgeschichte spezifischer Kunstdenkmale finden.¹⁷

Die Restaurierungsgeschichte von mittelalterlichen Wandmalereien in Niedersachsen wurde bisher ausschließlich anhand von Einzelbeiträgen bearbeitet. Selbst in Standardwerken der Kunstgeschichte oder Denkmalpflege zu mittelalterlichen Wandmalereien Niedersachsens findet die detaillierte Bearbeitung und Bewertung der Restaurierungsgeschichte nur selten Erwähnung. Die genannten Werke können jedoch als Grundlage für die Auswahl geeigneter Wandmalereien dienen und beinhalten zudem wichtige kunst- und kulturgeschichtliche sowie baugeschichtliche Informationen. Hier lassen sich vor allem Dehio mit dem Verzeichnis der Kunstdenkmäler in Niedersachsen und Bremen und die Kunstdenkmälerinventare für Niedersachsen, in denen ausführliche Daten zur Bau- und Kunstgeschichte enthalten sind, nennen.¹⁸ Die jüngste Publikation auf diesem Gebiet von Grote/van der Ploeg erfasst den

¹² Vgl. Jakobs 1999.

¹³ Vgl. Bathe 2003.

¹⁴ Vgl. Schädler-Saub 2000 [b].

¹⁵ Vgl. Exner (Hg.) 1998, Exner/Schädler-Saub (Hg.) 2002, Schädler-Saub (Hg.) 2005.

¹⁶ Vgl. Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt (Hg.) 2002.

¹⁷ Vgl. u.a. Jahrbücher des rheinischen Amtes für Denkmalpflege, Jahrbücher des Landesamtes für Denkmalpflege in Baden-Württemberg, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, *Restauo*.

¹⁸ Vgl. Dehio 1977, Kunstdenkmälerinventare, Neudruck des gesamten Werkes 1899-1976.

umfangreichen Bestand an mittelalterlichen Wandmalereien Niedersachsens und beinhaltet neben einer ausführlichen Beschreibung der Darstellungen auch die Daten und Maßnahmen von Restaurierungen.¹⁹ Schädler-Saub geht näher auf die Restaurierungsgeschichte einiger ausgewählter niedersächsischer Wandmalereien ein.²⁰ Im Rahmen eines Forschungsprojekts von Ursula Schädler-Saub im Jahr 2000 im Fachbereich Konservierung und Restaurierung der HAWK, Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen zur Mittelalterrezeption und Restaurierung im 19. Jahrhundert – am Beispiel mittelalterlicher Kirchen in Niedersachsen, wurden zahlreiche Informationen zu Auffassungen, Methoden und Techniken der Restaurierung gesammelt. Teilweise konnten Ergebnisse von Fach- und Diplomarbeiten, die die Restaurierungsgeschichte einzelner Wandmalereien aufzeigen, in die vorliegende Arbeit einfließen.²¹ Im Rahmen des Kooperationsvertrages zwischen der HAWK, Fachbereich Konservierung und Restaurierung und dem Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege gab es bereits zahlreiche Untersuchungen von Wandmalereien, in denen eine Bestandserfassung durchgeführt wurde und die Restaurierungsgeschichte Erwähnung findet.²² Eine zusammenfassende Darstellung und Bewertung der Restaurierungsgeschichte in Niedersachsen erfolgte bislang nicht.

2.5 Territoriale Zusammensetzung Niedersachsens

Das heutige Bundesland Niedersachsen wurde 1946 gegründet und entstand aus dem Zusammenschluss verschiedener Freistaaten und der Provinz Hannover. Die Bezeichnung Niedersachsen oder niedersächsisch trat jedoch bereits im Mittelalter auf und grenzte zu dieser Zeit als inoffizielle Territorialbezeichnung den nordwestdeutschen Raum des sächsischen Stammesgebietes vom südostdeutschen Raum ab.²³

1512 wurde im heiligen Römischen Reich deutscher Nation ein niedersächsischer

¹⁹ Vgl. Grote/van der Ploeg 2001.

²⁰ Vgl. Schädler-Saub 2000 [a].

²¹ Vgl. u.a. Hentschel 1999, Jung/Sieroczek 1999, Krause/Wörz 2000, Mainusch 2000, Schindler/Heiling 1999, Sievers/Ellesat 2001.

²² Vgl. Doermer/Fricke 1992, Nimoth/Zenger o.D. [1991], Eifinger 1997 und 1999, Sommer 2002.

²³ Bedingt durch Erbfolge und Namensverschiebungen entstand im 15. Jahrhundert ein Kurfürstentum in der Mark Meißen, das seitdem als Sachsen bezeichnet wurde. Vgl. Hauptmeyer 2004, S. 17 und Brosius 2006, S. 48.

Reichskreis begründet, der das heutige Niedersachsen sowie Teile von Holstein und Mecklenburg umfasste. Seit der frühen Neuzeit war der Niedersachsenbegriff zunehmend mit dem welfischen Hoheitsgebiet verbunden, da den Welfen im Gebiet des niedersächsischen Reichskreises die größte Bedeutung zukam. 1835 wurde der Historische Verein für Niedersachsen gegründet, der sich auf die alte umgangssprachliche Begriffsverwendung mit territorialem Schwerpunkt auf den Ländern Hannover und Braunschweig bezog. Ein allgemeines Bewusstsein für die historischen Wurzeln setzte um 1900 ein, als man mit der aufkommenden Heimatbewegung begann, sich an kulturellen und nicht an territorialen Grenzen zu orientieren und dafür den Sammelbegriff Niedersachsen nutzte. Beispielsweise wurde 1901 der Heimatbund Niedersachsen gegründet.²⁴ Auf diese Anfänge stützte sich schließlich auch der Zusammenschluss zum Land Niedersachsen nach dem Zweiten Weltkrieg. Mit der Verordnung Nr. 55 bildete die britische Militärregierung am 1. Januar 1946 aus den Ländern Hannover, Braunschweig, Oldenburg und Schaumburg-Lippe das Bundesland Niedersachsen.²⁵

Seit 1815 bestanden die vier Territorien, aus denen sich später das Land Niedersachsen zusammensetzen sollte. Den größten Teil dieses Gebiets nahm das Königreich Hannover ein. 1866 wurde Hannover von Preußen annektiert und als Provinz dem preußischen Königreich eingegliedert. Die Provinz bestand aus den sechs Regierungsbezirken Hannover, Hildesheim, Lüneburg, Osnabrück, Aurich und Stade. Begrenzt wurde sie nördlich von Holstein, südlich von Westfalen und östlich von Sachsen. Zusätzlich bestanden auf niedersächsischem Gebiet das Herzogtum Braunschweig, das sich aus mehreren kleineren Gebieten rund um Braunschweig-Wolfenbüttel und von Holzminden bis Goslar zusammensetzte, das Großherzogtum Oldenburg, das aus einem großen Gebiet um Oldenburg bis zum Jadebusen im Norden und Vechta-Cloppenburg im Süden und einem kleineren Gebiet um Lübeck-Eutin bestand und das Fürstentum Schaumburg-Lippe. Der südliche Teil der ehemaligen Grafschaft Schaumburg, wurde 1866 mit der preußischen Annexion an die Provinz Hessen-Nassau angegliedert.²⁶ Diese drei Länder blieben in der Zeit der preußischen Monarchie

²⁴ Vgl. Kastler 1988, S. 70.

²⁵ Vgl. Hauptmeyer 2004, S. 17, 113.

²⁶ Vgl. Hauptmeyer 2004, S. 107, Brosius 2006, S. 206.

als selbstständige Einheiten bestehen, ihre Souveränität wurde jedoch immer mehr eingeschränkt.²⁷

1918 wurde nach Ende des I. Weltkriegs und Zerfall des Kaiserreichs in Deutschland die Republik ausgerufen. Oldenburg, Braunschweig und Schaumburg-Lippe erklärten sich zu Freistaaten.

Nach der Machtergreifung durch die NSDAP wurde nach 1933 mit dem Gesetz über den Neuaufbau der Länder die Eigenstaatlichkeit der drei Länder aufgegeben. Sie blieben aber ebenso wie die Provinz Hannover als Verwaltungseinheiten der unter den Nationalsozialisten neu entstandenen Parteigauen bestehen.²⁸ Die zu Oldenburg gehörenden, entfernt liegenden Landesteile um Lübeck wurden 1937 an Preußen abgetreten.²⁹

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 mit Zerschlagung des Nationalsozialismus teilten die Alliierten das Deutsche Reich unter sich auf. Der niedersächsische Raum wurde der britischen Besatzungszone zugeteilt. Die alten Länder sowie die zuvor preußische Provinz Hannover blieben im Wesentlichen in den alten Grenzen bestehen. 1946 wurden nach dem Vorschlag des hannoverschen Oberpräsidenten durch Verordnung der britischen Militärregierung die Provinz Hannover und die Länder Braunschweig, Oldenburg und Schaumburg-Lippe zum Land Niedersachsen zusammengeschlossen.³⁰ Seitdem bestanden neben den o.g. sechs Regierungsbezirken die Verwaltungsbezirke Oldenburg und Braunschweig. Schaumburg-Lippe wurde als Landkreis in den Bezirk Hannover integriert.³¹

Die älteren historischen und kulturellen Verbindungen zwischen den verschiedenen Ländern im Gebiet des heutigen Bundeslandes Niedersachsen und der Zusammenschluss zu einem gemeinsamen Land seit 1946 führten zu einer gemeinsamen Betrachtung dieser Regionen innerhalb der vorliegenden Arbeit. Wenn im Folgenden der Begriff Niedersachsen verwendet wird, so bezieht er sich auf das Territorium des seit 1946 bestehenden Bundeslandes.

²⁷ Vgl. Brosius, 1993, S. 31 ff.

²⁸ Vgl. Hucker 1997, S. 481, Brosius, 1993, S.36, Hauptmeyer 2004, S. 121, Schnath 1973, S. 64.

²⁹ Vgl. Schnath 1973, S. 86.

³⁰ Vgl. Hauptmeyer 2004, S. 125.

³¹ Vgl. Hucker 1997, S. 610 ff.

3 Denkmalpflege in den ehemaligen Ländern Niedersachsens

3.1 Denkmalpflege innerhalb der staatlichen und kirchlichen Verwaltung

3.1.1 Staatliche Denkmalpflege

Hannover unterstand als preußische Provinz (1866-1918) der Gesetzgebung des preußischen Königs und unterlag, wie alle anderen preußischen Länder, den für Preußen geltenden denkmalpflegerischen Bestimmungen. Braunschweig, Oldenburg und Schaumburg-Lippe hatten als selbstverwaltete Länder einen Sonderstatus und auch eine eigene Denkmalpflege. Um ihre Souveränität zu wahren, hatten sie sich jedoch in politischer Hinsicht stark an Preußen angepasst.³² Ähnliches galt auch für denkmalpflegerische Belange, wie die auf Bitte des preußischen Kultusministers erfolgte oldenburgische Inventarisierung zeigt (s. S. 24).

Die Richtlinien für die Denkmalpflege seit 1900 hatten ihre Grundlage zum großen Teil in Entwicklungen des 19. Jahrhunderts, so dass zunächst ein kurzer Rückblick zu den Anfängen der institutionalisierten Denkmalpflege in Preußen erfolgt. 1843 war durch eine Kabinetttorder des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861) das Amt eines Konservators begründet worden. Auf den diesbezüglichen Zirkularerlass vom 24. Januar 1844³³ stützten sich auch noch die späteren Verfügungen in der Monarchie, als es bereits zur Gründung von Provinzialkonservatorenstellen und einer kommunalen Selbstverwaltung der Provinzen gekommen war. Der Zirkularerlass beinhaltete Aufgaben, Rechte und Pflichten für den preußischen Konservator der Kunstdenkmäler. Dieser hatte die Aufgaben sich einen Überblick über die Denkmale der Monarchie zu verschaffen und deren Inventarisierung zu organisieren und zu prüfen. Außerdem war er zur Planung und Begutachtung von Restaurierungsvorhaben verpflichtet, hatte den Zustand von Denkmälern zu prüfen und den Fortgang von Restaurierungsarbeiten zu überwachen. Der Konservator der Kunstdenkmäler mit Sitz in Berlin war direkt dem Königlichen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und

³² Vgl. Brosius 2006, S. 170, Brosius 1993, S. 34, Hauptmeyer 2004, S. 107.

³³ Vgl. Reimers 1911, S. 441 ff.

Medizinalangelegenheiten [Kultusministerium] unterstellt. Erster Inhaber des Amtes seit 1843 war Ferdinand von Quast (1807-1877).³⁴

1866 fielen außer Hannover noch weitere, bis dahin eigenständig verwaltete Länder an Preußen, so dass der Arbeits- und Verwaltungsaufwand der Denkmalpflege durch Vergrößerung des Staatsgebietes und durch wachsendes Interesse an der Erhaltung von Denkmälern größer wurde und durch eine Person nicht länger geleistet werden konnte.³⁵ Zusammen mit dem preußischen Konservator wirkten als staatliche Organe fortan die Oberpräsidenten und Regierungen, daneben bildeten sich Provinzialverbände, private Vereine und Gesellschaften, die „nebeneinander, fast unvermittelt und zusammenhanglos“³⁶ tätig waren. Um die verschiedenen Organisationen der Denkmalpflege koordinieren zu können, sollte es 1891 zu einer Neuorganisation der Denkmalpflege kommen. In den preußischen Provinzen wurden Provinzialkommissionen berufen, da man davon ausging, dass „eine zielbewußte und erfolgreiche Denkmalpflege nur dann möglich sei, wenn eine freiwillige Organisation in den Provinzen in engster Fühlung mit dem Konservator und der staatlichen Fürsorge sich in den Dienst der Denkmalpflege stelle“³⁷.

Die Provinzialkommissionen setzten sich aus verschiedenen Mitgliedern der Provinzialausschüsse und Landesdirektorien und weiteren Mitgliedern zusammen. Der Zeitpunkt der Einrichtung von Provinzialkommissionen in den einzelnen Provinzen und Ländern mag darauf schließen lassen, welche unterschiedlichen Stellenwert die Denkmalpflege besaß. Als erste Provinz berief Schlesien 1891 eine Provinzialkommission, die meisten Provinzen folgten in den Jahren 1892 und 1893.³⁸ Der hannoversche Provinziallandtag beschloss ihre Einsetzung am 13. Februar 1894³⁹, nachdem bereits 1891 die entsprechenden Reglements getroffen worden waren.⁴⁰ Die Berufungen in Preußen waren 1896 weitestgehend abgeschlossen, zuletzt folgte 1903 der Regierungsbezirk Wiesbaden.⁴¹

Die preußischen Provinzialkommissionen setzten sich aus fünf (Westpreußen) bis

³⁴ Vgl. Reimers 1911, S. 3 f. sowie Huse 1984, S. 67 ff. u. 78 ff. Eine ausführliche Darstellung der Person und der Aufgaben von Quasts findet sich bei Buch 1990.

³⁵ Vgl. Kiesow 1982, S. 15.

³⁶ Vgl. Immediatbericht des Ministers der geistigen, Unterrichts- und Medizinal- Angelegenheiten vom 4. November 1891, bei Reimers 1911, S. 461.

³⁷ Reimers 1911, S. 5.

³⁸ Vgl. Kiesow 1982, S. 15.

³⁹ Vgl. Engel 1969, S. 338.

⁴⁰ Vgl. Nds. HStA H, Hann. 122 a, Nr. 3430.

⁴¹ Vgl. Die Denkmalpflege 1899, H 1, S. 82, Die Denkmalpflege 1904, H 3, S. 25 f.

25 (Rheinprovinz) Mitgliedern zusammen. Neben dem Provinzialkonservator gehörten dazu der jeweilige Landeshauptmann und weitere Sachverständige, häufig Direktoren der Landes- oder historischen Museen. Der Provinzialausschuss bestand im Allgemeinen aus weniger Mitgliedern, in den meisten Provinzen gehörte der Provinzialkonservator zu diesem engeren Ausschuss. In der Provinz Hannover setzte sich die Provinzialkommission aus zehn Mitgliedern und sechs Stellvertretern zusammen, den engeren Ausschuss bildeten jedoch nur drei Personen: Der Vorsitzende aus dem Landesdirektorium, der Provinzialkonservator und ein weiteres Mitglied.

1891 war Schlesien die erste preußische Provinz, die mit Hans Lutsch einen Provinzialkonservator berief. Die meisten anderen Provinzen folgten bis 1894. Hannover gehörte zu den Provinzen, die die Konservatorenstelle erst recht spät einrichteten, im Jahre 1894.⁴² Wiesbaden folgte als letzter Regierungsbezirk im Jahre 1901. Alle Provinzialkonservatoren waren zunächst nebenamtlich tätig. In Westpreußen, Posen, Westfalen und Hannover waren es die Direktoren der Provinzialmuseen, die mit der Konservatorenaufgabe betraut wurden.⁴³ Erster Provinzialkonservator der Provinz Hannover, gewählt am 09. April 1894⁴⁴, war Jacobus Reimers. Hauptamtlich fungierte dieser als Direktor des Provinzialmuseums.⁴⁵ Nach seinem Ausscheiden 1910 erging von Seiten des preußischen Ministeriums für geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten der Vorschlag an den hannoverschen Oberpräsidenten, aufgrund des gesteigerten Arbeitsumfangs nach Vorbild der Provinz Sachsen die hauptamtliche Stelle eines Provinzialkonservators einzurichten.⁴⁶ Der Provinzial-Ausschuss folgte diesem Vorschlag und setzte den bis dahin mit der Denkmalinventarisierung beschäftigten Landesoberbaurat Siebern ein, der den Posten bis 1937 innehatte. Die Wahrnehmung der Geschäfte des Provinzialkonservators umfasste in dieser Zeit ca. 2/3 seiner Arbeitskraft, während

⁴² Vgl. Die Denkmalpflege 1899, H 1, S. 82. Obwohl der Ausschuss des historischen Vereins für Niedersachsen schon 1891 den Direktor des Provinzialmuseums als Provinzialkonservator vorgeschlagen hatte, lehnte das Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten diesen Vorschlag ab, mit der Begründung, dass es in Hannover zunächst eine Neuordnung der denkmalpflegerischen Organisation geben müssen. Diese Neuordnung erfolgte 1894. Vgl. Engel 1969, S. 343.

⁴³ Vgl. Kiesow 1982, S. 15 f. Kiesow berichtet allerdings, dass die genannten Konservatoren hauptamtlich tätig waren und nebenher die Provinzialmuseen leiten mussten. Nach den biographischen Quellen über Jacobus Reimers zu urteilen, war dieser aber hauptamtlich Museumsdirektor und bekleidete nebenamtlich die Position des Provinzialkonservators.

⁴⁴ Vgl. Engel 1969, S. 338.

⁴⁵ Vgl. Die Denkmalpflege 1904, H 3, S. 25 sowie Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover, N. F., Bd. 1, Hannover 1926, S. 2.

⁴⁶ Vgl. Nds. HStA H, Hann. 122 a, Nr. 3458.

er die übrige Zeit weiterhin für die Inventarisierung aufwendete.⁴⁷

Die Provinzialkommission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Hannover bestand als Organ der provinziellen Selbstverwaltung, bis ihre Aufgaben 1931 dem Provinzial-Ausschuss übertragen wurden.⁴⁸ Die Provinzialkommission hatte die Aufgabe, in der Bevölkerung Verständnis für die denkmalpflegerischen Aufgaben zu wecken, den Denkmälerbestand zu beobachten und eine wissenschaftliche Erforschung zu unterstützen.⁴⁹ Nach Clemen stellte die Provinzialkommission jedoch „in einzelnen Provinzen wohl ein Institut [dar], das nur von Zeit zu Zeit aufgeweckt wird, um zu einem Festessen, einer kurzen Sitzung und zum Ja sagen vereinigt zu werden“.⁵⁰

Die Kommission wählte einen Provinzialkonservator oder, abhängig vom Länderstatus, einen Bezirks- bzw. Landeskonservator als sachverständigen Beirat und als „örtliches Organ des Konservators in Berlin“.⁵¹ Dem Provinzialkonservator wurden im Rahmen der provinziellen denkmalpflegerischen Arbeit sämtliche Rechte und Pflichten des Staatskonservators übertragen, wobei er letzterem unterstellt war und in wichtigen Fällen Bericht zu erstatten hatte.⁵²

Die Aufgaben des Provinzialkonservators bestanden darin, staatliche Behörden, Kirchengemeinden und Privatpersonen bezüglich denkmalpflegerischer Maßnahmen fachlich zu beraten und Gutachten auszustellen.

Im Runderlass des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten vom 6. Mai 1904 hieß es: „Der Provinzial-Konservator ist amtlich dazu berufen, Behörden und Beamten, Korporationen und Privaten auf dem Gebiete der Denkmalpflege mit seinem Rate und seiner Hilfe zur Seite zu stehen. Es ist daher dahin zu wirken, daß er in Fällen, wo die Veräußerung, Veränderung oder Wiederherstellung eines Denkmals ... in Frage kommt, vorher gehört, bei Aufstellung der bezüglichen Veränderungs-, Wiederherstellungs- und Bau-Programme beteiligt und zu örtlichen Besichtigungen und Beratungen hinzugezogen wird. Dies gilt auch dann, ... wenn es sich um die Veränderung oder

⁴⁷ Vgl. Engel 1969, S. 344 und Nds HStA H, Hann. 122 a, Nr. 3458.

⁴⁸ Nds. HStA H, Hann. 180 Lün, Acc. 3/038, Nr. 6, Schreiben des Oberpräsidenten der Provinz Hannover an den Regierungspräsidenten in Lüneburg vom 27.01.1892. Vgl. auch Möller 1976, S. 9 und Engel 1969, S. 344 f.

⁴⁹ Vgl. Engel 1969, S. 344.

⁵⁰ Clemen 1902, zit. nach Oechelhäuser 1910, S. 350.

⁵¹ Vgl. Reimers 1911, S. 5.

⁵² Vgl. staatliche Anerkennungsurkunde für den Provinzialkonservator, ausgefertigt vom Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten, bei Reimers 1911, S. 463.

Ergänzung der inneren Einrichtung, um Anstrich von Wänden, um Putzarbeiten, um Dachdeckungen und dergleichen handelt. In allen solchen Fällen haben sich die Lokalbaubeamten und die Provinzial-Konservatoren zu rechter Zeit wechselseitig und mit den beteiligten Korporationen usw. ins Benehmen zu setzen, ohne daß es zuvor einer besonderen Ermächtigung der vorgesetzten Behörden dazu bedarf.⁵³

Darüber hinaus hatte sich der Provinzialkonservator über Anlage und Einrichtung von Museen und Altertumssammlungen in Kenntnis zu setzen, Denkmälerinventare anzufertigen und ein Denkmälerarchiv anzulegen. Im Archiv sollten „Zeichnungen und Photographien des ursprünglichen Zustands von Denkmälern vor der Wiederherstellung, sowie solche Aufnahmen nach der Wiederherstellung“⁵⁴ gesammelt werden.

Um eine möglichst wirksame Denkmalpflegetätigkeit gewährleisten zu können, wurden in Preußen zusätzlich sogenannte Vertrauensmänner für die Denkmalpflege eingesetzt. Diese hatten die Aufgabe, den Provinzialkonservator über geplante oder bereits begonnene, die Denkmalpflege betreffende Arbeiten in Kenntnis zu setzen.⁵⁵ In der Provinz Hannover wurden sie 1898 eingesetzt. Ihre Zahl betrug rund 500, die sich zunächst vor allem aus Pastoren und Lehrern und seit 1901 auch aus Bauräten und Landesbauinspektoren zusammensetzten.⁵⁶ Provinzialkonservator Reimers musste jedoch 1909 feststellen, dass ihm im Laufe seiner „fünfzehnjährigen Wirksamkeit fast gar keine Nachrichten zugegangen“⁵⁷ seien. Bei der Sitzung der Provinzialkommission 1909 berichtete Reimers, dass von den ursprünglich 500 Vertrauensmännern noch 169 verblieben seien, die aber ausreichten, da Verfehlungen gegen die denkmalpflegerischen Vorschriften selten geworden seien. Die Kommission kam zu dem Schluss, dass die bisherige Organisationsstruktur der Vertrauensmänner keine Erfolge erzielt hätte. Um direktere und persönlichere Verbindungen herzustellen, sollten künftig die Landräte zu Vertrauensmännern erklärt werden, die ihrerseits Personen für die Berichterstattung auswählen könnten.⁵⁸

⁵³ Runderlass vom 06.05.1904, bei Reimers 1911, S. 473.

⁵⁴ Reimers 1911, S. 11.

⁵⁵ Vgl. Reimers 1909, S. 282.

⁵⁶ Vgl. Nds. HStA H, Hann. 122a, Nr. 3431.

⁵⁷ Reimers 1909, S. 282.

⁵⁸ Vgl. Nds. HStA H, Hann. 122a, Nr. 3431.

Die Provinzialkommission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmäler beteiligte sich auch an der Herausgabe der jährlich erscheinenden Berichte über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover und an der Denkmalinventarisierung, die 1899 begonnen wurde. Diesem Beginn der staatlichen Denkmalverzeichnung ging ein bereits in den 1870er und 1880er Jahren erschienenenes umfassendes, aber unvollständiges Inventar voraus.⁵⁹ In den Herzogtümern Oldenburg und Braunschweig erschienen die ersten Inventarbände 1896. In beiden Ländern griff man damit auf bereits durchgeführte Inventarisierungen zurück, die in Braunschweig durch den Ortsverein für Geschichte und Altertumskunde zu Braunschweig und Wolfenbüttel von 1879-1890⁶⁰ und in Oldenburg auf Anregung des preußischen Kultusministers seit 1888⁶¹ durchgeführt worden war. Auch in Schaumburg-Lippe entstand 1897 ein Inventarband.⁶²

Denkmalpflege wurde in Preußen als Staatspflicht angesehen und beruhte auf der Aufgabe des Staats, für Kulturgüter im Sinne des Gemeinwohls Sorge zu tragen. Der Gesamtbereich umfasste sowohl die profanen als auch die kirchlichen Kulturgüter.⁶³ Die Idee der Denkmalpflege beruhte jedoch weniger auf einem staatlichen Diktat, als vielmehr auf dem Zusammenwirken von Staat, Provinzen, Gemeinden, Kirchen, Vereinen und Privatpersonen. Da es sich um den Schutz allgemeinen Kulturguts handelte, gingen die staatlichen Instanzen davon aus, dass dessen Schutz und Erhaltung prinzipiell im öffentlichen Interesse lag. Die berufenen Provinzialkommissionen hatten u.a. die Aufgabe, Kommunen, Kirchengemeinden und Privateigentümer von Wert und Bedeutsamkeit der Erhaltung von Kulturgut zu überzeugen. Im Immediatsbericht des Ministers der geistigen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten hieß es: „Es liegt in der Natur der Sache und wird durch die Erfahrung bestätigt, daß das wesentliche Moment für eine gedeihliche Denkmalpflege in dem Interesse der örtlichen Organe an den Denkmälern ihres Landesteils und in der freiwilligen Tätigkeit dieser

⁵⁹ Vgl. Provinzialkommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover (Hg.) 1899, S. 1. Die Inventarbände für die Provinz Hannover bauten auf der früheren, von H.W.H. Mithoff durchgeführten Inventarisierung auf, veröffentlicht in sieben Bänden als Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen, vgl. Mithoff 1871-1880.

⁶⁰ Vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig, Bd. I, Wolfenbüttel 1896, o.S. (Vorwort).

⁶¹ Vgl. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg, Bd. I, Oldenburg 1896, o.S. (Vorwort).

⁶² Vgl. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstenthums Schaumburg – Lippe 1897.

⁶³ Vgl. Heckel 1968, S. 42 ff.

Organe liegt. Welche Denkmäler vorhanden sind, welche Geschichte sie haben, in welchem Zustande sie sich befinden, was zu ihrer Erforschung, Erhaltung und etwaigen Wiederherstellung geschehen soll, dafür müssen zunächst die betreffenden Landesteile und ihre Bewohner interessiert werden, sie müssen ihre Denkmäler lieb gewinnen, sie studieren und vor Verfall und Zerstörung bewahren.“⁶⁴

Die Provinzialkonservatorenstellen als fachlich-gutachterliche Instanz wurden eingerichtet, um die Qualitätssicherung der Denkmalpflege im Sinne einer einvernehmlichen Regelung zwischen Eigentümer bzw. verantwortlicher Institution, Regierungspräsidium und dem Kultusministerium zu ermöglichen.

Mit der erwähnten Neuorganisation und Dezentralisierung der Denkmalpflege seit 1891 lag die Entscheidung über denkmalpflegerische Angelegenheiten letztlich beim Regierungspräsidenten der Provinzialregierung. Er musste seine Zustimmung zu geplanten Baumaßnahmen allerdings in Abstimmung mit dem Provinzialkonservator geben.⁶⁵ Bei Uneinigkeit war die Entscheidung des Kultusministers als übergeordnete Instanz ausschlaggebend.⁶⁶

Informationen über Entwicklungen in der Denkmalpflege und Restaurierung gingen vom Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Berlin an die Regierungspräsidenten der Provinzen und Regierungsbezirke, die sie ihrerseits an Provinzialkommissionen und Bauverwaltungen weitergaben. Auch Handbücher für die Denkmalpflege wurden auf diesem Wege an die zuständigen Institutionen verteilt.⁶⁷

Neben diesen staatlichen Verfügungen gab es Denkmalschutzgesetze, die aber keine einheitlichen Regelungen besaßen und zum Teil in allgemeinen Verordnungen gegen die Verunstaltung von Bauten und Plätzen aufgingen. Das Großherzogtum Hessen erließ 1902 als erstes Land ein eigenständiges Denkmalschutzgesetz.⁶⁸ 1907 wurde in Preußen ein erweitertes Verunstaltungsgesetz erlassen, das nach dem ersten Gesetz nun auch eine

⁶⁴ Immediatbericht des Ministers der geistigen, Unterrichts- und Medizinal- Angelegenheiten vom 4. November 1891, bei Reimers 1911, S. 461.

⁶⁵ Vgl. Runderlass des Ministers der geistigen, Unterrichts- und Medizinal- Angelegenheiten vom 16.09.1896 und 06.05.1904, bei Reimers 1911, S. 465, 474.

⁶⁶ Vgl. Reimers 1911, S. 6 ff.

⁶⁷ Vgl. Nds. HStA H, Hann. 180 Lün, Acc. 3/038, Nr. 6, Hann. 152, Acc. 2006/013, Nr. 17.

⁶⁸ Stenographische Berichte des Tages für Denkmalpflege 1902 und 1903. Vgl. Oechelhäuser 1910, S. 164 ff. und 180 ff.

kommunale Regelung gegen die Verunstaltung von Bauwerken vorsah:⁶⁹ „Durch Ortsstatut kann ... vorgeschrieben werden, daß die baupolizeiliche Genehmigung zur Ausführung baulicher Änderungen an einzelnen Bauwerken von geschichtlicher oder künstlerischer Bedeutung ... zu versagen ist, wenn ihre Eigenart oder der Eindruck, den sie hervorrufen, durch die Bauausführung beeinträchtigt werden könnte.“⁷⁰

Auf dieses Gesetz stützte sich auch die Provinz Hannover. Ähnliche Verunstaltungsgesetze führten anschließend auch Braunschweig und Schaumburg-Lippe ein.⁷¹

Im Herzogtum Oldenburg ging die kirchliche Denkmalpflege bis um 1910 vor allem von der kirchlichen Behörde, dem Oberkirchenrat, aus.⁷² Für denkmalpflegerische Entscheidungen wurden teilweise externe Berater hinzugezogen (vgl. 4.1). Die staatliche Denkmalpflege oblag der herzoglichen Baudirektion, die einen Denkmalpfleger für bewegliche Denkmäler und einen für Baudenkmäler berufen hatte.⁷³ Darüber hinaus gab es seit 1911 einen Denkmalrat, der sich aus Mitarbeitern verschiedener Institutionen aus Kunst, Wissenschaft und Heimatschutz zusammensetzte, allen voran der Oldenburger Verein für Altertumskunde und Landesgeschichte. Seine Aufgaben lagen vor allem in der Aufnahme von Denkmälern in die Denkmalliste, der Inventarisierung und der Aufklärung der Öffentlichkeit. Er konnte auch der Denkmalschutzbehörde Anregungen geben. Der Denkmalrat erarbeitete und verabschiedete auch das Oldenburger Denkmalschutzgesetz von 1911⁷⁴, welches in seiner Qualität dem hessischen Gesetz von 1902 glich. Erst mit Einsetzung des Denkmalrates und des Denkmalschutzgesetzes entwickelten sich verstärkt denkmalpflegerische Aktivitäten.⁷⁵ Nach 1918 war das Innenministerium oberste Denkmalschutzbehörde im Freistaat Oldenburg.

Die Denkmalpflege im Herzogtum Braunschweig verwaltete zunächst die

⁶⁹ Vgl. Kamp 2005, S. 9.

⁷⁰ Gesetz gegen die Verunstaltung von Ortschaften und landschaftlich hervorragenden Gegenden vom 15.07.1907, § 2, bei Reimers 1911, S. 477.

⁷¹ Vgl. Heckel 1968, S. 31.

⁷² Mündl. Auskunft, NLD, Außenstelle Oldenburg, Herr Schiefer, 07.03.2007.

⁷³ Die der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegenden Quellenrecherchen erbrachten weder beim Oberkirchenrat, noch im Staatsarchiv oder bei der Denkmalpflegebehörde Informationen, die Vorgehen und Zuständigkeiten bei den Restaurierungen 1905 bis 1910 näher beleuchten. Der Schriftverkehr ist bis in die 1930er Jahre lückenhaft und enthält keine Aussagen über die Restaurierungen. Der lückenhafte Bestand an Archivalien deutet darauf hin, dass Denkmalpflege sowohl auf kirchlicher als auch auf staatlicher Seite eher sporadisch betrieben wurde. Vgl. OKR, CXX-34 und LXXI-15.

⁷⁴ Vgl. StA OL, Best. 279-1, Nr. 762 und 764, Tantz 1929, S. 388.

⁷⁵ Mündl. Auskunft, NLD, Außenstelle Oldenburg, Herr Schiefer, 07.03.2007.

Herzogliche Baudirektion, danach ein Ausschuss für Denkmalpflege.⁷⁶ Der Ausschuss wurde 1902 gegründet und setzte sich aus Mitgliedern des Architekten- und Ingenieur-Vereins und des Geschichtsvereins zusammen. § 1 der Geschäftsordnung benennt den Ausschuss als „freie Vereinigung zur Erforschung und zum Schutze der Denkmäler im Herzogtum Braunschweig, soweit diese von vorgeschichtlicher, geschichtlicher, kulturgeschichtlicher, naturgeschichtlicher oder landschaftlicher Bedeutung sind“.⁷⁷ Nach sechsjährigem Bestehen konnte der Ausschuss 1908 bereits auf eine erfolgreiche Tätigkeit zurückblicken. Denn obwohl ihm die gesetzliche Autorität fehlte, betrachteten Staat, Kirche und Privatleute seine Aktivitäten wohlwollend. Der Ausschuss erhielt staatliche und städtische finanzielle Beihilfen und wurde vielfach um Rat angefragt, so dass er einige wichtige denkmalpflegerische und restauratorische Aktivitäten durchführen konnte, wobei jeweils ein Mitglied des Denkmalpflegeausschusses die Leitung über die Arbeiten hatte.⁷⁸

Im Fürstentum Schaumburg-Lippe wurde die Denkmalpflege durch den Landesherrn verwaltet, zu einem lippischen Denkmalpflegeschutzgesetz kam es erst 1920 im Freistaat.⁷⁹

Sämtliche Gesetzgebungen zum Denkmalschutz hätten ohne Verständnis und Rückhalt in der Öffentlichkeit vermutlich wenig Erfolg gehabt. Für die notwendige Aufklärung der Öffentlichkeit und zunehmendes Interesse für denkmalpflegerische Belange in der Bevölkerung sorgten nicht zuletzt auch die Zeitschrift Die Denkmalpflege (seit 1899) und der Tag für Denkmalpflege (seit 1900) als Forum für alle Fragen und Diskussionen zu denkmalpflegerischen Problemen und Aufgaben.⁸⁰ Wenn auch von den Vertretern der Denkmalpflege allorts beklagt wurde, dass die denkmalpflegerischen Bestimmungen nicht befolgt wurden⁸¹, so kann man doch auch aus den Äußerungen ablesen, dass die Einrichtung

⁷⁶ Vgl. Möller 1976, S. 9.

⁷⁷ Vgl. Steinacker 1908, S. 75.

⁷⁸ Vgl. Steinacker 1908, S. 74 ff.

⁷⁹ Vgl. Heckel 1968, S. 58.

⁸⁰ Vgl. Gurlitt 1921, S. 19, Kiesow 1982, S. 17.

⁸¹ So stellten auf dem Tag für Denkmalpflege 1902 Vertreter aus der Provinz Hannover und aus dem Rheinland fest, dass ungenügende Ausbildung von Architekten, ungenügende Aufklärung bei Privatpersonen und Kirchengemeinden und „Restaurationssucht“ zur Zerstörung von Bauwerken geführt hätten. Vgl. Oechelhäuser 1910, S. 325-355. Der hannoversche Provinzialkonservator stellte 1907 mehrere Fälle fest, in denen die denkmalpflegerischen Bestimmungen nicht eingehalten wurden, vgl. Provinzialkommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover (Hg.) 1907, S. 3. Hoffmann legte für das Rheinland gar ein Umgehen des Provinzialkonservators dar, vgl. Hoffmann 1995, S. 20 ff.

staatlicher Denkmalpflegebestimmungen und -behörden in Preußen einen Rückgang der Zuwendungen mit sich brachte.

Die Aufhebung der Monarchie 1918 bedeutete für die Denkmalpflege keinen Umbruch, denn ihre Bestrebungen waren bereits auf die bürgerliche und bäuerliche Kultur ausgedehnt und hatten in vielen Volksschichten Bedeutung erlangt.⁸² In der Weimarer Verfassung wurde ein eigener Denkmalschutzartikel verankert, der durch die Beteiligten des Tags für Denkmalpflege 1919 in den Grundzügen entwickelt und der Nationalversammlung vorgeschlagen wurde.⁸³ Spätere Versuche, separate Denkmalschutzgesetze zu entwickeln, scheiterten sowohl 1926 in der Weimarer Republik als auch 1937 im Nationalsozialismus.⁸⁴ Auch nach 1933 blieben die alten Normen zum großen Teil bestehen⁸⁵ und die Zuständigkeiten der Denkmalpflege weitgehend erhalten. Die Einführung grundlegender Gesetze gelang nicht, obwohl die Tagung der Denkmalpfleger auf deren Dringlichkeit hinwies und unter Adolf Hitler „Denkmalpflege und Heimatschutz im Wiederaufbau der Nation“ im Sinne „des alle verpflichtenden Willens, die ewigen Werte deutschen Volkstums zu wahren und die große Tradition unseres Volkes, seine Geschichte und seine Kultur in Ehrfurcht zu pflegen“⁸⁶, einen großen Stellenwert besaßen. Hier hinein gehörten aber nur solche Kulturgüter, die gewaltig genug waren, um als Prestigeobjekte dienen zu können. Der übrige Denkmalbestand war den Nationalsozialisten eher gleichgültig oder wurde, wie die sogenannten Erzeugnisse entarteter Kunst mit „mit blindem Hass verfolgt“.⁸⁷ Der Nationalsozialismus baute auf der bereits bestehenden Begeisterung für Kunst und Kultur auf und sah in der Denkmalpflege „ein dankbares Gebiet, .. um die führende Rolle des Deutschtums in der Kunst nachzuweisen. ... Die Bewältigung der wirtschaftlichen Probleme, die Aufrüstung und schließlich der Zweite Weltkrieg hinderten die Nationalsozialisten an der Ausführung ihrer eigentlichen Absichten auf dem Gebiet der Denkmalpflege.“⁸⁸ Einen Eindruck solcher, zum Teil geschichtsverfälschenden, Maßnahmen vermittelt die begonnene Uminterpretation des Braunschweiger Doms zur

⁸² Vgl. Huse 1984, S. 151, Kiesow 1982, S. 22.

⁸³ Vgl. Heckel 1968, S. 41 f. und 63 ff. sowie Kiesow 1982, S. 22 ff.

⁸⁴ Vgl. Heckel 1968, S. 29.

⁸⁵ Vgl. Huse 1984, S. 182.

⁸⁶ Die Denkmalpflege, Jg. 1933, H 6, S. 193, 209. Bericht über den Tag für Denkmalpflege in Kassel vom 5.-8.10. 1933.

⁸⁷ Vgl. Martin/Krautzberger 2004, S. 11.

⁸⁸ Kiesow 1982, S. 25 f.

nationalen Weihestätte für Heinrich den Löwen (vgl. 4.1).⁸⁹ Um die deutsche Kunst entsprechend herausstellen zu können, wurden unter Hitler für die großen Sakralbauten beträchtliche finanzielle Mittel bereitgestellt. Durch die fruchtbare Zusammenarbeit von Kirchen und Denkmalpflege kam es dabei glücklicherweise nicht zu ideologisch fragwürdigen Ergebnissen.⁹⁰

3.1.2 Kirchliche Verwaltungsbehörden und ihre denkmalpflegerische Aufgabe

Bis 1866 oblag im Königreich Hannover die kirchliche Verwaltung dem hannoverschen König und danach, für die preußische Provinz (1866-1918) dem preußischen Monarchen. Letzterer übertrug die Verwaltung dem Kultusministerium. Hannover schloss sich, wie die anderen neueren Provinzen Preußens, 1866 nicht der unierten Kirche Preußens⁹¹ an, sondern blieb eigenständig. Die kirchliche Verwaltung Hannovers unterstand dem Kultusministerium, die Preußens direkt dem Monarchen. In Preußen bildete der evangelische Oberkirchenrat die höchste Kirchenbehörde⁹², während in den neueren Provinzen einzelne Konsistorien bestanden. In der Provinz Hannover waren die zunächst selbstständigen evangelischen Konsistorien, die 1866 zu einem Landeskonsistorium geeint wurden, auch mit der kirchlichen Bauverwaltung befasst. Das Konsistorium war eine kirchliche Behörde unter landesherrlicher Verwaltung. Sie war selbstständig tätig, ihre Entscheidungen bedurften aber der Zustimmung des Königs bzw. des von ihm beauftragten Kultusministeriums.⁹³ In der Provinz Hannover gab es ein Landeskonsistorium als oberste verwaltende Behörde und fünf untergeordnete königliche Konsistorien. Oldenburg, Braunschweig und Schaumburg-Lippe hatten eigene Kirchenverwaltungen, die ebenfalls der landesherrlichen Verwaltung unterstanden.

Im Königreich Hannover forderte seit 1848 das Gesetz über Kirchen- und Schulvorstände die Bildung eigenständiger Kirchenvorstände, die seither auch als Bauherren auftraten. Damit war die alleinige Entscheidungsbefugnis der Kirchenkommissarien (Superintendent und Amtmann) auf Gemeindeebene und

⁸⁹ Vgl. dazu u.a. Huse 1984, S. 182, Kiesow 1982, S. 26, Schädler-Saub 2000 [a], S. 76.

⁹⁰ Vgl. Kiesow 1982, S. 26.

⁹¹ Zur Geschichte der unierten Kirche Preußens vgl.: <http://www.uek-online.de/55299.html>, Stand: 22.02.2008.

⁹² Vgl. Hue de Grais 1897, S. 429 f.

⁹³ Vgl. Uhlhorn 1966, S. 24 ff. und Krumwiede 1996, S. 359.

der Konsistorien aufgehoben. Diese besaßen seitdem nur noch ein Vetorecht⁹⁴, konnten Baumaßnahmen also nicht mehr anordnen, sondern nur noch durch überzeugende Argumentation durchsetzen.

Über der Gemeindeebene lag die Zuständigkeit für kirchliche Bauangelegenheiten beim Konsistorium der evangelischen Kirche und konnte von diesem an den Konsistorialbaumeister übertragen werden. Der Tätigkeitsbereich des Konsistorialbaumeisters umfasste die künstlerische und technische Beratung von Kirchengemeinden in allen Bausachen. Er war für die Prüfung und Begutachtung der beim Konsistorium eingereichten Baupläne und Kostenvoranschläge sowie für die Überwachung der Bauausführung zuständig. Außerdem sollte er selbstständige Bauaufträge zur Neuerrichtung kirchlicher Gebäude, deren Umbau und konstruktive Veränderungen übernehmen.⁹⁵ Bei Umbauten und Instandsetzungsmaßnahmen von Baudenkmalern musste er sich jedoch mit dem Provinzial- bzw. Bezirkskonservator absprechen.⁹⁶

Im Königreich Hannover waren die kirchlichen denkmalpflegerischen Tätigkeiten noch durch verschiedenste Stellen initiiert worden, so z.B. durch Kirchengemeinden, historische Vereine oder das Königshaus.⁹⁷ Spätestens seit der Wende zum 20. Jahrhundert waren es hauptsächlich die Kirchengemeinden, von denen die Initiative zum Umbau und zur Restaurierung von Kirchen sowie deren Ausstattung ausging (vgl. Katalog).

In Preußen war 1875 (in Hannover 1885) die allgemeine staatliche Aufsicht der Kirchen durch die der staatlichen Vermögensverwaltung ersetzt worden.⁹⁸

Bezüglich denkmalpflegerischer Fragen war im Gesetz über die Vermögensverwaltung in Kirchengemeinden eine Klausel von Bedeutung, die besagte, dass die „Veräußerung von Gegenständen, welche einen geschichtlichen, wissenschaftlichen oder Kunstwert haben“, der Genehmigung durch die staatliche Aufsichtsbehörde bedürfe.⁹⁹ Zwar setzte Hermann Lezius in seinem 1908 erschienenen Buch, ‚Das Recht der Denkmalpflege in Preußen‘,

⁹⁴ Vgl. Otte 1991, S. 35 f.

⁹⁵ Vgl. Schreiben des Konsistoriums an die Geistlichen des Konsistorialbezirks Kassel vom 21.02.1894, in: Kirchliches Amtsblatt 9, 1894, S.10-12, zit. nach Böker 1985, S. 53. Vgl. auch Mewes 1991, S. 13.

⁹⁶ Vgl. Böker 1985, S. 54. Posten und Titel des Konsistorialbaumeisters wurden auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch für den Leiter der kirchlichen Bauverwaltung aufrecht erhalten, als das Landeskonsistorium längst von der Landeskirche abgelöst worden war, vgl. Otte 1991, S. 38.

⁹⁷ Vgl. Boeck 1991, S. 69 ff.

⁹⁸ Vgl. Lezius 1908, S. 64, Heckel 1968, S. 34 f.

⁹⁹ Lezius 1908, S. 80 ff.

anhand einer umfangreichen und durchaus logischen Argumentationskette Veräußerung mit Veränderung gleich¹⁰⁰, dennoch blieb das Gesetz unklar. Es konnte auch so verstanden werden, dass die Kirche als Eigentümerin der „Gegenstände“ in denkmalpflegerischen Entscheidungen, die sich nicht auf den Verkauf von Kulturgut bezogen, als selbstständige Instanz die alleinige Entscheidungsbefugnis besäße. Die gesetzliche Lücke hatte nach Lezius kaum Auswirkungen, denn zum einen wurden das staatliche Hoheitsrecht zur Denkmalpflege und ältere Bestimmungen damit nicht aufgehoben,¹⁰¹ und zum anderen waren auch die Kirchen daran interessiert, ihre Kulturgüter zu pflegen und zu erhalten, also im Sinne der Denkmalpflege zu handeln¹⁰². Es existierten auch freiwillige, intern erlassene Ratschläge kirchlicher Behörden für den denkmalpflegerisch korrekten Umgang mit Denkmälern.¹⁰³ Inwieweit sich Konsistorien und Kirchengemeinden tatsächlich den bestehenden Bestimmungen gebeugt haben, ist fragwürdig. Jedenfalls wurde beim Denkmalpflegetag 1902 vom Verstoß von Kirchenbehörden gegen die denkmalpflegerischen Interessen berichtet.¹⁰⁴

Ergänzt wurden die Pflichten der Konsistorien und Kirchengemeinden durch die verschiedenen Verfügungen des preußischen Kultusministers. Seit 1887 bzw. 1888 wurden die Konsistorien veranlasst, Kirchenvorstände und Presbyterien auf die denkmalpflegerischen Belange aufmerksam zu machen und dahin zu wirken, dass beabsichtigte Veränderungen an Denkmälern den Bezirks- und Provinzialregierungen mitgeteilt würden. Mehrfach waren nämlich Fälle aufgetreten, in denen sich die „Kirchengemeinden infolge unzureichenden Bewußtseins von dem künstlerischen oder geschichtlichen Werte der in ihrem Besitze befindlichen Kirchen ... zu Veränderungen derselben veranlasst gesehen haben, welche diesen Wert beeinträchtigen oder aufheben“¹⁰⁵.

Ein Erlass des evangelischen Oberkirchenrats vom 30. Mai 1896 verpflichtete die Konsistorien, sämtliche Kirchengemeinden auf die Beachtung der gesetzlichen Bestimmungen hinzuweisen. Der Erlass berief sich auf die übereinstimmende Meinung von Oberkirchenrat und Kultusminister bezüglich der

¹⁰⁰ Vgl. Lezius 1908, S. 81 ff.

¹⁰¹ Vgl. Heckel 1968, S. 39, Lezius 1908, S. 8ff.

¹⁰² Vgl. Lezius 1908, S. 88.

¹⁰³ Vgl. Die Denkmalpflege, Jg. 1912, H 14, S. 107.

¹⁰⁴ Vgl. Struckmann 1902, zit. nach Oechelhäuser 1910, S. 337.

¹⁰⁵ Runderlass des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten vom 16.02.1888, bei Lezius 1908, S. 101 f.

denkmalpflegerischen Aufgaben und des Interesses an der Erhaltung der Denkmäler.¹⁰⁶

Die zuvor erlassenen Verfügungen zielten stark auf die freiwillige Mitwirkung der Kirchen (vgl. 3.2). Offenbar waren sie zumindest in der Provinz Hannover missverstanden oder absichtlich umgangen worden, denn 1903 kam es zu einem Runderlass, der sich besonders auf die Zuständigkeiten der Denkmalpflege in Hannover bezog und in dringlichen und klaren Worten erneut den Erlass von 1888 zitierte. Schon die Betreffzeile besagte: „Der Reg.-Präsident ist in der Provinz f. alle Denkmalangelegenheiten allein zuständig.“ Weiter hieß es: „Die staatliche Denkmalpflege kann nur von Staatsbehörden wahrgenommen werden. Die dortige Annahme, daß in der Provinz Hannover die Aufsicht über die Denkmalpflege, soweit es sich um kirchliche Denkmäler handelt, in der Provinzialinstanz lediglich zur Zuständigkeit der Konsistorien gehöre, kann mithin als zutreffend nicht erachtet werden. Durch den Runderlaß vom 24. Januar 1844 sind sämtliche Behörden angewiesen, von jeder beabsichtigten Veränderung eines Kunstdenkmals der Bezirksregierung Anzeige zu machen. In der diesen Erlaß dorthin mitteilenden Rundverfügung vom 16. Februar 1888 werden die Konsistorien der dortigen Provinz veranlaßt, bei den Kirchenvorständen und Presbyterien usw. dahin zu wirken, daß in allen Fällen, in welchen Änderungen an Denkmälern beabsichtigt werden ... dieser Behörde rechtzeitig eine entsprechende Mitteilung zugeht.“¹⁰⁷

Ein Erlass des Kultusministers von 1907 verpflichtete die Kirchengemeinden, einen „Pfleger, am besten einen erfahrenen Handwerker ... [zu] bestellen, ... der die Kirchen, namentlich die Dächer, Dachkonstruktionen, Fußböden und Fenster, auch die Entwässerungseinrichtungen, Heizungs- und Lüftungsanlagen dauernd beobachtet und untersucht, und von jedem Schaden, den er findet, rechtzeitig Meldung macht.“¹⁰⁸ Zu diesem Erlass kam es aufgrund wiederholter Erfahrungen bezüglich der mangelnden Pflege von Kirchenbauten. Diese Auflage befolgten viele Kirchengemeinden offenbar nicht, denn noch 1933 kamen die Beteiligten am

¹⁰⁶ Runderlass des evangelischen Oberkirchenrats vom 30. Mai 1896, bei Lezius 1908, S. 105 f.

¹⁰⁷ Runderlass des Ministers der geistigen, Unterrichts- und Medizinal- Angelegenheiten vom 27.05.1903, bei Reimers 1911, S. 470 f.

¹⁰⁸ Runderlass des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten vom 22.10.1907, bei Reimers 1911, S. 76 f.

Tag für Denkmalpflege auf diese Anregung zurück und bedauerten, dass sie kaum Beachtung gefunden hätte.¹⁰⁹

Mit dem Ende der Monarchie und Gründung der Weimarer Republik 1918 kam es zur Trennung von Kirche und Staat. Damit endete die staatliche Aufsichtspflicht über die Kirchen. Die kirchlichen Konsistorien verpflichteten sich, an den denkmalpflegerischen Aufgaben mitzuwirken. Dafür erhielten sie finanzielle Unterstützung durch den Staat (vgl. 3.2).¹¹⁰

In Braunschweig und Schaumburg-Lippe kam es 1919 zur Gründung von Landeskirchenräten, und in Oldenburg entstand ein Oberkirchenrat. Diese Räte übernahmen die Verwaltungsangelegenheiten. Im preußischen Hannover gingen 1921 die kirchlichen Kompetenzen des Kultusministeriums an das Landeskonsistorium und die des Königs als Träger des Kirchenregiments an den evangelisch-lutherischen Landeskirchenausschuss.¹¹¹ 1922 schließlich wurde mit einer neuen Kirchenverfassung die evangelisch-lutherische Landeskirche Hannovers begründet.¹¹² Eigenständige Landeskirchen entstanden auch in den übrigen erst 1866 zu Preußen gelangten Provinzen. In den altpreußischen Provinzen hatten sich schon 1817 die reformierten und lutherischen Gemeinden zu einer unierten Kirche zusammenschließen müssen. Ab 1875 nannte sich diese Evangelische Landeskirche der älteren Provinzen Preußens, seit 1922 Evangelische Kirche der altpreußischen Union.¹¹³

3.2 Zusammenwirken von Staat und Kirche

Der Sonderstatus der Kirchen erforderte eine besondere Sensibilität, denn hier galt es neben kulturellen und historischen auch sakrale und liturgische Werte zu berücksichtigen. Als selbstständig verwaltete Behörden standen die Kirchen zwar unter staatlicher Aufsicht, von einer staatlich diktierten Denkmalpflege konnte aber keine Rede sein. Vielmehr beruhte die Struktur der Denkmalpflege auf dem Freiwilligkeitsprinzip der Kirchen und Gemeinden. Der preußische Kultusminister

¹⁰⁹ Vgl. Bericht über den Tag für Denkmalpflege in Kassel vom 5.-8.10. 1933, in: Die Denkmalpflege, Jg. 1933, H 6, S. 199.

¹¹⁰ Vgl. Heckel 1968, S. 63 ff.

¹¹¹ Vgl. Krumwiede 1996, S. 418 ff. und Schäfer 1999, S. 650.

¹¹² Vgl. Uhlhorn 1966, S. 33. und Neuhaus 2000, S. 45.

¹¹³ Vgl. Internetseite der Union Evangelischer Kirchen in der Evangelischen Kirche in Deutschland, <http://uek.ekd.de/55299.html>. Stand: 02.02.2008.

legte in seinem Zirkularerlass vom 27. Mai 1903, in dem er zunächst betont hatte, dass nicht das Landeskonsistorium, sondern der Regierungspräsident für die kirchlichen denkmalpflegerischen Belange zuständig sei, besonderen Wert darauf, „daß die kirchlichen Aufsichtsbehörden bei der Denkmalpflege mitwirken und die kirchlichen Interessen in jeder Beziehung wahrnehmen. Um ihnen hierzu Gelegenheit zu geben, erscheint es ratsam, die Beteiligten dahin zu verständigen, daß die nach der Rundverfügung vom 24. Januar 1844 vorgeschriebene Anzeige durch die Vermittlung des Konsistoriums dem Regierungspräsidenten zu erstatten ist.“¹¹⁴ Er bezog sich damit auf die Pflicht der Kirchengemeinden über die Konsistorien die Provinzialregierung von jeder geplanten baulichen Veränderung in Kenntnis zu setzen.

Die denkmalpflegerischen Aufgaben sollten zunächst von den Kirchen und Gemeinden selbst übernommen werden, vor allem um die liturgischen Aussagen und Werte zu bewahren. Jede geplante Maßnahme bedurfte aber der Zustimmung durch den Regierungspräsidenten. Um letztlich die denkmalpflegerischen Aufgaben erfüllen zu können, war eine fachliche Beratung der Kirchengemeinden notwendig. Deren Schulung und Bildung war Voraussetzung für die Wahrnehmung denkmalpflegerischer Aufgaben, da zunächst einmal die Pastoren, Kirchenvorsteher und Gemeindemitglieder den Wert ihrer Denkmäler kennen und sie als schützenswert erkennen mussten.¹¹⁵

Für die fachliche Beratung war die zwischengeschaltete Instanz, also der Provinzialkonservator zuständig. Dieser hatte die Aufgabe, bei den Kirchengemeinden das Gespür für die Denkmalpflege zu wecken und war angehalten, „durch freundliche Belehrung und Rat ... zur selbständigen Beobachtung des richtigsten und würdigsten Verfahrens geneigt [zu machen], da die Erfahrung zur Genüge gelehrt hat, daß hierdurch ungleich mehr und nachhaltigeres erreicht, als durch Befehle und Anordnung von Seiten der Behörden.“¹¹⁶ Die Kirchen mit ihren Konsistorien und Gemeinden als

¹¹⁴ Zirkularverfügung des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten vom 27.05.1903, bei Reimers 1911, S. 471. Vgl. auch Witt 1971, S. 20.

¹¹⁵ Die Einbeziehung und Schulung der Vertreter der kirchlichen Institutionen fand immer wieder Erwähnung in den zitierten Erlassen des Kultusministers, in Literatur und auf den Tagen für Denkmalpflege. Vgl. u.a. Reimers 1911, S. 5, Heckel 1968, S. 47, Die Denkmalpflege, Jg. 1933, H 6, S. 199, Bericht über den Tag für Denkmalpflege in Kassel vom 5.-8.10. 1933. Die Denkmalpflege, Jg. 1912, H 14, S. 107, Bericht über den Tag für Denkmalpflege in Halberstadt. Stenographische Berichte des Tages für Denkmalpflege 1903. Vgl. Oechelhäuser 1910, S. 184.

¹¹⁶ Zirkularverfügung des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten vom 09.10.1844, bei Mohr de Pérez 2001, S. 266.

selbstverwaltete Institutionen waren wiederum angewiesen, den zuständigen Provinzialkonservator bei denkmalpflegerischen Entscheidungen hinzuzuziehen, um Beeinträchtigung oder gar Zerstörung von Kulturgut zu verhindern. Dieser hatte beratende und begutachtende Funktion, aber keine Entscheidungsbefugnis. Er war jedoch berechtigt, Maßnahmen sistieren zu lassen, wenn Gefahr für das Denkmal bestand oder wenn die Arbeiten nicht im denkmalpflegerischen Sinne ausgeführt wurden. Bei denkmalpflegerischen Maßnahmen waren dem Provinzialkonservator Kostenvoranschläge und Entwürfe vorzulegen, und er konnte Empfehlungen bezüglich der ausführenden Architekten, Künstler und Handwerker geben. Dabei hatte er sich auf die denkmalpflegerischen Belange zu beschränken, Entwurfsbearbeitung und Ausführung der Maßnahmen lagen bei der Bauleitung.¹¹⁷ Wurde seinen Empfehlungen nicht entsprochen, konnte er mit Hilfe des Konservators der Kunstdenkmäler in Berlin die Zentralinstanz im Ministerium anrufen.¹¹⁸ Da der Provinzialkonservator das Vetorecht besaß, musste es im Interesse der Kirchengemeinden liegen, einvernehmliche Entscheidungen zu treffen.

Dass die denkmalpflegerischen Forderungen nicht immer eingehalten wurden, verdeutlichen eine Verfügung des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten 1908, worin die Kirchengemeinden verpflichtet wurden, Veränderungen und Instandsetzungen nur unter „zureichender fachlicher und künstlerischer Anleitung“ vorzunehmen und ein folgendes Schreiben an alle königlichen Konsistorien von 1909 mit dem Wortlaut: „Es ist wiederholt bemerkt worden, daß Kirchengemeinden infolge unzureichenden Bewußtseins von dem künstlerischen oder geschichtlichen Wert in ihrem Besitz befindlicher Gegenstände diese vernachlässigen, beseitigen oder veräußern.“¹¹⁹

Der Staat stellte für die Denkmalpflege einen Etat zur Verfügung, dessen größter Teil für die kirchlichen Denkmäler verwendet wurde.¹²⁰ Wenn eine Kirchengemeinde die staatliche Förderung in Anspruch nahm, lagen die Entscheidungsbefugnisse klarer auf der staatlichen Seite, und die Einhaltung der staatlicherseits geforderten Pflichten war seitens der Kirchengemeinde

¹¹⁷ Vgl. Runderlass vom 06.05.1904, bei Reimers 1911, S. 473.

¹¹⁸ Vgl. Reimers 1911, S. 10.

¹¹⁹ Nds. HStA H, Hann. 180 Lün, Acc 3/038, Nr. 7, Schreiben des Ministers für geistliche, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten an die königlichen Konsistorien, abschriftlich an den Regierungspräsidenten in Lüneburg vom 27.05.1909.

¹²⁰ Vgl. Lezius 1908, S. 45.

unumgänglich. Stellte die Staatsbehörde also finanzielle Mittel zur Verfügung, so konnte sie auch über den Verwendungszweck bestimmen und die Mittel mussten diesem Zweck entsprechend eingesetzt werden.¹²¹

Trotz der Trennung von Staat und Kirche 1918 nahm der Staat weiterhin die Aufgabe des Denkmalschutzes auch für kirchliche Kulturgüter wahr. Denkmalpfleger, Geistliche, Wissenschaftler, Beamte und Vertreter der historischen Vereine waren sich einig und entwarfen beim Tag für Denkmalpflege 1919 einen Denkmalartikel, der anschließend in die Weimarer Verfassung aufgenommen werden sollte. „Die Sorge für die kirchlichen Denkmäler sollte zwar – wie bisher – auch fernerhin ‚in erster Linie den Kirchen obliegen‘, ... an ein Denkmalpflegemonopol des Staates war auch nach der neuen Verfassungsordnung nicht gedacht. Aber die staatliche Pflege der kirchlichen Kulturdenkmäler ... dürfe durch die Trennung von Staat und Kirche nicht beeinträchtigt werden.“¹²²

Denkmalpflege verstand man also weiterhin als Staatspflicht, die kirchliche Denkmalpflege sollte von Kirche und Staat gemeinsam übernommen werden. Die Überschneidungen von Rechten und Pflichten und das finanzielle Potential des Staates mussten zu einer gemeinsamen Aufgabenbewältigung führen.¹²³

3.3 Kooperation der Behörden in Niedersachsen am Beispiel ausgewählter Restaurierungen

Diesem Kapitel liegen von der Verfasserin durchgeführte Recherchen in verschiedenen niedersächsischen Archiven und die in Kapitel 6 und im Katalog ausgeführte Quellenforschung für Wandmalereirestaurierungen im Zeitraum 1900-1939 zugrunde, bei denen es sich fast ausnahmslos um solche in Kirchenräumen handelt. Da Inhalt der Untersuchungen eben die durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen waren, kann man davon ausgehen, dass in den ausgewählten Fällen ein gewisses Bewusstsein für denkmalpflegerische Belange vorhanden war. Die folgende Auswertung beinhaltet daher nicht solche Fälle, bei

¹²¹ Vgl. Lezius 1908, S. 17.

¹²² Heckel 1968, S. 63 mit einem Zitat aus der Resolution des Denkmalpfegetags vom 08.07.1919. Vgl. auch Kiesow 1982, S. 22 f.

¹²³ Diese Vereinbarung brachte auch Probleme mit sich. So kam es beispielsweise bei der Restaurierung der Ausmalung der Kirche in Wunstorf-Idensen zu Missverständnissen bzgl. der Zuständigkeiten von Provinzialkonservator und Konsistorialbaumeister.

denen die Richtlinien der Denkmalpflege möglicherweise schon von vornherein bewusst oder unbewusst umgangen wurden.

Aus den erfassten Bauakten (vgl. Katalog) geht hervor, dass es im Allgemeinen die Kirchengemeinden bzw. –vorstände waren, die denkmalpflegerische Maßnahmen - zum Teil unwissentlich - initiierten. Im Vordergrund standen nämlich zunächst die Planung von Renovierungen, Neuausmalungen oder Umbauten von Kirchengebäuden, also vornehmlich praktische und gestalterische Maßnahmen. Die Gemeinden scheinen sich jedoch überwiegend des Denkmalwerts ihrer Kirchen und der diesbezüglichen Bestimmungen bewusst gewesen zu sein, denn von wenigen Ausnahmen¹²⁴ abgesehen, teilten sie ihr Vorhaben, wie gefordert, vor Beginn der Ausführung den zuständigen Instanzen mit. Die Kirchenvorstände wandten sich mit der Bitte um Genehmigung der Renovierungsarbeiten an den Provinzialkonservator. Dieser meldete das Vorhaben daraufhin zusammen mit seinem Gutachten an den Regierungspräsidenten. Lag die Zustimmung des Provinzialkonservators vor, befürwortete auch der Regierungspräsident die geplanten Maßnahmen. Mit dem Konsistorium standen sowohl die Kirchengemeinden als auch der Provinzialkonservator in Verbindung. Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Wandmalereirestaurationen zeigen zwischen den beteiligten Institutionen das Bemühen um einvernehmliche Regelungen. Obwohl sich mit dem Fund von Wand- oder Gewölbemalereien das ursprüngliche Vorhaben der Kirchengemeinde, meistens eine Neuausmalung, zwangsläufig verändern musste, lassen die meisten Quellen erkennen, dass die geltenden Bestimmungen eingehalten wurden: Der Fund wurde dem Provinzialkonservator gemeldet, die weiteren Maßnahmen hingen von dessen Empfehlungen ab.

Die Bestimmungen der staatlichen Denkmalpflege wurden demnach, zumindest bezogen auf Meldung von denkmalpflegerisch relevanten Vorhaben und Beratung seitens des Denkmalpflegers, befolgt. Dass dieses Ergebnis nicht unbedingt den

¹²⁴ In Marklohe wurde 1904 die Freilegung der Chorgewölbmalerei von Seiten der Kirchengemeinde ohne vorherige Information des Provinzialkonservators durchgeführt. Anschließend, als es zur Wiederherstellung kommen sollte, wandte sich der Superintendent an den Konservator und äußerte sein Bedauern. Die Zuwiderhandlung blieb ohne Auswirkung. Vgl. K.A-07. In Melle-Oldendorf hatte man 1896 bei den Vorbereitungen für einen Neuanstrich der Wände einige Wandmalereien aufgedeckt und teilweise wieder überstrichen. Die Meldung an den Provinzialkonservator erfolgte erst später. Vgl. K.B-12. In Hessisch Oldendorf-Großenwieden wurde der von der Kirchengemeinde geplanten Kirchenrenovierung 1927 zwar auf Seiten der Landeskirche zugestimmt, die sich mit der Provinzialregierung verständigte. Der gesamte Umbau inkl. der Restaurierungsmaßnahmen an der Chorausmalung verlief jedoch ohne Hinzuziehung des Konservators. Vgl. K.A-06.

realen Verhältnissen entspricht, zeigt der in Kapitel 3.1.2 zitierte Runderlass von 1903, der die Pflichten der kirchlichen Behörden am Negativbeispiel der Provinz Hannover verdeutlichte.¹²⁵

Eine direkte Einbindung des Konsistorialbaumeisters in die Renovierungs- und Restaurierungsmaßnahmen war nur an einer geringen Zahl der untersuchten Wandmalereien zu belegen: In die Instandsetzungsmaßnahmen der Kirche von Isernhagen-Kirchhorst 1898/99 war Konsistorialbaumeister Karl Mohrmann¹²⁶ von Anfang an einbezogen. Er gab Empfehlungen für die Restaurierung auch der Gewölbeausmalung und erstellte abschließend ein Gutachten zur Bauabnahme.¹²⁷ In Neustadt-Mandelsloh besichtigten der Provinzialkonservator und der Konsistorialbaumeister 1906 gemeinsam die entdeckten Wandmalereien im Chor und empfahlen Maßnahmen für die Freilegung und Restaurierung.¹²⁸ Zu den Wandmalereien in der Kirche zu Neuenkirchen gab 1905 außer dem Provinzialkonservator auch noch der Konsistorialbaumeister ein Gutachten ab.¹²⁹ Den Kirchenvorstand von Auetal-Kathrinhagen beriet 1936 der hannoversche Konsistorialbaumeister Friedrich Fischer bezüglich einer neuen Ofenanlage und eines geplanten Schornsteineinbaus.¹³⁰ Bei den Instandsetzungsmaßnahmen drei Jahre später hatte Fischer die Bauleitung.¹³¹ Auch über die Restaurierungsmaßnahmen in der Alten Kirche in Wunstorf-Idensen hatte Fischer 1930-34 die Leitung. Er war es auch, der für die Restaurierung der Ausmalung einen Kirchenmaler beauftragte. Damit setzte er sich über die Empfehlung des Provinzialkonservators hinweg, der einen anderen Maler als den Erfahreneren vorgeschlagen hatte.¹³² Die diesbezüglichen schriftlichen Quellen lassen erkennen, dass es zwischen Fischer und Provinzialkonservator Heinrich Siebern Konflikte gab. Siebern warf Fischer vor, er habe bezüglich der Beauftragung des

¹²⁵ Vgl. Runderlass des Ministers der geistigen, Unterrichts- und Medizinal- Angelegenheiten vom 27.05.1903, bei Reimers, 1911, S. 470 f.

¹²⁶ Zum Personenkreis in der niedersächsischen Denkmalpflege und Restaurierung vgl. Kapitel 4 und 14.

¹²⁷ Vgl. K.B-09, NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 253007.00183, Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512, Instandhaltung, Bauabnahme Mohrmanns vom 14.06.1899.

¹²⁸ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Mandelsloh, Sign. 253011.00012/ 616/3, Schreiben des Königlichen Konsistoriums an den Provinzialkonservator vom 24.04.1906 und B13, Schreiben des Pastors Simon an den Landrat in Neustadt am Rbge. vom 02.12.1907.

¹²⁹ Vgl. NLD, R, Neuenkirchen, Sign. 032-3506-001-01/B9, Gutachten des Konsistorialbaumeisters Prof. Mohrmann, Hannover vom 25.07.1905.

¹³⁰ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Kathrinhagen, Sign. 257003.00004/ 33, Schreiben der Kirchengemeinde an Provinzialkonservator Siebern vom 14.10.1936.

¹³¹ Vgl. Pfarrarchiv Auetal-Kathrinhagen, Repositur, AZ 512, Kirche Instandhaltung I, 1938-1940.

¹³² Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 65 ff., Schriftwechsel zwischen Kirchenvorstand, Provinzialkonservator und Konsistorialbaumeister aus 1930 und Berichte Fischers zum Stand der Restaurierungsmaßnahmen zwischen 1930 und 1934.

Malers eigenmächtig gehandelt. Diese Konflikte scheinen aber nicht nur die Arbeiten in Idensen betroffen zu haben, denn nach Meinung Sieberns versuchte Fischer „die Ausübung der Baudenkmalpflege in Kirchensachen ganz für sich in Anspruch zu nehmen“.¹³³ Der Konflikt wurde nach kurzer Zeit beigelegt, die Bewertung der Restaurierungsarbeiten durch Siebern verlief insgesamt positiv. Die Zusammenarbeit zwischen Provinzialkonservator und Konsistorialbaumeister betreffend, ist der erwähnte Fall Idensen der einzige, in dem ein Konflikt offen ausgetragen wurde. Alle anderen hinzugezogenen Quellen zeigen keinerlei Unstimmigkeiten auf. Die Absprachen waren insgesamt einvernehmlich oder es kam überhaupt nicht zu Überschneidungen.

Konflikte zwischen Provinzialkonservatoren und Kirchengemeinden sind hingegen festzustellen. Im Rahmen der Wandmalereirestaurierung in der Kirche zu Auetal-Hattendorf um 1920 hatte sich zwar die Kirchengemeinde mit der Bitte um Rat an den zuständigen, hessischen Konservator für den Restaurierungsbezirk Kassel¹³⁴, Alois Holtmeyer, gewandt. Dieser warf der Kirchengemeinde aber später vor, die Vorgaben der Denkmalpflege nicht befolgt und statt der geforderten konservatorischen Maßnahmen eine nachschöpferische Übermalung durchgeführt zu haben (vgl. 6.6). Holtmeyer machte von seinem Vetorecht Gebrauch und ließ die Arbeiten so lange unterbrechen, bis die ausstehenden Arbeiten zu seinen Bedingungen fortgesetzt wurden. So auch in Einbeck 1938: Dort war es zu Umbaumaßnahmen an der im städtischen Besitz befindlichen Bartholomäuskapelle gekommen. Da der Provinzialkonservator noch keine Stellungnahme abgegeben hatte und keine Genehmigung des Regierungspräsidenten vorlag, ließ der Konservator die Arbeiten sistieren.¹³⁵ (vgl. K.A-01 und K.B-06).

Ungewöhnlich klar äußerte sich Provinzialkonservator Siebern gegenüber dem Regierungspräsidium in Hannover 1930 mit der Bemerkung, die Kirchengemeinden sähen, „in der Denkmalpflege mitunter eine verzögernde, alles besser wissende

¹³³ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 66, Schreiben des Provinzialkonservators Siebern an das Landeskirchenamt in Hannover vom 07.07.1930.

¹³⁴ In Hessen war die Bezeichnung nicht Provinzial- sondern Bezirkskonservator. Neben dem hier genannten Konservator für den Regierungsbezirk Kassel war ein weiterer für den Regierungsbezirk Wiesbaden zuständig. Vgl. auch Reimers 1911, S. 8.

¹³⁵ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Einbeck, Sign. 155004.00251/ 8, Schreiben des Provinzialkonservators Deckert an den Bürgermeister der Stadt Einbeck vom 29.11.1938.

Instanz, die nach Möglichkeit ausgeschaltet und umgangen werden muss“.¹³⁶ Diese Ansicht Sieberns beruhte, seinen Worten nach zu urteilen, auf einiger Erfahrung. Provinzialkonservator Reimers hatte bereits 1907 über zehn Fälle geklagt, in denen die denkmalpflegerischen Bestimmungen im Berichtsjahr 1906/07 nicht eingehalten worden waren, ohne genauer auf die Verfehlungen einzugehen.¹³⁷ Ähnlich wie es Godehard Hoffmann¹³⁸ für Restaurierungen im ausgehenden 19. Jahrhundert im Rheinland formulierte, deuten auch die vorliegenden Quellen in manchen Fällen auf ein bewusstes Umgehen des Provinzialkonservators seitens der Kirchengemeinden. Die Quellen belegen indirekt, dass sich die Kirchengemeinden durchaus der denkmalpflegerischen Richtlinien und ihrer Pflichten bewusst waren, sie aber zugunsten praktischer oder finanzieller Gründe manchmal vernachlässigten.

An den ausgewählten Objekten ließ sich ein bewusstes Umgehen des Provinzialkonservators nur selten feststellen.

Einige Quellen belegen allerdings, dass Kirchengemeinden tätig wurden ohne den Konservator einzubeziehen. So hatte man in Melle-Oldendorf 1896 bei den Vorbereitungen für einen Neuanstrich der Wände einige Wandmalereien aufgedeckt und teilweise wieder überstrichen. Die Meldung an den Provinzialkonservator erfolgte, aber erst einige Jahre später (vgl. K.B-12.). Die Freilegung der Chorgewölbmalerei in Marklohe wurde 1904 von Seiten der Kirchengemeinde ohne vorherige Information des Provinzialkonservators durchgeführt. Erst als es zur Wiederherstellung kommen sollte, wandte sich der Superintendent an den Konservator und äußerte sein Bedauern wegen des eigenmächtigen Vorgehens (vgl. K.A-07). Die Kirchengemeinde in Gehrden-Leveste hatte bereits in den 1880er Jahren Spuren von Wandmalereien entdeckt, diese aber nach gescheiterten Freilegeversuchen wieder übertüncht. Erst 20 Jahre später gelangte diese Information an den Provinzialkonservator, der die Angelegenheit jedoch nicht weiter verfolgte. Weitere 20 Jahre später wurden die vorhandenen Wandmalereien im Kirchenvisitationsbericht erwähnt, der abschriftlich auch an den Provinzialkonservator ging, durch den die Freilegung initiiert wurde. Wie schon zuvor, stand die Kirchengemeinde auch zu dieser Zeit

¹³⁶ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 77, Schreiben Sieberns vom 12.09.1930.

¹³⁷ Vgl. Provinzialkommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover 1907, S. 3.

¹³⁸ Vgl. Hoffmann 1995, S. 20 ff.

dem Vorhaben kritisch gegenüber, da sie hohe Kosten und einen fragmentarischen Erhaltungszustand fürchtete (vgl. K.B-08). In Hessisch Oldendorf-Großenwieden wurde der von der Kirchengemeinde geplanten Kirchenrenovierung 1927 zwar auf Seiten der Landeskirche zugestimmt, die sich mit der Provinzialregierung verständigte. Der gesamte Umbau inkl. der Restaurierungsmaßnahmen an der Chorausmalung verlief jedoch ohne Hinzuziehung des Konservators (vgl. K.A-06).

Konsequenzen hatte das geschilderte Verhalten der Kirchengemeinden mit Ausnahme der genannten Sistierungen nicht.

Der überwiegende Anteil der Quellen weist immerhin eine korrekte Vorgehensweise seitens der Kirchengemeinden auf, die den Rat des Provinzialkonservators annahm. Dieser beinhaltete fast immer, die Freilegung und Restaurierung der Wand- oder Gewölbmalereien durchzuführen. Meist gab er auch Empfehlungen bezüglich des zu beauftragenden Kirchenmalers. Dass die Kirchengemeinden so bereitwillig von ihren ursprünglichen Plänen abrückten, wurde begünstigt durch die Aussicht auf staatliche Förderung, wenn sie im denkmalpflegerischen Sinne handelten. Die meisten der ausgewählten historischen Restaurierungen wurden durch staatliche Beihilfen teilfinanziert, was der Denkmalpflege zu größerem Einfluss verhalf. Der Zuschuss bot eine Art Druckmittel gegenüber der Gemeinde, auf die Empfehlungen des Provinzialkonservators einzugehen.¹³⁹ In einigen Fällen hieß es von vornherein, dass die staatlichen Beihilfen nur gewährt würden, wenn die Restaurierung nach bestimmten Methoden oder zumindest gemäß der Forderungen des Provinzialkonservators erfolgte. Durch die finanzielle Beihilfe konnte sich der Staat demnach in die Restaurierungsmaßnahmen ‚einkaufen‘, unabhängig von der Bereitschaft und dem denkmalpflegerischen Gespür einer Kirchengemeinde. 1904 bewilligte der preußische Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten eine Beihilfe für die Restaurierung der Chorausmalung der Kirche in Wittingen-Ohrdorf, unter der Bedingung, dass die Malereien nicht übermalt, sondern nur ausgebessert würden (vgl. K.A-11). 1905 sollte die Kirchengemeinde von Marklohe einen staatlichen Zuschuss erhalten, wenn die Restaurierung unter Leitung des Provinzialkonservators und nach dessen Methodik erfolge (vgl. K.A-07).

¹³⁹ Hierzu vgl. auch Harnoncourt 1999, S. 97 f.

Dass die anschließenden Maßnahmen dennoch nicht immer im Sinne der Denkmalpflege durchgeführt wurden, zeigen in Einzelfällen die abschließenden Bewertungen.

Auch wenn eine klar ausgesprochene Kritik der Konservatoren selten war, so ist man ob der Quellenstudien und der Betrachtung der Wandmalereien des öfteren überrascht vom Ergebnis der Restaurierungen, war es doch häufig anders ausgefallen, als die Anordnungen des Konservators vermuten lassen.

Dass ungeachtet der anfänglichen Kooperationsbereitschaft der Kirchengemeinden abschließend Kritik an den Restaurierungsmaßnahmen geübt wurde oder dass das Ergebnis anders ausfiel, als zu Beginn einer Restaurierung vorgegeben, hat vielschichtige Gründe: Dazu gehören unterschiedliche Zielsetzungen von Kirchengemeinden und Denkmalpflege, missverständliche und unklare Formulierungen bezüglich der Ausführungsvorgaben, mangelnde Qualifikation der ausführenden Kirchenmaler und Restauratoren sowie unkontinuierliche Betreuung durch die Konservatoren. Diese Gründe und ihre Folgen werden in Kapitel 6 ausführlicher betrachtet.

4 Zum Personenkreis in der Wandmalereirestauration

Niedersachsens

Neben den gesetzlichen Bestimmungen sowie den staatlichen und kirchlichen Einrichtungen, die sich mit Denkmalpflege befassten, gehören die Personen, die Restaurierungen betreuten oder ausführten, zu den Faktoren, die mit ihrem Kenntnisstand die Technik und Methodik und damit das Gelingen einer Restaurierung immens beeinflussten. Der Personenkreis, der in den ehemaligen Ländern Niedersachsens an den in der vorliegenden Arbeit vorgestellten und ausgewerteten Restaurierungen eine tragende Rolle innehatten, wird hier vorgestellt und kritisch beleuchtet. Hierzu gehören die Provinzialkonservatoren der Provinz Hannover, die Konsistorialbaumeister der ev.-luth. Landeskirche Hannovers und andere Denkmalpfleger aus den nicht preußisch regierten Ländern im Gebiet des heutigen Bundeslandes Niedersachsen als Vertreter denkmalpflegerischer Institutionen und als Ausführende die Gruppe der Kunst-, Dekorations- und Kirchenmaler, die in der Praxis die Restaurierungen durchführten. Die Regierungspräsidenten, die letztlich die Entscheidungsgewalt hatten, traten in der praktischen Denkmalpflege nicht in Erscheinung und entschieden weitestgehend gemäß der Empfehlungen der Provinzialkonservatoren. Sie sind in diesem Kapitel deshalb nicht aufgeführt. Architekten hatten zwar häufig die Bauleitung über größere Kircheninstandsetzungen und waren für Planung und Umbau zuständig. Ihr direkter Einfluss auf die praktische Ausführung von Wandmalereirestaurationen konnte an den exemplarisch dargestellten Objekten jedoch nicht belegt werden. Beachtenswert erscheint jedoch, dass die in den Quellen genannten Architekten Schüler Conrad Wilhelm Hases¹⁴⁰ waren oder jedenfalls aus dem Umfeld der durch Hase begründeten hannoverschen Schule kamen.¹⁴¹ Alle waren zudem Mitglieder der ebenfalls von Hase gegründeten hannoverschen Bauhütte zum weißen Blatt¹⁴², was auf einen engen Bezug zur Neugotik Hases und damit auf eine eher traditionelle, historistisch geprägte Bau- und Denkweise hindeutet. Diese

¹⁴⁰ Conrad Wilhelm Hase (* 2. Oktober 1818 in Einbeck; † 28. März 1902 in Hannover) war Königlicher Baurat, ab 1863 Konsistorialbaumeister der Hannoverschen Landeskirche, ab 1849 Lehrer und ab 1878 Professor der Baukunst am Polytechnikum in Hannover und Gründer der Hannoverschen Architekturschule. Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 532.

¹⁴¹ Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998.

¹⁴² Vgl. Bauhütte zum weißen Blatt 1980 [a] und 1980 [b].

Tatsache trifft ebenfalls auf Provinzialkonservator Siebern und die Konsistorialbaumeister Mohrmann und Fischer zu.

Die Biographien der Denkmalpfleger und Maler sowie eine Auswahl ihrer Publikationen und Werke sind in Kapitel 14 zusammengestellt.

4.1 Die Vertreter der Denkmalpflege: Konservatoren und Konsistorialbaumeister

In die Zeitspanne von 1900 bis 1939 fallen die Amtszeiten von vier Provinzialkonservatoren in der preußischen Provinz Hannover. Der erste hannoversche Provinzialkonservator war Jacobus Reimers¹⁴³, der das Amt von 1894 bis 1910 bekleidete. Seit 1890 war er hauptamtlich Direktor des neu begründeten Provinzialmuseums und führte seine konservatorische Tätigkeit im Nebenamt aus. 1910 ging Reimers in Ruhestand und der Posten des Provinzialkonservators, nun als hauptamtliche Tätigkeit, fiel an Landesbaumeister Heinrich Siebern¹⁴⁴. Siebern war bereits seit 1909 Privatdozent an der Technischen Hochschule Hannover. 1921 wurde er zum Landesoberbaurat ernannt und als außerordentlicher Professor für Gebäudekunde und Entwerfen an der Technischen Hochschule beschäftigt. 1927 gab er die Lehrtätigkeit auf, war jedoch noch bis 1937 als Provinzialkonservator tätig. Sowohl Reimers als auch Siebern hatten Architektur studiert und in diesem Fach promoviert, Reimers hatte zusätzlich im Fach Archäologie promoviert.

Im April 1937 wurde Landesbaurat Gustav Darr zum Provinzialkonservator ernannt. Über die denkmalpflegerische Tätigkeit Darrs, der die Stelle nur bis September 1937 innehatte, bestehen fast keine Angaben. Er ist in den Publikationen zur Geschichte der Denkmalpflege in Niedersachsen nicht einmal erwähnt.¹⁴⁵ Darr wurde im September 1937 aufgrund homosexueller Handlungen vom Dienst suspendiert. An seiner Stelle wurde, zunächst kommissarisch, Hermann Deckert als Provinzialkonservator eingesetzt. Dieser trat sie offiziell im

¹⁴³ Zur Biographie vgl. Kap. 14, Nachruf im Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover, N. F., Bd. 1, Hannover 1926, S. 1 ff., Nds. HStA H, Hann. 152, Acc. 55/68, Nr. 13, Nds. HStA H, Hann. 152, Acc. 55/68, Nr. 13 und Katenhusen 2002, S. 26, 69.

¹⁴⁴ Zur Biographie vgl. Kap. 14, Deckert 1938, S. 217. Vgl. auch Seidel 2006, Bd. 2, Catalogus Professorum, S. 2485.

¹⁴⁵ Vgl. z.B. Engel 1969, Segers-Glocke 2001.

Juli 1939 anstelle des „aus dem Dienst entfernten“ Darr an.¹⁴⁶ Damit war zum ersten Mal ein Kunsthistoriker als Denkmalpfleger berufen. Mit der Gründung des Landes Niedersachsen 1946 verwaltete Deckert in Personalunion die Ämter des Landeskonservators und des Kulturreferenten im Ministerium. 1951 schied er als Landeskonservator aus. Deckert setzte sich verstärkt für die weiterführende Inventarisierung der Denkmale und für eine geregelte Denkmalschutzgesetzgebung ein.

Reimers, Siebern und Deckert waren auf den Tagen für Denkmalpflege vertreten, blieben dort jedoch weitestgehend im Hintergrund. Als Referent trat niemand von ihnen auf und auch an Diskussionen, die in den stenographischen Berichten der Denkmalpflegetage festgehalten wurden, nahmen sie nicht teil.¹⁴⁷ Anders als beispielsweise Cornelius Gurlitt in Dresden oder Georg Hager in München zählen die hannoverschen Konservatoren nicht zu den führenden Kräften der denkmalpflegerischen Entwicklung in Deutschland nach 1900. Der überregionale Bekanntheitsgrad Reimers' erklärt sich vor allem durch die Herausgabe seines Handbuchs für die Denkmalpflege.¹⁴⁸ Darin erläuterte er die Entwicklung der preußischen Denkmalpflege und ihre Rechtsgrundlagen, basierend auf den ministeriellen Erlassen, die außerdem im Anhang vollständig abgedruckt sind. Weiter enthält das Handbuch eine Definition vorgeschichtlicher und geschichtlicher Denkmale und ein Glossar denkmalpflegerischer und kunsthistorischer Fachbegriffe.

Innerhalb der Provinz waren alle Konservatoren über die reine Denkmalinventarisierung und beratende Tätigkeiten hinaus in Form von Publikationen und Vorträgen aktiv. Reimers publizierte in den Jahrbüchern des Provinzialmuseums¹⁴⁹ über die Restaurierung verschiedener Altarbilder und zeigte dabei fortgeschrittene, konservatorische Ansätze. So machte er deutlich, dass Restaurierungen für kirchliche Zwecke anderen Ansprüchen genügen müssten als solche für die museale Präsentation. Liturgische Zusammenhänge müssten gewahrt und Darstellungen daher erkennbar sein. Die Folgerung daraus wäre jedoch nicht die Übermalung oder Rekonstruktion eines Bildes, sondern vielmehr die Durchführung von zurückhaltenden Ergänzungen.

¹⁴⁶ Zu den Informationen über Darr vgl. Nds HStA H, Hann. 122 a, Nr. 3458.

¹⁴⁷ Vgl. Oechelhäuser 1910 und 1913.

¹⁴⁸ Vgl. Reimers 1911.

¹⁴⁹ Vgl. Jahrbuch des Provinzialmuseums 1905, S. 14 ff.

Auch durch Vorträge versuchte er das Fachpublikum für die Sache der Denkmalpflege zu gewinnen. So sprach er im Historischen Verein für Niedersachsen 1909 zur Geschichte und zu den Aufgaben der Denkmalpflege und beklagte die fehlende Informationsweitergabe der Vertrauensmänner für die Denkmalpflege, die den Provinzialkonservator über geplante Instandsetzungen und Umbauten zu informieren hatten.¹⁵⁰ Ferner wies er darauf hin, dass Restaurierungen sachgemäß durchzuführen seien. Grundsatz der Denkmalpflege sei es, dass „nach Möglichkeit nur die Substanz zu festigen und von weitergehender Restaurierung und Neubemalung abzusehen“¹⁵¹ sei. Er wandte sich gegen solche Maler- und Restaurierungsfirmen, die, ohne Sinn und Gespür für das Alter eines Denkmals, mehr renovierten als konservierten. „Das .. sind unsere grimmigsten Feinde, die Kosmeten mit ihrer Schönmacherei, die keinen Riß und keinen Sprung sehen können, ohne ihn zu überkleistern und mit möglichst bunten Farben anzustreichen.“¹⁵²

Heinrich Siebern hatte bereits vor seiner Tätigkeit als Provinzialkonservator an der Inventarisierung der hannoverschen Denkmale mitgearbeitet und widmete sich auch während seiner Tätigkeit als Provinzialkonservator verstärkt dieser Aufgabe. Unter ihm als Bearbeiter entstanden zahlreiche Inventarisationsbände. Die schriftlichen Quellen zu den ausgewählten Wandmalereien lassen ihn auch als engagierten Konservator erscheinen, der im Grunde eine konservatorische Herangehensweise zeigte, diese aber nicht immer durchsetzen konnte.¹⁵³

Hermann Deckert setzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg besonders für die Eigenständigkeit der Denkmalpflege ein und hielt es für unabdingbar, dass die Konservatoren ein Einspruchsrecht bei allen denkmalpflegerischen Belangen hätten. Er schlug die Einrichtung wissenschaftlicher Forschungsstellen und die Gründung einer Kommission unter Hinzuziehung von Restauratoren vor, die sich mit Ausbildungsfragen und mit der Organisation von Restaurierungen beschäftigen sollten.¹⁵⁴ Zudem war er seit 1949 Gründungsmitglied des

¹⁵⁰ Vgl. Reimers 1909, S. 282.

¹⁵¹ Reimers 1909, S. 275.

¹⁵² Reimers 1909, S. 276.

¹⁵³ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Leveste, Sign. 25.3005.00002, Mahlerten, Sign. 254026.00111, Müden, Sign. 351010.00017.

¹⁵⁴ Vgl. Segers-Glocke 2001, S. 8 f.

Arbeitsausschusses des Evangelischen Kirchbautages und hielt bei dessen Veranstaltungen regelmäßig Vorträge zur Restaurierung kirchlicher Denkmale.¹⁵⁵

Im hessischen, zu Preußen gehörenden Teil der Grafschaft Schaumburg wirkte von 1915 – 1926 der als Konservator für den Bezirk Hessen-Kassel zuständige Architekt und Kunsthistoriker Alois Holtmeyer. In der Denkmalinventarisierung für den Regierungsbezirk Kassel war er von 1907 bis 1928 tätig. Daneben war er als Landbauinspektor für die Hochbauverwaltung der Reichsbahn in Kassel mit Entwurf und Bau verschiedener Bahngebäude beschäftigt.

Holtmeyers denkmalpflegerische Grundsätze waren stark konservatorisch geprägt. Die Quellen zur Restaurierung der Chorausmalung der Kirche zu Auetal-Hattendorf belegen, dass er Übermalungen und Rekonstruktionen der mittelalterlichen Ausmalung ablehnte, dem Wunsch der Kirchengemeinde aber insofern entgegen kam, dass er der Rekonstruktion der dekorativen Malerei zustimmte. Seine Aussagen deuten auf fortschrittliche Methoden in der denkmalpflegerischen Arbeit hin. Neben einer ablehnenden Haltung gegenüber der Überarbeitung und Verfälschung historischer Kunstwerke vertrat er die Ansicht, dass malerische Neuschöpfungen nicht als Imitation historischer Stile, sondern als zeitgenössische Kunst zum Ausdruck kommen sollten.¹⁵⁶ Holtmeyer war in seinem Bezirk engagiert und progressiv. Überregional gehört er jedoch nicht zu den bekannten Persönlichkeiten in der Geschichte der Denkmalpflege.

Dem Schriftverkehr zu den Restaurierungen der ausgewählten Wandmalereien ist zu entnehmen, dass die Konservatoren ihrer Beratungsaufgabe nachkamen. Den Bitten von Kirchengemeinden um Ortsbegehungen und fachlichen Rat folgte im allgemeinen recht zügig ein Besuch oder doch zumindest eine schriftliche Empfehlung. Letztere betraf auch die Beschäftigung von erfahrenen Kirchenmalern für Restaurierungen. Eine kontinuierliche Betreuung der Restaurierungsmaßnahmen von Seiten der Provinzialkonservatoren erfolgte dagegen nicht, was bei der großen Zahl an denkmalpflegerisch zu betreuenden Objekten allein aus Kapazitätsgründen auch nicht hätte gewährleistet werden können. So sind beispielsweise für den Zeitraum März 1910 bis März 1911 für die Provinz Hannover 240, für den gleichen Zeitraum 1913/14 226

¹⁵⁵ Vgl. Bürgel/Nohr 2005, S. 46 ff., 326 ff.

¹⁵⁶ Vgl. Pfarrarchiv Auetal-Hattendorf, VI-12, Kirchenchronik, Abschrift eines Schreibens von Holtmeyer an das Konsistorium in Kassel vom 25.03.1921.

denkmalpflegerische Maßnahmen verzeichnet.¹⁵⁷

Praktisch-methodische Anweisungen bezüglich der Restaurierungen sind in den Quellen spärlich und wenn vorhanden, dann allgemein gehalten. Hinweise auf die Vermeidung von Übermalungen und umfangreichen Ergänzungen lassen konservatorische Ansichten erkennen. Die Konservatoren konnten die Kirchengemeinden und Maler aber in vielen Fällen offenbar nicht von ihren Ansichten überzeugen, denn häufig kam es bei den Restaurierungen zu umfangreichen Übermalungen. Dass die Konservatoren dennoch kaum von ihrem Recht auf Sistierung der Arbeiten Gebrauch machten, lässt sich dahingehend interpretieren, dass sie keine ständige Kontrolle über die Einhaltung der Vorgaben hatten. Mangelnde eigene praktische Erfahrung und Vorbilder sowie ein unzureichendes Angebot an qualifizierten Kirchenmalern mögen weitere Gründe sein. Bei anstehenden Restaurierungen empfahlen die Konservatoren jedenfalls immer wieder dieselben Kirchenmaler.

Die hannoverschen, wie die übrigen preußischen Denkmalpfleger waren darauf angewiesen, dass ihre Vertrauensmänner denkmalpflegerisch relevante, geplante Veränderungen meldeten oder dass Kirchengemeinden und Privateigentümer sich aus eigener Initiative an sie wandten. Da die denkmalpflegerischen Bestimmungen für Eigentümer auch Belastungen und Pflichten bedeuteten, hatten die Konservatoren viel Überzeugungsarbeit zu leisten. Letztlich waren ihre Möglichkeiten eingeschränkt und sie hatten Kompromisse einzugehen.

Im Herzogtum Oldenburg zog der Oberkirchenrat für denkmalpflegerische Entscheidungen externe Berater hinzu.¹⁵⁸ Er hatte beispielsweise 1896 der Edewechter Nikolaigemeinde den Direktor des Kunstgewerbemuseums, Georg Hermann Narten, als Sachverständigen empfohlen, der Maßnahmenvorschläge und eine Kostenkalkulation für die Restaurierung des Altars anfertigen sollte.¹⁵⁹ Freilegeproben an den Wänden der Alexanderkirche in Wildeshausen, die der Direktor des Stadtarchivs, Baurat Sello, 1892 offenbar eigenmächtig vorgenommen hatte, wurden dagegen vom Oberkirchenrat missbilligend betrachtet.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Vgl. Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1911 und 1914.

¹⁵⁸ In Oldenburg wurde eine staatliche Denkmalpflege erst 1911 eingerichtet, vgl. Kapitel 3.1.1. Die vorhergehenden denkmalpflegerischen Aktivitäten sind kaum durch Quellen belegt.

¹⁵⁹ Vgl. Neubauer 2005, S. 28.

¹⁶⁰ Vgl. Retterath 1996, S. 59.

Staatlicher Denkmalpfleger für Baudenkmäler war von 1911 bis 1924 Baurat Rauchheld, anschließend Regierungsbaurat Wohlschläger.¹⁶¹ Über ihre Tätigkeiten im Zusammenhang mit den in dieser Arbeit behandelten Wandmalereien besteht keinerlei Kenntnis.¹⁶²

Einzig belegt ist eine rege Korrespondenz zwischen dem Kirchenmaler Morisse und dem Vorsitzenden des Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte, Professor Rühning, der sich für die Verbreitung der Ergebnisse der Restaurierungen und auch für deren Teilfinanzierung einsetzte.¹⁶³

Im braunschweigischen Raum setzte sich seit 1902 vor allem der Ausschuss für Denkmalpflege für die denkmalpflegerischen Belange ein. Der Architekt und geheime Baurat Hans Pfeifer war in der herzoglichen Baudirektion in Braunschweig tätig und Gründungsmitglied des Ausschusses für Denkmalpflege. Pfeifer hatte die Leitung über die Instandsetzungsmaßnahmen in der Kirche zu Braunschweig-Melverode. Der Initiative des Denkmalpflegeausschusses war es zu verdanken, dass in Melverode vor Beginn der Restaurierung detaillierte Zeichnungen und Kopien der Wandmalereien hergestellt und fundierte kunsthistorische und ikonographische Studien angestellt wurden. Die anschließende Restaurierung deutet auf ein Bewusstsein über den Wert des Originals, auf die Kenntnis vergleichbarer Beispiele und damit auf eine aktive Teilnahme am Geschehen in Denkmalpflege und Restaurierung hin.

Ganz andere Kräfte bewirkten den Umbau des Braunschweiger Doms von 1935 – 1940, der nicht aus denkmalpflegerischen Gründen begonnen wurde, sondern vor allem dem Plan zur Schaffung eines Staatsdomes unterlag. Dieses Projekt begann mit Öffnung und Umbau der Gruft Heinrichs des Löwen. Nach der nationalsozialistischen Ideologie bot sich der Braunschweiger Dom besonders an, da Heinrich der Löwe als Vorläufer der nationalen Politik Hitlers angesehen wurde. Der Gruftumbau wurde initiiert durch den braunschweigischen Ministerpräsidenten Dietrich Klagges, der bereits seit 1925 Mitglied der nationalsozialistischen Partei war und enge Kontakte zu Adolf Hitler pflegte. Durch Vermittlung Hitlers wurden die Architekten Walter und Johannes Krüger aus Berlin mit den Entwürfen zum

¹⁶¹ Vgl. StA OL, Best. 279-1, Nr. 764.

¹⁶² Weder im Oldenburgischen Staatsarchiv noch in der zuständigen Denkmalpflegebehörde liegen Quellen vor.

¹⁶³ Vgl. StA OL, Best. 279-1, Nr. 695.

Gruftumbau beauftragt.¹⁶⁴ Der viel weitreichendere Umbau des Doms, der nach den ersten Grabungen und Entwürfen zur Gruftumgestaltung folgte, ist jedoch nach der jüngsten Publikation durch van Dyke und Fuhrmeister nicht mehr Klagges, sondern vielmehr Johannes Duerkop, dem Direktor des Vaterländischen Museums in Braunschweig und Referenten beim braunschweigischen Volksbildungsministerium, zuzuschreiben.¹⁶⁵ Duerkop war es, der 1936 ein Gutachten über die Ausmalung des Braunschweiger Doms verfasste und die Malereien des späten 19. Jahrhunderts als wertlos bezeichnete. Daraufhin beauftragten die Architekten Krüger den Maler Rudolf Curdt mit Freilegungsproben der mittelalterlichen Malereien, deren Ergebnisse von Duerkop begeistert aufgenommen wurden. Er empfahl daraufhin die Restaurierung des gesamten Hauptschiffs, wobei Malereien und Ausstattung des 19. Jahrhunderts zu entfernen seien. Obwohl Duerkops Vorschläge in ihrer äußerst purifizierenden Form viel weiter gingen als die bisherige Planung, wurden sie weitgehend angenommen.¹⁶⁶ Klagges stand vermutlich hinter den Plänen Duerkops, denn von ihm stammt ein Schreiben von 1938, dass die Wiederaufstellung des neuzeitlichen Inventars aus denkmalpflegerischen Gründen als unmöglich bezeichnete, da dadurch der Dom als altdeutsches Bauwerk beeinträchtigt würde.¹⁶⁷

Für die ev.-luth. Landeskirche Hannovers waren zwischen 1900 und 1939 drei Konsistorialbaumeister tätig. Von 1898 - 1924 hatte Karl Mohrmann¹⁶⁸ das Amt inne. Von 1924 – 1929 war es Uvo Adolf Hölscher. Dessen Beteiligung an den bearbeiteten Wandmalereirestaurationen war jedoch nicht nachzuweisen, weshalb er in den Biographien nicht berücksichtigt wurde. 1929 wurde Friedrich Fischer¹⁶⁹ zum Konsistorialbaumeister ernannt und blieb es bis zu seinem Tode 1944.

Schon seit Conrad Wilhelm Hase¹⁷⁰, der vor Mohrmann das Amt geführt hatte,

¹⁶⁴ Vgl. Arndt 1981, S. 213 ff. und Grumbkow 1998, S. 174 ff.

¹⁶⁵ Vgl. van Dyke/Fuhrmeister 2000, S. 52. Im Unterschied dazu ist nach Karl Arndt und Jochen von Grumbkow Klagges als Hauptinitiator für den gesamten Umbau des Doms anzusehen. Vgl. Arndt 1981, S. 213 ff. und Grumbkow 1998, S. 176.

¹⁶⁶ Vgl. van Dyke/Fuhrmeister 2000, S. 52 f. und Grumbkow 1998, S. 187.

¹⁶⁷ Vgl. Arndt 1981, S. 224.

¹⁶⁸ Zur Biographie vgl. Kap. 14, Festschrift zum 150-jährigen Bestehen der Universität Hannover 1981, Bd. 2, Catalogus Professorum, S. 340 und Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 551.

¹⁶⁹ Zur Biographie vgl. Kap. 14, EvLKA H, Archiv, Findbuch zum Bestand E5 und Festschrift zum 150-jährigen Bestehen der Universität Hannover 1981, Bd. 2, Catalogus Professorum, S. 115.

¹⁷⁰ Conrad Wilhelm Hase (* 2. Oktober 1818 in Einbeck; † 28. März 1902 in Hannover) war Königlicher Baurat, seit 1863 Konsistorialbaumeister der Hannoverschen Landeskirche, seit 1849 Lehrer und seit 1878 Professor der Baukunst am Polytechnikum in Hannover und Gründer der Hannoverschen Architekturschule. Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 531.

hatten alle Konsistorialbaumeister eine ordentliche Professur an der Technischen Hochschule Hannover und waren im Nebenamt als Baumeister für die evangelische Kirche tätig. Sowohl Mohrmann als auch Fischer waren Architekten. Mohrmann hatte an der Technischen Hochschule Hannover unter Hase studiert und ging nach einigen Jahren als Assistent und Privatdozent sowie als Mitarbeiter im Büro Hases in Hannover als Professor für fünf Jahre an die Technische Hochschule Riga. 1892 kehrte er nach Hannover zurück und übernahm an der dortigen Technischen Hochschule die Professur für Baukonstruktionslehre und 1894 die Professur für mittelalterliche Baukunst. Seit 1886 war er Mitglied, von 1902 – 1924 Vorsitzender der von Hase gegründeten „Bauhütte zum weißen Blatt“, die sich der mittelalterlichen Baukonstruktion verschrieben hatte und vor allem im neugotischen Stil entwarf und baute.¹⁷¹ Zu Mohrmanns architektonischen Werken gehören zahlreiche sakrale und weltliche Bauten im Stil der hannoverschen Schule sowie Restaurierungen bzw. Wiederherstellungen einiger bedeutender Bauwerke, wie der Göttinger Jakobikirche und der Hildesheimer Michaeliskirche in Weiterführung der Arbeiten Hases nach dessen Tod.¹⁷² Fischer hatte in Berlin und Danzig Architektur studiert und verbrachte einen großen Teil seines beruflichen Lebens in Danzig, zunächst als Regierungsbauführer und Privatdozent an der Technischen Hochschule, später als Honorarprofessor und Oberbaurat. 1925 übernahm er von Mohrmann die Professur für mittelalterliche Baukunst und Entwerfen öffentlicher Gebäude an der Technischen Hochschule Hannover und 1929 den Posten als Konsistorialbaumeister.

An den in dieser Arbeit vorgestellten Wandmalerei restaurierungen besaßen Mohrmann und Fischer vergleichsweise geringen Anteil, obwohl in den meisten Fällen auch Instandsetzungsarbeiten an der Architektur stattfanden. Diese Tatsache ist vermutlich auf kircheninterne Gründe zurückzuführen, denn das Konsistorium der evangelischen Kirche war in den meisten Fällen seitens der Kirchengemeinden informiert und um Genehmigung der geplanten Maßnahmen gebeten worden. Denkbar ist, dass die Konsistorialbaumeister nur dann einbezogen wurden, wenn eine Beratung der Gemeinden notwendig erschien oder

¹⁷¹ Hase und die Mitglieder der Bauhütte sind in der Architektur als hannoversche Schule überregional bekannt geworden.

¹⁷² Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 551.

gegen die Umbaupläne Einwände erhoben wurden. Der Arbeitsschwerpunkt der Konsistorialbaumeister lag auf der Prüfung von Anträgen und Planung und Ausführung kirchlicher Neubauten.

Innerhalb der ausgewählten Objektgruppe ist Mohrmanns Beteiligung in drei Fällen nachweisbar, wobei er auf die Restaurierungsmaßnahmen nur wenig Einfluss nahm. In Isernhagen-Kirchhorst gab er Empfehlungen für die Baumaßnahmen und befürwortete die Restaurierung der Wand- und Gewölbemalereien und nahm nach Beendigung der Arbeiten 1899 die Bauabnahme vor. Die Ausführung der Arbeiten und die Zusammenarbeit von Architekt, Kirchengemeinde und Maler war seiner Ansicht nach hervorragend gelungen. Obwohl Mohrmann nicht direkt beteiligt war, hatte er offenbar einen guten Überblick über die gesamten Arbeiten, die sich immerhin über knapp zwei Jahre erstreckten. Demgegenüber hatte er an den beiden anderen Restaurierungen nur wenig Anteil. Nach Entdeckung der Wandmalereien in der Kirche zu Neuenkirchen erstellte er 1905 ein Gutachten und empfahl die Freilegung und Restaurierung der Ausmalung. In Neustadt-Mandesloh besichtigte er 1906 zusammen mit Provinzialkonservator Reimers die aufgefundenen Wandmalereien und befand sie, wie Reimers, als erhaltenswert. Darüber hinaus ist eine Einbeziehung Mohrmanns in den Arbeitsablauf nicht nachweisbar.

Die Beteiligung Friedrich Fischers lässt sich an zwei der ausgewählten Objekte nachweisen. In der Kirche zu Wunstorf-Idensen war er von Provinzialkonservator Siebern für die Bauleitung empfohlen worden und betreute die umfangreichen Instandsetzungsmaßnahmen über den gesamte Zeitraum von 1930-36. Er entwickelte das Restaurierungskonzept für die Wandmalereien und betreute den ausführenden Kirchenmaler wie die übrigen Arbeiten. Auch bei den Restaurierungsmaßnahmen an der Chorausmalung der Kirche in Auetal-Kathrinhagen hatte Fischer die Bauleitung. Darüber hinaus hat er selbst zusammen mit einem Maler Versuche angestellt, wie die Malereien zu restaurieren seien. In beiden Fällen scheint Fischer jedoch nicht in erster Linie als Konsistorialbaumeister, sondern als selbstständiger Architekt beauftragt worden zu sein. Darauf deuten jedenfalls die Honorarforderungen an die Kirchengemeinde hin.¹⁷³

¹⁷³ Vgl. Pfarrarchiv Auetal-Kathrinhagen, Repositur, AZ 512, Kirche Instandhaltung, I: 1938-1940.

4.2 Die Ausführenden: Kunst- und Kirchenmaler

„Erst nach jahrelangen Versuchen ist es gelungen, einen Stamm von Künstlern in der Provinz heranzubilden, welche geeignet und gewillt sind, im Sinne der Denkmalpflege und im steten Einvernehmen mit dem Provinzial-Konservator solche [restauratorische, Anm. d. Verf.] Arbeiten auszuführen.“¹⁷⁴ Diese Worte des hannoverschen Provinzialkonservators Reimers 1905 machen deutlich, dass die staatliche Denkmalpflege aktiv daran mitwirkte, geeignete Restauratoren zu gewinnen. Sie zeigen auch, dass eine bestimmte Vorbildung notwendig war, um als Künstler die notwendige Eignung aufzuweisen. Leider sind die Bedingungen für die Eignung nicht ausgeführt, sie setzten sich aber vermutlich aus Ausbildung und Erfahrung der Maler zusammen. Anhand der Recherchen zu Biographien und Tätigkeitsfeld soll ein Anfang gemacht werden, die Bedingungen für diese Eignung und das künstlerische Umfeld der restaurierenden Maler in den ehemaligen Ländern im heutigen Niedersachsens darzulegen. Die Kenntnisse über die Personen sind bislang gering. Die Maler waren als Künstler überwiegend unbekannt und ihre Biographien sind weitgehend unbearbeitet bzw. gar nicht erfasst, weshalb sich die Ermittlung der biographischen Daten sehr aufwändig gestaltete. Die Biographien und Auszüge der Werkverzeichnisse sind genauer dem Kapitel 14 zu entnehmen.

Die Geburtsjahre der im Rahmen dieser Arbeit erfassten Personen erstrecken sich über mehrere Jahrzehnte, wobei das früheste Jahr 1852 (Adolf Quensen) und das späteste 1912 (Hans Karl Martin Gotta) ist. Die meisten wurden zwischen 1860 und 1880 geboren. Sie alle waren ihrer Ausbildung und ihrem Selbstverständnis nach in erster Linie Maler und nicht Restauratoren. Sie bezeichneten sich selbst als Kirchen-, Kunst- oder Dekorationsmaler. Erst nach dem I. Weltkrieg kamen Zusätze in der Berufsbezeichnung auf, die den konservatorisch-restauratorischen Schwerpunkt aufnahmen. Martin Gotta gab sich seit den 1920er Jahren in seinem Briefkopf neben dem Titel ‚Kirchenmaler‘ den Zusatz ‚Restaurator kirchlicher

¹⁷⁴ Jahrbuch des Provinzialmuseums 1905, S.14.

Denkmäler'.¹⁷⁵ Bei Reinhold Ebeling findet sich die Bezeichnung ‚Kirchenmaler, Restaurator und Konservator farbiger Kunstdenkmäler‘ 1931.¹⁷⁶

Die Ausbildungswege der Maler unterscheiden sich zum Teil erheblich. Eine akademische Ausbildung hatten Oskar Wichtendahl, der die Kunstakademien in München und Berlin besuchte, und Leonhard Gunkel, der in Dresden studierte. Martin Gotta, Friedrich Koch und August Olbers waren zeitweilig an der Technischen Hochschule Hannover immatrikuliert und besuchten hier Kurse im Zeichnen und Modellieren. Wilhelm Bucker war dort vorübergehend als Gasthörer eingeschrieben. Wilhelm Morisse konnte der Wunsch, die Kunstakademie in Dresden zu besuchen, offenbar nicht erfüllt werden, da die finanziellen Mittel der Familie nicht ausreichten. Aus diesem Grund durchlief er, wie die übrigen Maler, eine handwerkliche Ausbildung. Diese war kombiniert mit dem Besuch einer Gewerbe- oder Kunstgewerbeschule. Hans Karl Martin Gotta beispielsweise hatte seine Ausbildung in der Firma seines Vaters absolviert und die Handwerker- und Kunstgewerbeschule mit Hauptfach Dekorationsmalerei besucht. Auch Bucker wurde dort ausgebildet und bei Wilhelm Sievers ist diese Schulung zumindest wahrscheinlich, da er sich im Briefkopf ausdrücklich als Dekorationsmaler bezeichnete. Rudolf Curdt hatte seine Ausbildung zum Maler in der Werkstatt Adolf Quensens absolviert.

Zusätzlich zu ihrer Ausbildung wurden einige der Maler Schüler bekannter Historienmaler, um sich fortzubilden und zu spezialisieren. Adolf Quensen arbeitete bei Hofmaler Mathias Häusermann in Wien. Friedrich Koch war Schüler Friedrich Kaulbachs¹⁷⁷, der als Historienmaler mit Sitz in Hannover weit über die Grenzen der Provinz bekannt und tätig war. Martin Gotta war für einige Zeit Mitarbeiter August Oetkens¹⁷⁸ in Berlin. Eine Schnittmenge war um die Wende zum 20. Jahrhundert die Werkstatt Hermann Schapers¹⁷⁹ in Hannover, wohin

¹⁷⁵ Vgl. NLD, R, Martin Gotta, Restaurator, Nachlassakten, Sign. R-57720/ 1-1 (6 Ordner) und NLD, BuK, Schriftarchiv, Kloster Wienhausen, Sign. 351022.00002/ 52, Schreiben Gottas vom 25.08.1927.

¹⁷⁶ Vgl. Pfarrarchiv Marklohe, Repositur 512 Instandsetzung, Schreiben Ebelings vom 19.01.1931.

¹⁷⁷ Friedrich Kaulbach (1822-1903), Hofmaler König Ludwig I. von Bayern, 1849 Leiter der Münchner Kunstakademie, bis 1856 als freier Maler in München, dann von König Georg V. zum hannoverschen Hofmaler ernannt, vgl. Kaulbach 1931 und Böttcher et al. 2002, S. 195.

¹⁷⁸ August Oetken (1868-1951), Studium an der Technischen Hochschule Hannover bei Hermann Schaper, 1907-26 Lehrer für Ornamentik und farbige Dekoration an der Technischen Hochschule Charlottenburg, Hofmaler Kaiser Wilhelms II., Mosaizist und Maler, vor allem in Berlin und Brandenburg, vgl. Thieme-Becker 1931, Bd. 25, S. 575 f.

¹⁷⁹ Hermann Schaper (1853-1911), Studium an der Technischen Hochschule Hannover bei C.W. Hase, Schüler an der Münchner Kunstakademie, 1876 Übernahme der Werkstatt des Vaters und Tätigkeit als Maler und Mosaizist in Hannover und Preußen, Professor an der Technischen Hochschule Hannover, vgl. Thieme-

Wilhelm Morisse, Reinhold Ebeling und August Olbers als Schüler kamen. Oskar Wichtendahl hat nicht bei Schaper gelernt, war aber mit ihm befreundet.

Die meisten Maler haben nach ihrer Ausbildung als selbstständige Kunst-, Dekorations- oder Kirchenmaler gewirkt und hauptsächlich für Kirche oder Staat Auftragsarbeiten ausgeführt. Als freier Künstler kann eigentlich nur Morisse angesehen werden, der sich nach verschiedenen Stationen 1904 in Oldenburg niederließ und seinen Schwerpunkt in der Landschaftsmalerei fand. Er war im Oldenburger Künstlerbund aktiv und auf zahlreichen Ausstellungen vertreten. Bei den übrigen Malern sind vor allem zwei Entwicklungsrichtungen zu beobachten: Der Eintritt in das Malergewerbe und die Anstellung als Mal- und Zeichenlehrer. Bei den Gewerbetreibenden kam es vereinzelt zur Gründung größerer Firmen. Martin Gotta hatte eine eigene Werkstatt mit Mitarbeitern, die vom Sohn weitergeführt wurde, bis dieser nach dem Zweiten Weltkrieg den Wiederaufbau der Existenz im Einmannbetrieb, häufig in Zusammenarbeit mit der hannoverschen Bildhauerfirma Buhmann, betrieb. Auch Friedrich Kruse in Osnabrück wird als Firmeninhaber genannt. Reinhold Ebeling führte in Hannover eine Werkstatt mit mehreren Mitarbeitern. In einer Rechnung fallen die Namen zweier Mitarbeiter, in der Kirche zu Neuenkirchen hat sich ein weiterer Mitarbeiter Ebelings inschriftlich verewigt.

Als Lehrer wurden die Maler hauptsächlich an Kunstgewerbe- und Gewerbeschulen eingestellt. Wilhelm Sievers und August Wildt unterrichteten an der hannoverschen Handwerker- und Kunstgewerbeschule. Leonhard Gunkel war Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Bremen und Rudolf Curdt lehrte am Realgymnasium und an der Baugewerk- und Gewerbeschule in Lübeck, bevor er Direktor der Gewerbeschule in Braunschweig wurde. Die Ausbildung Curdts scheint auf die Lehrtätigkeit ausgelegt gewesen zu sein, denn er absolvierte nach zweisemestrigem Kunststudium die Prüfung als akademisch gebildeter Zeichenlehrer für höhere Schulen.

Selbst wenn die Biografien der einzelnen Maler sich zum Teil erheblich unterscheiden, verbindet doch die meisten die Nähe zum Historismus und zur traditionellen Schule. Die früheren Geburtsjahrgänge (1852-70) fielen mit ihrer Schaffenszeit und ihrer künstlerischen Ausrichtung noch weitgehend in die

Blütezeit der Historienmalerei, woran besonders die Herrschaftshäuser großes Interesse hatten¹⁸⁰, lernten bei bekannten Historienmalern wie Hermann Schaper und dem hannoverschen Hofmaler Friedrich Kaulbach und hielten zum Teil selbst enge Verbindungen zum Adel: Quensen war Hofmaler in Braunschweig, Wichtendahl unterhielt freundschaftliche Verbindungen zum Haus Braunschweig/Lüneburg und begleitete den Prinzregenten Johann Albrecht von Mecklenburg auf einer Reise durch den Orient, Morisse wurde 1914 durch den Oldenburger Herzog Friedrich August als Regimentsmaler und Kriegsberichtserstatter beauftragt.

Sie gehörten zu einer Schule, die sich auf die Tradition des 19. Jahrhunderts besann. Der Moderne standen sie kritisch gegenüber. Der Kreis der Oldenburger Heimatmaler, zu dem auch Morisse gehörte, wandte sich beispielsweise verstärkt gegen den Impressionismus und plädierte für eine inhaltliche Vertiefung und für die Perfektionierung der Technik, nicht aber für einen wechselhaften Erneuerungsdrang.¹⁸¹ Auch die in Hannover ansässigen Maler gehörten der traditionellen Schule an. Die traditionelle Kunst galt als die offizielle, die große Kunstöffentlichkeit betrachtete sie als am „ästhetisch Schönen, Ausgewogenen und Erhabenen“¹⁸² orientiert. Hier kann für die Gruppe der ausgewählten Maler besonders Oskar Wichtendahl heraus gestellt werden. Als ehemaliger Akademiestudent galt er als Vertreter eines neubarocken¹⁸³ oder auch klassisch-naturalistischen¹⁸⁴ Stils. 1961 zitierte die Hannoversche Presse das Urteil des Künstlers Carl Buchheister über Wichtendahl: „Während die künstlerischen Strömungen seiner Zeit sich über Kubismus, Futurismus und Expressionismus zum Abstrakten entwickelt hätten, sei Wichtendahl beharrlich seiner konservativen Richtung ... treu geblieben.“¹⁸⁵ Seine Mitgliedschaft im hannoverschen Künstlerverein spricht ebenfalls für eine historische Gesinnung. Der Künstlerverein stand der modernen Kunst kritisch gegenüber, pflegte hingegen die Tradition und die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts. Er bestand aus bekannten Vertretern aus Politik und Kultur, die den Vereinscharakter bewusst beschränkt hielten. Hier konnte man nicht einfach Mitglied werden, „sondern man mußte offiziell zum

¹⁸⁰ Vgl. dazu weiterführend Kaulbach 1931.

¹⁸¹ Vgl. Kastler 1988, S. 109.

¹⁸² Katenhusen 1998, S. 15.

¹⁸³ Vgl. Hannoverscher Kurier, 13. 11. 1931, zit. nach Katenhusen 1998, S. 223.

¹⁸⁴ Vgl. Hannoversche Presse, 20.10.1961, zit. nach Katenhusen 1998, S. 224.

¹⁸⁵ Zit. nach Katenhusen 1998, S. 224.

Beitritt geladen werden“.¹⁸⁶ Zusammen mit dem hannoverschen Kunstverein, der von vielen als „Hort traditionsbewußter Kunstpflege“ geachtet wurde, machte er einen großen Teil der Kunstöffentlichkeit aus.

Auch an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule bestand noch Anfang der 1920er Jahre in erster Linie eine „betont konventionelle und akademische Art künstlerischen Schaffens“¹⁸⁷, der vermutlich auch die dort angestellten Lehrer Sievers und Wildt treu blieben.

Koch und Wildt befanden sich im nächsten Umfeld der Architekten der hannoverschen Schule, die vor allem im Stil der Neugotik bauten, und waren Mitglieder der Bauhütte zum weißen Blatt, wo Koch 1930 sogar zum Ehrenmitglied ernannt wurde. Die als Traditionalisten beschriebenen Künstler bedienten sich der bewährten Formen und Mittel, und ihre Schöpfungen beruhten auf dem Gedanken einer Gestaltung ‚im mittelalterlichen Sinne‘.¹⁸⁸ Ihr Grundsatz des ‚Festhaltens am Alten‘ wandte sich gegen die „Neuerungssucht“¹⁸⁹ in Kunst und Architektur.

Die traditionelle Kunst, die historischen Kunststile wurden nicht nur von den Künstlern, sondern auch von ihren für diese Arbeit relevanten Auftraggebern, den Kirchengemeinden, gepflegt. Neuzeitliche, aber in historischen Stilen gebaute Kirchenbauten erhielten stilistisch passende Ausmalungen, Neuausmalungen von mittelalterlichen Kirchen hatten ebenfalls die Aufgabe, sich dem Bau und der Ausstattung anzupassen.¹⁹⁰ Zwischen 1911 und 1913 führte beispielsweise Bücken eine so genannte Barockausmalung der Kirche in Lauterberg aus¹⁹¹ und auch die dekorativen Malereien Sievers' und Gottas orientierten sich an der Architektur und weisen historische Stilelemente auf. Gotta bot 1919 für die Ausgestaltung der Kirche in Wilkenburg an, die Malerei in „romanischem Stil“ auszuführen.¹⁹²

Der Schwerpunkt auf der traditionellen Malerei und die Kenntnis historischer Stile, der viele der genannten Maler miteinander verbindet, könnte als Erklärungsansatz dafür dienen, dass die Maler besonders geeignet für die Restaurierung erschienen. Die Berichte Wilhelm Morisses in den Jahrbüchern für die Geschichte

¹⁸⁶ Katenhusen 1998, S. 218.

¹⁸⁷ Katenhusen 1998, S. 231.

¹⁸⁸ Vgl. Dellemann 1980, S. 20 und Kokkelink 1980, S. 15.

¹⁸⁹ Vgl. Kokkelink 1980, S. 15.

¹⁹⁰ Vgl. Eith/Sales Meyer 1899, S. 313.

¹⁹¹ Vgl. Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover, 1913, S. 22.

¹⁹² Vgl. Früchtenicht-Wydora 2004, S. 40.

des Herzogtums Oldenburg über die von ihm freigelegten Wand- und Gewölbmalereien zeugen von Kenntnissen in Stilkunde und Kunstgeschichte.¹⁹³

Sein Schriftverkehr mit dem Vorsitzenden des Oldenburger Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte weist auf großes Engagement gerade für die Erhaltung der mittelalterlichen Wandmalereien im Herzogtum Oldenburg hin. Morisse hat auf eigene Initiative verschiedene Kirchen auf ihren Malereibestand hin untersucht und sich für dessen Erhaltung eingesetzt.¹⁹⁴

Zusätzliche Fortbildungen, wie die Kurzausbildung Kochs im Restaurierungsatelier der Berliner Museen und die Wildts bei Koch im hannoverschen Provinzialmuseum trugen zur Schulung in restauratorischer Hinsicht bei. Für Wildt ist außerdem zu belegen, dass er sich auch mit Maltechniken auseinandersetzte und darüber referierte.¹⁹⁵

Hatten sie einmal positiv beurteilte Restaurierungen ausgeführt, so wurden sie von den Provinzialkonservatoren immer wieder empfohlen. Förderlich für solche Empfehlungen war auch die Ausbildung. Referenzen bekannter Meister und ein umfassendes Tätigkeitsfeld sorgten oftmals dafür, dass die Maler bestimmte Aufträge erhielten. So wurde in Isernhagen-Kirchhorst der Maler Ebeling von Hermann Schaper zur Instandsetzung der Gewölbeausmalung empfohlen, nachdem ein Dekorationsmaler noch die Freilegung durchgeführt hatte (vgl. K.B-09). Dieser Auftrag war für Ebeling einer der ersten in seiner selbstständigen Laufbahn und die abschließende positive Beurteilung durch die Denkmalpflege führte zu weiteren Empfehlungen und Folgeaufträgen. Provinzialkonservator Reimers, der hauptamtlich Museumsdirektor des Provinzialmuseums in Hannover war, führte zunächst Verhandlungen mit Ebeling, als 1904 ein Restaurator angestellt werden sollte. Erst als dieser und andere Kirchenmaler aufgrund der niedrigen Besoldung abgesagt hatten, wurde der Maler Rudolf Schiele eingestellt, der wie Ebeling bei Schaper gelernt hatte.¹⁹⁶

Auch die Kirchengemeinden sprachen mitunter Wünsche nach bestimmten Restauratoren aus. Wichtendahl, der als Kunstmaler bekannt war, nicht aber als Restaurator, wurde auf Wunsch eines befreundeten Kirchenvorstehers für die Restaurierung der Chorausmalung der Kirche in Nordstemmen-Mahlerten

¹⁹³ Morisse 1905, S. 190-192, Morisse 1906, S. 290-292 und Rühning 1905, S. 26-28.

¹⁹⁴ StA OL, Best. 279-1, Nr. 695.

¹⁹⁵ Vortrag in der Bauhütte zum weißen Blatt 1930. Vgl. Dellemann 1980, S. 32.

¹⁹⁶ Nds. HStA H, Hann. 152, Acc 55/68, Nr. 31, 10.12.1904.

herangezogen, woraufhin Provinzialkonservator Siebern bemerkte, dass dagegen von denkmalpflegerischer Seite nichts eingewendet werden könne.¹⁹⁷

Empfehlungen und Erfahrungen mit den Malern fielen durchaus unterschiedlich aus. Provinzialkonservator Siebern war der Ansicht, dass Wildt wenig Erfahrungen auf dem Gebiet der Restaurierung habe und bevorzugte Gotta für die restauratorischen Maßnahmen in Idensen. Dagegen war Konsistorialbaumeister Fischer offenbar von den Qualitäten Wildts überzeugt und beauftragte ihn gegen den Wunsch Sieberns. Das Ergebnis bewertete Fischer positiv und einige Jahre später beschäftigte er Wildt erneut mit einer Wandmalereirestaurierung (vgl. K.A-02 und K.B-18).

Nach bisherigem Kenntnisstand stellte die restauratorische Arbeit der meisten Maler nicht ihren Arbeitsschwerpunkt dar. Ausnahme ist einzig Hans Karl Martin Gotta, der zu einem großen Anteil restauratorisch tätig war. Dieser Anteil fällt jedoch vor allem in die Zeit der 1950er Jahre, die aufgrund einiger Berufsbild- und Prioritätsverschiebungen kaum mit der Zeit vor dem I. Weltkrieg und mit der Weimarer Zeit verglichen werden kann. Allen Malern war die künstlerische Prägung gemein. Sie definierten sich weniger als Handwerker, denn als Künstler. Hans Karl Martin Gotta und August Wildt ließen sich 1957 die künstlerische Eignung bescheinigen. Gotta gab an, dass er die Meisterprüfung vor allem deswegen abgelegt habe, „um, wie es hin und wieder verlangt wurde, neben den künstlerischen Arbeiten auch einige Anstricharbeiten in den Kirchen mit übernehmen zu können.“¹⁹⁸

Die Maler lassen sich in ihren Arbeitsschwerpunkten unterteilen in Kirchenmalerei, Landschaftsmalerei und Kunstpädagogik, wobei sich bei allen, auch bei den Lehrern, verschiedene Kirchengemälde nachweisen lassen. Restauratorische Tätigkeiten standen dabei nicht im Vordergrund, hatten aber offenbar einen großen Stellenwert in der Wertschätzung der Künstler.¹⁹⁹ Über Morisse heißt es sogar, er sei im Oldenburger Raum durch seine Tätigkeit in der Wandmalereirestaurierung bekannt geworden²⁰⁰, obwohl er dort nur fünf derartige Arbeiten ausführte. Dies mag begünstigt gewesen sein durch seine vorhergehende Anstellung bei Hermann Schaper.

¹⁹⁷ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 254026.00111.

¹⁹⁸ Vgl. Nds. HStA H, Hann. 152, Acc.2006/013, Nr. 17, 12.07.1957.

¹⁹⁹ Vgl. Goltz 2002, S. 64.

²⁰⁰ Vgl. Kastler 1988, S. 159.

Nach dem bisherigen Forschungsstand waren August Olbers und Reinhold Ebeling hauptsächlich im Bereich der Wandmalereirestauration tätig. Olbers war für Schaper vermehrt in Schleswig Holstein tätig, wo er Kirchengemälden restaurierte und teilweise rekonstruierte. Im Königsberger Dom fertigte er Pausen der dort freigelegten Wandmalereien an. Später arbeitete er viel im hannoverschen Raum und restaurierte sowohl Ausmalungen als auch Ausstattungsgegenstände. Ebelings Werkliste weist zum größten Teil Instandsetzungsmaßnahmen von Wandmalereien auf. Zwar arbeitete auch er als Kirchenmaler und führte Neufassungen durch. Dieses Betätigungsfeld war aber kleiner als das der Restaurierung. Ebeling beschränkte sich nicht auf Wandmalereirestaurationen, sondern führte auch Arbeiten an Altären, Gemälden und Epitaphien aus. Diese Ausweitung des Betätigungsfeldes ist auch bei den beiden Gottas feststellbar.

Die größte Sparte der Kunst- und Kirchenmaler hatte ihren Schwerpunkt in der Ausmalung von Kirchen und anderen Gebäuden. Adolf Quensen war als Kirchenmaler im gesamten preußischen Gebiet tätig. Sievers bezeichnete sich als Dekorationsmaler und gab in seiner Referenzliste 1910 viele Kirchen- und Kapellenausmalungen an. Kruse war als Kirchenmaler hauptsächlich mit der Ausmalung von Kirchen im Osnabrücker Raum beschäftigt. Auch Hustermeier, über den nur wenige Kenntnisse erarbeitet werden konnten, war mindestens 30 Jahre als Kirchenmaler tätig.²⁰¹ Wichtendahl malte zahlreiche Kirchen in Hannover aus und war darüber hinaus auch überregional tätig, wie beispielsweise in Berlin, Köln und Wiesbaden. Zudem gestaltete er viele Entwürfe für Mosaiken. Seine für die vorliegende Arbeit relevante Wandmalereirestauration war vermutlich die einzige derartige Maßnahme, die er durchführte. Allerdings verlegte er gegen Ende seines Lebens seine Tätigkeit ganz in den restauratorischen Bereich: Als Konservator der Kunstsammlungen des Gesamtthauses Braunschweig/Lüneburg war er für die Inventarisierung und Restaurierung der Gemäldesammlungen zuständig. Eine ähnliche Entwicklung ist auch bei Friedrich Koch feststellbar. Zunächst war er in der Malerei tätig, malte das Wohnhaus des Architekten Karl Mohrmann in Hannover aus, entwarf einen Wandfries für die hannoversche Bauhütte und in Zusammenarbeit mit dem Architekten Eduard Wendebourg

²⁰¹ Vgl. Pfarrarchiv Bramsche-Ueffeln, Repositur 512 Instandsetzung, Schreiben Hustermeiers vom 14.06.1903. Hustermeier erwähnt, dass er seit 20 Jahren Kirchenmalereien ausführte.

versah er viele von dessen Bauten mit Ausmalungen. Seit den 1920er Jahren arbeitete er als Restaurator für das Provinzialmuseum in Hannover. Sowohl bei Koch als auch bei Wichtendahl ist die Annahme naheliegend, dass sich für sie als Kunstmaler der traditionellen, historistischen Schule durch den Zerfall des Kaiserreichs und des Adels nach dem I. Weltkrieg und den damit einhergehenden Wegfall wichtiger Auftraggeber die Arbeitssituation drastisch verschlechterte. Ein Ausweichen auf das Gebiet der Restaurierung, was sie schon vorher nebenbei betrieben hatten, brachte ein gesichertes Einkommen. Auch für Morisse war die Landschaftsmalerei allein vermutlich nicht ausreichend, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen.²⁰² So führte er nicht nur Restaurierungen aus, sondern fertigte auch Auftragsarbeiten in Form von Firmenbriefköpfen und Druckgraphiken an und malte im Auftrag des Großherzogs. In den 1920er Jahren ist verstärkt bei Martin Gotta eine Verschlechterung der wirtschaftlichen Situation feststellbar. Er bewarb sich vielfach initiativ bei Kirchengemeinden um Ausmalungen und Restaurierungen.²⁰³ Die Untersuchung der Kirchengewölbe in Gehrden-Leveste bot er 1927 als unbezahlte Leistung an, in der Hoffnung, anschließend mit Freilegung und Restaurierung beauftragt zu werden.²⁰⁴

Einige der Maler waren überregional tätig. Vor allem Quensen arbeitet im gesamten preußischen Gebiet. Aber auch bei Olbers und Wichtendahl sind größere Wirkungskreise feststellbar. Bei den rein handwerklich ausgebildeten Malern zeigt sich dagegen eine regionale Beschränkung. Kruse und Hustermeier waren verstärkt im Osnabrücker Raum tätig. Ebelings Tätigkeitsgebiet war weitläufiger, beschränkte sich jedoch weitestgehend auf die Provinz Hannover und umliegende Regionen. So ist seine Arbeit in der Krypta der Quedlinburger Stiftskirche und in verschiedenen Kirchen im westfälischen Raum nachzuweisen.

Die überwiegende Zahl der aufgeführten Maler ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten oder hatte schon zur Schaffenszeit keinen großen Bekanntheitsgrad erlangt. Selbst diejenigen, die zu ihrer Zeit über einen regionalen Bekanntheitsgrad hinaus gelangt waren, wie beispielsweise Adolf Quensen und Oskar Wichtendahl, finden als Künstler kaum mehr Erwähnung,

²⁰² Einige der Oldenburger Landschaftsmaler lebten zeitweilig in wirtschaftlicher Not und mussten sich ihren Lebensunterhalt durch andere Tätigkeiten verdienen. Vgl. Kastler 1988, S. 150 ff.

²⁰³ Vgl. NLD, R, Martin Gotta, Restaurator, Nachlassakten, Sign. R-57720/ 1-1 (6 Ordner).

²⁰⁴ Vgl. NLD, R, Sign. 032-4852-001-01, Schreiben Gottas vom 22.10.1924 und Schreiben des Provinzialkonservators Siebern vom 10.11.1924.

sicher auch dadurch bedingt, dass zahlreiche Raumausmalungen den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs oder den purifizierenden Maßnahmen der 1950er und 60er Jahre zum Opfer gefallen sind.

Eine definierte Restaurierungsmethodik lässt sich den einzelnen Malern kaum zuschreiben. Ihre Maßnahmen sind weniger auf persönliche Auffassung als auf eine mit der Zeit gehende Restaurierungsauffassung zurückzuführen. So waren die späteren Restaurierungen insgesamt zurückhaltender als die Maßnahmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts (vgl. 6).

Reinhold Ebeling scheint aber zumindest in seinen frühen Restaurierungsmaßnahmen seine eigene Interpretation geltend gemacht zu haben. Nach den von ihm fast zeitgleich ausgeführten Restaurierungen in den Kirchen von Kirchhorst und Sulingen, zeigte der Typus der Figuren in den beiden Kirchen große Ähnlichkeit (vgl. K.A-10, K.B-09). Zurückzuführen ist dieser Umstand auf Ebelings Übermalungen. Eine Art „Restaurierstil“ zeigen auch die verschiedenen Maßnahmen Martin Gottas. An allen untersuchten Objekten legte er den Hintergrund der figürlichen Szenen mit farbigen Lasuren aus und schloss damit den fragmentarischen Bestand. Die Figuren selbst versah er hauptsächlich mit zurückhaltenden Ergänzungen. Vor dem vereinheitlichten Hintergrund waren so die reduziert erhaltenen figürlichen Darstellungen silhouettenartig ablesbar. Im Übrigen sind individuelle Ausprägungen nicht feststellbar. Dies kann man u.a. darauf zurückführen, dass eine Restaurierung von verschiedenen Faktoren abhing. Zum Einen vom Erhaltungszustand der Malerei und vom ursprünglichen Malstil, an den sich die Maler, vor allem bei rekonstruierenden Übermalungen der Frühzeit des 20. Jahrhunderts, anzupassen versuchten. Zum Anderen beeinflussten Wünsche und Vorstellungen der beteiligten Personen und Institutionen wie Kirchengemeinden und Denkmalpflege die Ausführung der Restaurierung.

Zum Teil waren auch mehrere ausführende Organe an den Restaurierungen beteiligt. Bei den Restaurierungen in Bissendorf-Schledehausen und in Auetal-Kathrinhagen wurden beispielsweise Kunstmaler mit Entwürfen von Kartons zur Rekonstruktion der Darstellungen beauftragt (vgl. K.A-02, K.B-02). Anhand dieser Vorlagen führten die beauftragten Kirchenmaler die Restaurierung bzw. Rekonstruktion aus. Sie mussten sich somit auch hier den gegebenen Umständen anpassen und sich nahe an der Vorlage orientieren.

5 Zur Situation der Wandmalereirestauration im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert

5.1 Restaurierung im Wandel: Zwischen Nachahmung und Erhaltung

Die denkmalpflegerischen und restauratorischen Bemühungen des 19. Jahrhunderts bilden die Grundlage dafür, dass um die Wende zum 20. Jahrhundert die institutionalisierte Denkmalpflege entstehen konnte, aber auch dafür, dass sie zu diesem Zeitpunkt bereits in zwei unterschiedlichen Strömungen verlief: die der historischen Schule, die im Grunde die Praktiken des 19. Jahrhunderts weiter führen wollte und an die Möglichkeiten von Wiederherstellung im „historischen Geiste“ glaubte und die moderne, die die traditionelle Restaurierung nun vehement ablehnte und für die reine Konservierung eintrat.²⁰⁵ Den denkmalpflegerischen Bemühungen des 19. Jahrhunderts ist es zu verdanken, dass einerseits eine Vielzahl von Kunstwerken vor Verfall und Zerstörung gerettet wurden, sie aber andererseits durch Überarbeitung und Umformung verfälscht wurden.

Denkmalpflege und Restaurierung standen in Zusammenhang mit einem neu entstandenem Geschichtsinteresse. Jacob Burckhardt referierte 1851: „Alles Erhaltene wird zum redenden Zeugniß der betreffenden Epoche, zum Monument. ... Die Geschichte und geschichtliche Betrachtung der Welt und Zeit fängt überhaupt an, unsere ganze Bildung zu durchdringen“.²⁰⁶

Der Schwerpunkt des kulturellen Geschichtsinteresses in Deutschland lag auf den Kunstwerken des Mittelalters, vor allem denen der Gotik, in denen man die Wurzeln der eigenen Vergangenheit sah.²⁰⁷ Architekten beschäftigten sich intensiv mit dem Studium mittelalterlicher Architektur und ihrer Ausstattung und kamen zu dem Schluss, dass die Innenräume ursprünglich polychrome Ausmalungen besessen hatten, die durch spätere Tünchen und Verputze überdeckt worden waren.²⁰⁸ In Niedersachsen war es besonders der Architekt Conrad Wilhelm Hase, der die Forschungen zur mittelalterlichen Architektur vorantrieb. Mit seinen Bauten, vor allem im neugotischen Stil, erlangte er großen Einfluss im gesamten

²⁰⁵ Vgl. weiterführend z.B. Exner/Schädler-Saub (Hg.) 2002, Hoffmann 1995, Huse 1984, Kiesow 1982, Martin/Krautzberger 2004, Wohlleben 1989.

²⁰⁶ Burckhardt 1982, S. 83, zit. nach Huse 1984, S. 18.

²⁰⁷ Vgl. Huse 1984, S. 18 ff. und 89.

²⁰⁸ Vgl. Schädler-Saub 2000 [a], S.10.

norddeutschen Raum. Doch nicht nur dem Neubau, sondern auch der ‚Rettung‘ und Wiederherstellung mittelalterlicher Baudenkmäler gehörte sein besonderes Engagement.²⁰⁹ So leitete er beispielsweise die Wiederherstellung der Michaeliskirche in Hildesheim in den 1850er Jahren und setzte sich in den 1890er Jahren erfolgreich für die Erhaltung der Alten Kirche in Wunstorf-Idensen ein, die auf Wunsch der Kirchengemeinde hätte abgerissen werden sollen.²¹⁰

Restaurierungen von Kirchenbauten und deren Ausstattung hatten im 19. Jahrhundert oft weniger die Erhaltung der überlieferten Substanz, als vielmehr die Wiederherstellung eines mehr oder weniger fiktiven ursprünglichen Zustands zur Erbauungszeit zum Ziel. Dies ging soweit, dass nicht nur spätere Zutaten entfernt wurden, sondern auch rekonstruierende Nachschöpfungen entstanden, um eine stilistische Einheit zu erhalten.²¹¹

Der Wunsch, die Kirchenbauten wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückzusetzen, konnte dazu führen, dass nachträgliche Veränderungen, Einbauten und Malereien als wertlos angesehen und entfernt wurden.

In Niedersachsen finden sich einige Beispiele der Restaurierung im Sinne einer Rückführung zum angenommenen Entstehungszustand. Während der Restaurierung des Braunschweiger Doms 1845-52 wurde, um den mittelalterlichen Raum mit seiner ursprünglichen Ausmalung ohne störende Einbauten präsentieren zu können, „sämtlicher barocker Zierrath“ entfernt.²¹² Allein die Formulierung drückt aus, dass im Vergleich zur mittelalterlichen Ausstattung die jüngeren Einbauten als wenig wertvoll angesehen wurden.

In den 1850er Jahren erfolgte eine historisierende Umgestaltung der Godehardikirche in Hildesheim, deren Ursprung im 12. Jahrhundert liegt. Ziel war die Rückführung zur ursprünglichen architektonischen und gestalterischen Form. Durch den Kölner Maler Michael Welter²¹³ wurde anhand geringer

²⁰⁹ Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 87.

²¹⁰ Vgl. Sommer 2002, S. 19.

²¹¹ Diese Tendenzen zur Stileinheit basierten auf den Grundsätzen des französischen Architekten Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, dessen Wahlspruch lautete: „Ein Gebäude restaurieren, das heißt nicht, es zu unterhalten, es zu reparieren oder zu erneuern, es bedeutet vielmehr, es in einen Zustand der Vollständigkeit zurückzusetzen, der möglicherweise nie zuvor existiert hat.“ Viollet-le-Duc 1865, VIII, S.14 ff., zit. nach Huse 1984, S. 88. Viollet-le-Duc war seit 1838 Mitglied der französischen Commission des Monuments Historiques. Als Architekt und Denkmalpfleger erbrachte er außerordentliche Leistungen und war lange Zeit nicht nur für die französische Denkmalpflege die wichtigste Identifikationsfigur. Vgl. Huse 1984, S. 85.

²¹² Vgl. Hentschel 1999, S. 24 ff.

²¹³ Michael Welter (1808-1892), Kölner Dekorationsmaler, 1829-31 in Berlin bei Wach und Gropius tätig, anschließend selbstständig in Köln. Bekannte Arbeiten auch in der Wartburg/Eisenach, Hildesheim/St. Godehard und Marienburg/Ostpreußen, vgl. Thieme-Becker 1942, Bd. 35, S. 365.

Ausmalungsreste eine ‚stilgerechte‘ Neuausmalung des Kirchenraums vorgenommen²¹⁴, die aber in den figürlichen Bereichen ihren akademisch-naturalistischen Keim aus der Historischen Schule nicht verleugnen können. Freigelegte, mittelalterliche Malereireste dienten als Orientierungshilfe zur Vervollständigung des Bildprogramms und als Anregung zur Neuschöpfung im Sinne der Stilreinheit.²¹⁵

Ähnliche Bestrebungen sind beispielsweise bei der Wiederherstellung der Liebfrauenkirche in Halberstadt 1839-48 sichtbar, wo es nach Möller zu einer „Bereinigung“ des Innenraums kam.²¹⁶ Neben der baulichen Sicherung der damals verfallenen Kirche ging es um die möglichste Wiederherstellung der romanischen Baugestalt.²¹⁷ In purifizierender Manier wurden, entgegen der Stellungnahme des preußischen Staatskonservators Ferdinand von Quast²¹⁸, alle nachmittelalterlichen Einbauten entfernt.²¹⁹ Die Maßnahmen in der Barbarakapelle aus dem 13. Jahrhundert beinhalteten eine vollständige Rekonstruktion der figürlichen Darstellungen auf dem äußerst fragmentarischen Bestand, wobei es zu Fehlinterpretationen in der Formensprache kam.²²⁰

Der Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler wurde 1861-63 in historisierender Manier instandgesetzt. Dies umfasste Maßnahmen im gesamten Innenraum, so die Absenkung des erhöhten Fußbodens, die Auffindung des ursprünglichen Eingangs und die stilechte Neuschöpfung einiger Säulen. Außerdem wurden die barocken Fenster gegen Vierpassfenster ausgetauscht und Rokokomalereien entfernt.²²¹ Der gesamte Raum wurde also weitgehend reromanisiert bzw. in romanischen Formen umgestaltet. Den Auftrag zur Wiederherstellung der Wand- und Gewölbmalereien erhielt der Bonner Maler und Zeichenlehrer Christian Hohe. Er kopierte die Malereien der Südwand, die

²¹⁴ Vgl. Schädler-Saub 2000 [a], S. 50 ff.

²¹⁵ Vgl. Heiling/Schindler 1999, S. 7 und Schädler-Saub 2000 [a], S. 10.

²¹⁶ Vgl. Möller 2002, S. 176 f.

²¹⁷ Vgl. Findeisen 1995, S. 27.

²¹⁸ Von Quast (1807 - 1877) wurde 1843 zum ersten preußischen Konservator der Kunstdenkmäler ernannt.

Zur Person Ferdinand von Quasts vgl. Buch 1990, Mohr de Pérez 2001.

²¹⁹ Vgl. Findeisen 1995, S. 27.

²²⁰ Während die Gewanddraperie sich formal noch eng an den Pausen orientierte, sind die Gesichter erheblich überformt worden, so dass sie kaum noch Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen Bestand aufwiesen. Zudem wurden die Figuren umpositioniert und das Gliederungssystem stark verändert. Das Ergebnis kritisierten schon Zeitgenossen wie Friedrich Lucanus und Ferdinand von Quast, der zu dem Schluss kam, die neuen Figuren wirkten weich, glatt und leblos. Vgl. Möller 2002, S. 176 f., Findeisen 1990, S. 74 f.

²²¹ Vgl. Beseler 1960, S. 101 f. Letztere lag über der ursprünglichen Malerei des Mittelalters, die im Gewölbe bereits in den 1820er Jahren freigelegt worden war. Ferdinand von Quast hatte 1847 empfohlen, die Holzimitationsmalerei zu entfernen. In Bereichen, in denen die mittelalterliche Malerei jedoch zerstört sei, sollte die Holzimitation erhalten bleiben, da sie durchaus der Erhaltung Wert sei. Vgl. Bathe 2003, S. 262.

abgebrochen werden sollte, und übertrug sie auf die nördliche Wandfläche, deren Darstellungen weitaus fragmentarischer vorlagen.²²² Die Maßnahmen beinhalteten eine vollständige Übermalung der mittelalterlichen Malerei.²²³

In der ehemaligen Prämonstratenser-Abteikirche im rheinischen Knechtsteden wurden 1882 unter der barocken Ausmalung romanische Wandmalereien entdeckt und vollständig freigelegt und restauriert.²²⁴ Dabei wurde die barocke Ausmalung dem Streben nach stilistischer Einheit von Bau und Ausmalung geopfert.

Für die Wiederherstellung einer Ausmalung reichten zum Teil schon Fragmente der ursprünglichen Malerei. Aus diesen wurde das Bildprogramm rekonstruiert und inhaltlich und stilistisch passend ergänzt. In der Georgskirche in Reichenau-Oberzell wurden durch den Pfarrer Feederle 1879 Wandmalereien entdeckt und 1880-81 freigelegt.²²⁵ Der Bildzyklus mit biblischen Szenen in den unteren Wandbereichen sollte nach Ansicht des Konservators Kachel und des Architekten Baer vom Freiburger Bauamt unberührt erhalten bleiben. An den dekorativen Partien und den Apostelfiguren im Obergaden hielt Baer jedoch Wiederherstellungsmaßnahmen für vorstellbar. Das Erzbischöfliche Ordinariat sprach sich im Anschluss an die Freilegung deutlich für eine Restaurierung der Malereien aus, sie sollten „durch bildliche Darstellung der heiligen Geschichte und Versinnlichung religiöser Ideen eine leichtere und schnellere Auffassung der christlichen Wahrheiten im Geiste erzielen und die Andacht und Erbauung wecken und beleben“.²²⁶ Das Restaurierungskonzept beinhaltete die Erhaltung und Überdeckung der figürlichen Szenen mit bewegliche ‚Bildtapeten‘. Ausgeführt wurden die Kopien und die Instandsetzungsmaßnahmen in den übrigen Bereichen durch den Freiburger Kirchenmaler Carl Philipp Schilling. Dieser ergänzte und übermalte das Umfeld der Bildszenen und passte sich dabei nur ungefähr dem Bestand an. Bei den Aposteldarstellungen im Obergaden orientierte sich Schilling an vorhandenen Resten und rekonstruierte sie frei interpretierend, wobei er die

²²² Vgl. Bathe 2003, S. 270.

²²³ Figürliche Bereiche erhielten dabei eine zurückhaltendere Behandlung, indem sie nur lasierend überarbeitet wurden. Die dekorativen Partien aber sind vollständig deckend überarbeitet worden. Insgesamt hat Hohe sämtliche erhaltene Bereiche rekonstruierend übermalt, wobei er sich recht exakt an die vorhandene Linienführung hielt. Nicht erhaltene Partien ergänzte er, wobei vor allem die Binnenzeichnung einiger Gesichter frei nachempfunden wurde. Die blasser Farbigkeit des fragmentarischen Originals wich einem kräftigen, dunkleren Kolorit, was laut restauratorischer Untersuchungen von 1959 unter anderem darauf zurückzuführen war, dass Hohe die dekorativen Partien mit Wachs- oder Paraffinlösung tränkte und sich an die dadurch entstandene Farbigkeit annäherte. Vgl. Glaise 1960, S. 44 ff., Beseler 1960, S. 101 f.

²²⁴ Vgl. Dasser 1998, S. 238, Hoffmann 1995, S. 287.

²²⁵ Vgl. Koshi 1999, Bd. 1, S. 44.

²²⁶ Erzbischöfliches Ordinariat 1882, zit. nach Jakobs 1999, Bd. 1, S. 250.

Figuren aufgrund der Fensterveränderungen umpositionieren musste. Hintergründe und Ornamentik wurden vollständig übermalt.²²⁷ Vermutlich neue Zutaten durch Schilling sind die Namensbeischriften und Schriftbänder der Apostel.²²⁸ Schilling versah die Holzdecken von Mittelschiff und Seitenschiffen mit einem Rankenornament, das dem Konstanzer Münster entliehen war.²²⁹ Ergebnis war eine ‚stilechte Neuschöpfung‘ der frühmittelalterlichen Malereien. 1924 beschrieb Joseph Sauer, Konservator der kirchlichen Kunstdenkmäler, den Eindruck: „Wände und Decken zeigen die harten Farben einer weichlich modernen Rekonstruktion der alten 1880/82 freigelegten Malereien bzw. einer ganz neuen Ornamentmalerei“.²³⁰ Wenn auch die Beurteilung der 1920er Jahre zeitgenössisch betrachtet und kritisch hinterfragt werden muss, wird doch der Umfang der Übermalungen des 19. Jahrhunderts daraus ersichtlich. Vorbildcharakter besitzen im Falle Oberzells die Empfehlungen durch Baer und Kachel, die jedoch gegen die Wünsche des Erzbischöflichen Ordinariats nur soweit durchgesetzt werden konnten, als die Bildszenen unter den Kopien unberührt blieben.

In den 1870er/80er Jahren wurden auch in verschiedenen Goslarer Kirchen Wandmalereien freigelegt und restauriert.

Die Neuwerkkirche besitzt eine reiche Ausmalung von Chor und Apsis, die 1874/75 vom Maler Heinrich Fischbach²³¹ freigelegt und restauriert wurde. Durch Übermalungen verstärkte er die nach der Freilegung nur bloss erkennbaren Malereien. Dabei behielt er das vorhandene Bildprogramm bei und legte Wert darauf, die biblischen Szenen nicht zu verfälschen: Die erloschenen Spruchbänder der Heiligen in der Apsis blieben unvollständig.²³² Diese Behandlung galt jedoch nicht für die nur fragmentarisch erhaltenen Heiligenfiguren an den Fensterleibungen der Apsis. Hier stand die Vollständigkeit des Bildprogramms im Vordergrund, so dass Fischbach die Fragmente kopierte und ergänzend auf neuem Verputz rekonstruierte.²³³

²²⁷ Vgl. Jakobs 1999, Bd. 1, S. 251 f., Koshi 1999, Bd. 1, S. 44.

²²⁸ Vgl. Jakobs 1999, Bd. 1, S.252.

²²⁹ Vgl. Jakobs 1999, Bd. 1, S. 251.

²³⁰ Sauer 1924, zit. nach Martin 1975, S. 58.

²³¹ Heinrich Fischbach (geb. 1833), Maler und Restaurator, Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie, als Maler niedergelassen in Lüneburg, vgl. Thieme-Becker 1916, Bd. 12, S. 12, Saur Allgemeines Künstlerlexikon 2004, Bd. 40, S. 290.

²³² Vgl. Griep 1957, S. H11, H13.

²³³ Vgl. Griep 1986, S. 67.

In der Frankenberger Kirche war 1879/80 der Kunstmaler Hermann Schaper²³⁴, der in Hannover eine erfolgreiche Firma leitete und an der dortigen Technischen Hochschule als Professor tätig war, mit der Wiederherstellung der Ausmalung beschäftigt. Schaper fertigte Pausen der Malereien an, die als Hilfsmittel bei der Rekonstruktion dienen sollten und entfernte schadhafte Bereiche. Anschließend rekonstruierte er die mittelalterlichen Malereien und ergänzte fehlende Partien um eigene Zutaten.²³⁵ Schaper hat zudem sämtliche Bauglieder und die drei östlichen Gewölbeflächen mit gotisierender ornamentaler Malerei versehen. Der Chor erhielt eine Rankenmalerei, die anderen beiden Gewölbe bedeckte Schaper mit geometrischen Motiven.²³⁶

Zu den Darstellungen an den Langhauswänden existieren gepauste Konturzeichnungen der freigelegten Malereien und farbige Entwürfe für die Rekonstruktion, beide angefertigt durch Schaper.²³⁷ Anders als in den Entwürfen vorgesehen, führte er die Übermalungen an der Wand farblich zurückhaltend aus. Auf diese Weise differenzierte er zwischen dem – wenn auch überarbeiteten – ursprünglichen und dem neuen Bestand. Dieser zurückhaltende Ansatz hatte den Nachteil, dass die Malereien einen sehr grafischen Charakter erhielten und fast ausschließlich über ihre zackige und skizzenhafte Gewanddraperie wahrgenommen werden. Schaper war außerdem mit dem Problem konfrontiert, dass die Darstellungen in den oberen Zonen der Langhauswände bereits vor Einwölbung der Kirche entstanden waren und durch die Gewölbe überschritten wurden. Das Fehlen der oberen Partien ist auch in Schapers Pausen sichtbar. In der Darstellung der Salbung Sauls an der Südwand des ersten Jochs war der Kopf des Samuel durch die Einwölbung nicht erhalten. Schaper ergänzte sie auf neuem Verputz direkt unterhalb des Schildbogens. Da der Kopf sich ursprünglich höher befand, wirkt die Figur nun leicht gedrunken.²³⁸

An Schapers Vorgehen ist ablesbar, dass er den Kirchenraum als Gesamtkunstwerk verstand, wobei er seine Neuschöpfungen stilistisch mit dem aufgefundenen Bestand verband.

²³⁴ Vgl. Nimoth 1992, Schädler-Saub 2001, S. 316 f., Brönnner 1981, S. 149 ff.

²³⁵ Vgl. Griep 1957, S. H7 f.

²³⁶ Bis auf die des Chorgewölbes sind die dekorativen Malereien Schapers 1956 entfernt worden, vgl. Hedermann/Guischard 2000, S. 11.

²³⁷ Die Konturzeichnungen und Entwürfe befinden sich im Nachlass Schapers, der im Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover archiviert ist. Reproduktionen bei Nimoth 1992, Bd. II, Abb. 51-57, o.S.

²³⁸ Vgl. Griep 1957, S. H9 und Nimoth 1992, Bd. II, Abb. 54/55, o.S.

Als Ideale galten Geschlossenheit in der Darstellung und Rückführung zum angenommenen mittelalterlichen Zustand. Daher wurden freigelegte Malereien mit Ergänzungen und Übermalungen versehen und außerdem mit teils freien, teils an Vorhandenes angelehnten Bildprogrammen kombiniert.

Diese Prinzipien kamen auch an der mittelalterlichen Ausmalung des Braunschweiger Doms zur Anwendung, die 1879-81 unter Leitung des renommierten Architekten und Historikers August von Essenwein²³⁹ und 1895/96 durch den Braunschweiger Hof- und Dekorationsmaler Adolf Quensen²⁴⁰ restauriert wurde. Diese Restaurierung war bereits die zweite in kurzer Zeit. Schon während der oben erwähnten Maßnahmen 1845-52 waren die Wand- und Gewölbemalereien in Chor, Vierung und Querhaus durch den akademischen Braunschweiger Maler Heinrich Brandes restauriert worden. Die erneute Bearbeitung betraf sowohl jene Architekturoberflächen, die bereits von Brandes restauriert worden waren, als auch weitere. 1879 erhielt Essenwein den Auftrag für die Ausmalung des Hauptschiffes, die er stilistisch und farblich in Anpassung an die mittelalterliche Ausmalung entwarf. Die Ausführung übertrug er dem Dekorationsmaler Loosen, die Zeichnung der figürlichen Konturen sollte durch Professor Klein aus Wien erfolgen.²⁴¹ Bei den Arbeiten entdeckte Essenwein Fragmente gemalter Heiligenfiguren an den Pfeilern des Schiffs und ließ sie freilegen.²⁴² Die mittelalterlichen Malereien waren nur fragmentarisch erhalten, was dazu führte, dass sie bei der anschließenden Restaurierung vollständig übermalt wurden. Essenwein ließ die Farbwirkung durch kräftige Farbaufträge verstärken, nicht erhaltene Bereiche ergänzen und die Konturen mit schwarzer Ölfarbe nachziehen.²⁴³ Das Ergebnis waren grafisch geprägte, recht unbewegt wirkende Figuren.

²³⁹ August von Essenwein (1831-1892), Architekt und Bauhistoriker, Besuch der polytechnischen Hochschule in Karlsruhe und der Bauakademie in Berlin, 1855 Staatsexamen für das Baufach in Karlsruhe, 1853-56 Architekt in Karlsruhe, seit 1856 bei der Staatseisenbahn in Wien, seit 1865 Professor an der technischen Hochschule in Graz, 1866 erster Vorstand des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, vgl. Meyers Konversationslexikon 1888, Bd. 5, S. 858, Holzamer 1985, o. S. [tabellarischer Lebenslauf].

²⁴⁰ Zur Biographie vgl. Kap. 14, Braunschweigisches Magazin, 17. Bd. 1911, S. 121-124, Krause/Wörz 1999, S. 10 f., Sieroczek/Jung 1999.

²⁴¹ Vgl. Schädler-Saub 2000 [a] S. 75 und Dietzsch/Neumann-Dietzsch 1995, S. 32. Zur Person Kleins fehlen biographische Angaben.

²⁴² Deren Wert wurde um so höher eingeschätzt, als eine bis dahin verdeckte Inschrift am nordwestlichen Zwischenpfeiler mit dem Namen des Malers, „Johannes Wale (Gallicus)“ entdeckt wurde, was auf eine Ausführung der gesamten Ausmalung durch diesen und seine Werkstatt und eine Datierung um 1240/50 schließen lässt. Vgl. Schädler-Saub 2000 [a], S. 75.

²⁴³ Zu diesen Ergebnissen kam der ausführende Restaurator Rudolph Curdt bei der erneuten Restaurierung 1937-41. Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 101000.01408/ Ordner II, Akte 1, Blatt 17, Vorlage für einen Vortrag Curdts vom 28.05.1954.

Die ursprünglich innerhalb dieser Maßnahmen geplante Restaurierung der Wandmalereien in Chor, Vierung und Querhaus wurde aufgrund der neuen Malereifunde und der nachfolgenden Arbeiten zunächst zurück gestellt und erfolgte erst nach dem Tode Essenweins 1895 durch Adolf Quensen. Der Stellenwert der Neuentdeckung und der damit verbundenen Erweiterung des Ausmalungsprogramms war also ungleich höher als der der bereits sichtbaren Malerei.

Ausschlaggebend für die Restaurierung waren entstandene Schäden an der Malerei. Quensens Kostenvoranschlag gibt an, dass die zahlreiche Malschichtablösungen aufweisenden Wandmalereien zu reinigen und zu festigen seien. Weiterhin seien die oberen Darstellungen „in der Farbe“ zu erneuern, während die Darstellungen der unteren Zonen, die auch im Verputz starke Schäden aufwiesen, „genau in der alten Weise“ auszuführen seien.²⁴⁴

Der Braunschweiger Baurat Pfeifer, der die Restaurierungsmaßnahmen betreute, erläuterte den Erhaltungszustand und die durchzuführenden Maßnahmen detaillierter: „Die Malerei d. nördl. u. südl. [!] Chorwand sitzt ... lose auf dem Putz u. [!] ist stellenweise durch Mauerfraß so stark zerstört, daß die Darstellungen gänzlich zu verschwinden drohen. Im oberen Bereich ist nur Reinigung von Staub und Schmutz nötig sowie Nachbesserung der Farben und Fixierung. Unten muß Putz gänzlich erneuert u. [!] die Malerei in der alten Weise wieder aufgetragen werden. ... Die alte Malerei im südl. [!] Kreuzarm ist ... gut erhalten. Nur Nachbesserung und Fixierung nötig. ... Das Apsisgewölbe des hohen Chores wurde 1845 erneuert; dabei Zerstörung der Reste alter Malerei. Es ergibt sich, daß hier Christus auf dem Regenbogen, segnend, zwischen Sonne, Mond u. Sternen ausgeführt gewesen ist; darunter Halbfiguren m. Spruchbändern, darauf das ‚Vater unser‘. Die Wiederherstellung der Malerei hier wird also keine Schwierigkeiten machen.“²⁴⁵

Pfeifers Ausführungen zur Apsis machen deutlich, dass die Wiederherstellung der Malerei als unproblematisch angesehen wurde, weil das ikonographische Programm bekannt war. Nicht der Erhaltungszustand der mittelalterlichen Malerei,

²⁴⁴ Vgl. Dietzsch/Neumann-Dietzsch 1995, S. 35.

²⁴⁵ StA WF, 12 A Neu, Fb. 5, Schreiben Pfeifers vom 07.02.1895, zit. nach Dietzsch/Neumann-Dietzsch 1995, S. 35f.

sondern die Unkenntnis über die Darstellungen hätte also Anlass zu Schwierigkeiten gegeben.

Es kam zu gravierenden Übermalungen der Wand- und Gewölbmalereien. Wie restauratorische Untersuchungen aus den 1930er Jahren ergaben, war der überwiegende Teil der Malereien mit flächigen Übermalungen und schwarzen Nachkonturierungen versehen. Vor allem die Wände waren davon betroffen, in den Gewölben zeigte sich ein größerer Bestand an ursprünglicher Malerei.²⁴⁶ Das nördliche Querhaus war aufgrund fehlenden mittelalterlichen Bestands während der ersten Restaurierung 1845-54 von Brandes neu ausgemalt worden. Er hatte sich hier bewusst von dem mittelalterlichen Malstil abgesetzt und an Vorbildern der italienischen Renaissance orientiert.²⁴⁷ Diese Neuausmalung bot in den 1890er Jahren Anlass zur Kritik, da sich die Malereien nicht in die sonst mittelalterliche Raumwirkung einfügten.

Die Apsis wurde von Quensen 1896 nach Entwürfen des Baurats Pfeifer mit einer neuen Ausmalung versehen, die an die wenigen aufgefundenen Reste der mittelalterlichen Gestaltung, aber vor allem an einen typisierenden mittelalterlichen Stil angelehnt war, um eine einheitliche, harmonische Gesamtwirkung zu erreichen.

Alle Maßnahmen der 1980er und 90er Jahre zielten auf die vollständige Wiederherstellung eines mittelalterlichen Raumeindrucks, so wie er den zeitgenössischen Vorstellungen entsprach.

Die Wiederherstellung der Ausmalung der Stiftskirche Königslutter, die ebenfalls unter der Leitung Essenweins ausgeführt wurde, folgte ähnlichen Prinzipien und kombinierte die Restaurierung mittelalterlichen Malereibestands mit einer historisierenden Neuausmalung. Die Maßnahmen im Innenraum erfolgten im Anschluss an die bauliche Instandsetzung in den Jahren 1887-94. Der Braunschweiger Baurat Ernst Wiehe schilderte den Vorzustand folgendermaßen: „War das Äußere ... im Laufe der Zeit durch Ausbesserungen und Herstellungsarbeiten nach und nach in einen vorzüglichen und stylreinen Zustand versetzt, so zeigte das Innere bis vor wenigen Jahren die Verfassung, in welche es durch die Vernüchterungen und Entstellungen der letztverflossenen

²⁴⁶ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 101000.01408/ Ordner II, Akte 1, Blatt 17, Textgrundlage für einen Vortrag Curdts vom 28.05.1954.

²⁴⁷ Vgl. Hentschel 1999, S. 41 ff. und Schädler-Saub 2000 [a], S. 74.

Jahrhunderte gebracht worden war. Wohl wirkten wie im Äußeren, so auch hier die vornehmen und großartigen Verhältnisse: Im Übrigen aber war der Eindruck denkbar kahl und nüchtern.²⁴⁸

Man plante, die monochrom getünchten Architekturoberflächen mit einer Neufassung zu versehen. Bei Entfernung der Tünche entdeckte man jedoch an den Wänden mittelalterliche Malereireste, die freigelegt und in die Neuausmalung integriert werden sollten. Als ausführender Maler kam Adolf Quensen zum Einsatz, der nach dem Tode Essenweins 1892 die gestalterische Leitung auf Grundlage der Entwürfe Essenweins weiterführte.²⁴⁹

Die Reste der mittelalterlichen Ausmalung waren offenbar spärlich, bildeten aber für Essenwein die Grundlage, um den mittelalterlichen Malereizyklus zu rekonstruieren.²⁵⁰ Nur ein Teil der Malerei Essenweins geht auf mittelalterlichen Befund zurück, wozu die Ausmalung der Chorapsis zählt. Für die übrigen Wandflächen entwickelte er ein Bildprogramm, das auf der Ausmalung zahlreicher romanischer Kirchen basiert und fundierte ikonographische und stilistische Kenntnisse aufzeigt. Seine Untersuchungen in Königslutter ergaben, dass die Reste der reichen mittelalterlichen figürlichen Ausmalung „gerade an den hervorragendsten Stellen des Bauwerkes sich fanden, die Tüncherarbeiten aber an den untergeordneten“ und führten zu der Schlussfolgerung, „daß in Königslutter eine Steigerung des Farbeneffectes stattgefunden haben muß, dessen untere und obere Grenzen durch die gefundenen Reste bestimmt sind.“²⁵¹

In dieser Weise plante Essenwein auch die Neuausmalung, deren ikonographisches Programm eine Steigerung in Bedeutung und Farbigkeit von Westen nach Osten vorsah und ihren Höhepunkt in Querhaus und Chor mit den Darstellungen des himmlischen Jerusalems und einer Maiestasdarstellung fand. Im Chor konnte die mittelalterliche Ausmalung nach Essenwein „fast ganz“²⁵² wieder freigelegt werden. Bei Untersuchungen in den 1990er Jahren wurde festgestellt, dass die Apsisdarstellung in weiten Teilen auf mittelalterliche Befunde zurück geht und von Quensen ‚stilgetreu‘ übermalt worden ist, während die Farbgebung in Lang- und Querhaus wohl hauptsächlich an die mittelalterliche

²⁴⁸ Wiehe 1894, S. 1, zit. nach Königfeld 1996, S. 12.

²⁴⁹ Vgl. Sievers/Ellesat 2002, S. 211.

²⁵⁰ Vgl. Schädler-Saub 2000 [a], S. 90.

²⁵¹ StA WF, 4 Alt 18 Nr. 1846, Schreiben Essenweins, zit. nach Königfeld 1996, S. 12.

²⁵² StA WF, 76 Neu Fb. 2 2877 vom 01.11.1888, zit. nach Krause/Wörz 1999, S. 63.

Farbgebung angelehnt ist.²⁵³

Die historisierende Neuausmalung durch Essenwein und Quensen orientierte sich eng an romanischen Vorbildern und erstrebte die vollständige Wiederherstellung der ursprünglichen Gestaltung. Sie brachte den ursprünglichen Malereiresten aber nur insofern Wertschätzung entgegen, als sie Ausgangspunkt und Inspiration für eine Neugestaltung boten. Statt sie im vorgefundenen Zustand zu erhalten und ihnen die übrige Wand- und Gewölbegestaltung zu Grunde zu legen, ging man genau entgegengesetzt vor und band die originalen Fragmente inhaltlich in die Neuausmalung ein, übermalte sie aber vollständig mit dem Ziel einer Anpassung an die eigene Gestaltung. Neben den Überlegungen zu einem passenden und harmonischen Bildprogramm legte Essenwein großen Wert auf die Wiederherstellung der Einheit von Architektur und Malerei. Dafür war auch die ornamentale Malerei mit gemalten Quadern, Fugenstrichen und Friesen wichtig. So wurde die Architekturgliederung betont und weitergeführt.²⁵⁴

Weitere Arbeiten August von Essenweins verdeutlichen sein Streben nach Wiederherstellung des ursprünglichen Erscheinungsbilds, allerdings im Sinne einer idealisierten Vorstellung. Diese purifizierende Herangehensweise kommt auch bei der Restaurierung der Nürnberger Frauenkirche 1879-81 zum Ausdruck. Essenwein verfolgte das Ziel, die ursprüngliche Raumwirkung wiederherzustellen und ging noch weiter, indem er Korrekturen und Ergänzungen vornahm. Er folgte mit seinen Maßnahmen einem Gesamtprogramm, in das Architektur, Ausmalung, Einrichtung und Glasmalerei einbezogen waren. Alle Komponenten wurden stilistisch, farblich und ikonographisch aufeinander abgestimmt. Die entdeckten Wandmalereien wurden freigelegt und mit umfangreichen Ergänzungen und Übermalungen versehen, bis hin zum totalen Verlust der ursprünglichen künstlerischen Handschrift.²⁵⁵

Die Ausmalung des Dekagons von St. Gereon in Köln (1883-1891) stellte Essenwein nach Holzamer vor Schwierigkeiten, da er nicht auf Vorlagen der frühchristlichen Malerei zurückgreifen konnte. Er mischte daher die Inhalte der frühchristlichen Malerei mit den Formen des 13. Jahrhunderts.²⁵⁶ Erhaltene Wandmalereifragmente verschiedener Epochen wurden in die neue Malerei

²⁵³ Vgl. Sievers/Ellesat 2002, S. 211 und Schädler-Saub 2000 [a], S. 90.

²⁵⁴ Vgl. Schädler-Saub 2000 [a], S. 90 f.

²⁵⁵ Vgl. Holzamer 1985, S. 92, Schädler-Saub 2000 [b], S. 27 f.

²⁵⁶ Vgl. Holzamer 1985, S. 123.

integriert und übermalt.²⁵⁷ Essenwein selbst konstatierte: „Wir haben, beim großen [!] wie beim Kleinsten, nur auf den Anteil gesehen, den es für die Wirkung des Ganzen hat; wir haben gesucht, dass auch das letzte noch dazu beiträgt, den eigentlichen innersten Charakter des Baues beim Beschauer zu vermitteln.“²⁵⁸ Die Malereien des Langchors in St. Gereon sollten 1896 der Essenweinschen historisierenden Malerei im Dekagon angeschlossen werden. Dabei fand man unter der barocken Fassung große Teile einer romanischen Ausmalung. Angesichts dieses Fundes entschloss man sich, statt der Neuausmalung eine Wiederherstellung der mittelalterlichen Malerei durchzuführen. Der Kölner Dekorationsmaler Anton Bardenhewer führte die restauratorischen Maßnahmen an den Figuren aus, wobei es nicht bei der von Provinzialkonservator Paul Clemen geforderten „Nachretouchierung“ blieb. Stattdessen wurde die figürliche Malerei anhand des erhaltenen Bestands rekonstruierend übermalt.²⁵⁹ Die dekorativen Malereien und die Ausmalung der Apsiskalotte wurden vom Maler Johannes Osten überarbeitet. Die Maiestas domini in der Apsiskalotte war stark zerstört, Konturen und Farbigkeit aber noch erkennbar. Die Darstellung wurde von Osten – nach Plänen von Bardenhewer - vollständig übermalt. Nach der Übermalung hatte die figürliche Apsismalerei mit dem romanischen Vorbild stilistisch kaum noch Ähnlichkeiten. Clemen bezeichnete die Figuren als „ziemlich modern gehalten“.²⁶⁰ Zu den ornamentalen Malereien bemerkte Clemen: „Die Ornamente kommen, soweit sie überhaupt auf ältere Spuren zurückgehen, als Dokumente für die Geschichte der romanischen Dekoration nicht mehr in Betracht.“²⁶¹ Grund für dieses Urteil war die starke Schematisierung der Ornamentik und die schablonenhafte Wirkung. Der dekorativen Malerei der architektonischen Gliederung wurde bei der Wiederherstellung wenig Beachtung geschenkt. Hierzu hieß es nur: „Maler Osten hat die dort vorhandenen Motive bei der Neubemalung wieder verwertet.“²⁶²

Noch gegen Ende der 1890er Jahre waren dem mittelalterlichen Vorbild frei nachschöpfende ‚Restaurierungen‘ und Vervollständigungen im historisierenden Geiste in den meisten Regionen an der Tagesordnung. 1890-93 wurden

²⁵⁷ Vgl. Behrend-Krebs 1994, S. 116 ff. und 125 f.

²⁵⁸ Holzamer 1985, S. 122.

²⁵⁹ Vgl. Behrend-Krebs 1994, S. 28 und 38 ff.

²⁶⁰ Clemen 1902, zit. nach Behrend-Krebs 1994, S. 37.

²⁶¹ Clemen 1916, zit. nach Behrend-Krebs 1994, S. 33 f.

²⁶² Zeitungsartikel von 1898, zit. nach Behrend-Krebs 1994, S. 33.

Wandmalereien in der Kirche St. Pantaleon in Köln entdeckt, freigelegt und 1897/98 restauriert. Auch hier kam es zur vollständigen Überarbeitung des mittelalterlichen Bestands. In der Apsiskalotte des Südannecks wurde die Darstellung einer *Maiestas domini* freigelegt. Mit der Restaurierung einher ging eine freie Ergänzung der fehlenden und die vollständige Übermalung der erhaltenen Bereiche, teilweise mit geänderten Farbtönen, um sie der übrigen Ausmalung anzugleichen. Das Resultat war eine typisierende, starre Malerei, die, so Behrend-Krebs, in ihrer stark schematischen Wirkung nur noch ganz allgemein an das ursprüngliche Original erinnere.²⁶³

Die Ausmalung des 13. Jahrhunderts in der Barbarakapelle zu Thierfeld in Sachsen wurde 1896 freigelegt. Nach den damaligen Zeichnungen zum Malereibestand war sie nur fragmentarisch erhalten. 1898/99 wurden sämtliche Darstellungen durch den Dekorationsmaler August Mebert aus Dresden ergänzt bzw. rekonstruiert, der erhaltene Bestand wurde dabei vollständig übermalt.²⁶⁴ Auch die fragmentarisch freigelegte Ausmalung des Presbyteriums in der ehemaligen Benediktinerabteikirche Prüfening diente bei der Restaurierung 1897 „lediglich als Malvorlage“.²⁶⁵ Zur wohl geplanten, infolge Geldmangels aber nicht zur Ausführung kommenden, vollständigen Re-Romanisierung des Innenraums kam es in Prüfening nicht, das Presbyterium aber wurde purifizierend, unter Aufgabe aller späterer Zutaten, in den vermeintlichen Formen und Farben der Entstehungszeit wiederhergestellt.²⁶⁶ In Prüfening lässt sich die Umbruchsituation um 1900 nachvollziehen (s.u.). 1906/07 wurden nämlich Überlegungen zur Restaurierung der Wandmalereien in den Seitenchören der Kirche angestellt, die zu dem Schluss führten, den Bestand so lange wie möglich unberührt zu lassen. 1915/16 folgten dann ausschließlich konservatorische Maßnahmen.²⁶⁷

Alle aufgeführten Restaurierungsbeispiele verdeutlichen den Versuch, die mittelalterliche Optik der Kirchenbauten im Sinne einer Stilvereinheitlichung wiederherzustellen. Indem man vorhandene mittelalterliche Ausmalungsprogramme vervollständigte und ‚stilwidrige‘ Zutaten entfernte, erhoffte man sich, das rezipierte Raumkonzept der Entstehungszeit mit seiner

²⁶³ Vgl. Behrend-Krebs 1994, S. 320.

²⁶⁴ Vgl. Franzen, Limmer, Nimoth 2006, S. 397.

²⁶⁵ Pursche 2002, S. 135.

²⁶⁶ Vgl. Pursche 2002, S. 136 ff.

²⁶⁷ Vgl. Hubel 2008, S. 67 ff., Schädler-Saub 2008, S. 145.

Einheit von Architektur und Ausmalung zurück zu gewinnen. Aus dem Studium mittelalterlicher Architektur und Malerei war die Erkenntnis gewonnen, dass die ursprünglichen Ausmalungen eine kräftige Farbgebung besessen hatten und dass der erhaltene Bestand nur noch ein Schatten dessen war. Um dem ursprünglichen Erscheinungsbild möglichst nahe zu kommen, wurden daher die fragmentarisch erhaltenen Wandmalereien in ihrer Farbigkeit verstärkt, d.h. meist vollständig übermalt, und in ihrem Bildprogramm ergänzt. Wichtig war in erster Linie die Reproduktion der ikonographischen und künstlerischen Aussage. Dabei orientierte man sich häufig ganz allgemein an Stilformen und Bildprogrammen des Mittelalters, die aber weder phänomenologisch noch zeitlich präzise abgegrenzt waren.²⁶⁸ So erschien die Restaurierung der Apsisausmalung im Braunschweiger Dom unproblematisch, weil das mittelalterliche Bildprogramm bekannt war, auch wenn die ursprüngliche Malerei weitgehend zerstört war. Aufgrund mangelnder Befunde auf die Wiederherstellung zu verzichten oder fragmentarische Ausmalungen zu präsentieren war nicht vorstellbar.

Aus heutiger Sicht fortschrittlich war die Restaurierung der Wandmalereien in der Frankenberger Kirche in Goslar 1879/80, weil hier die Übermalungen des mittelalterlichen Bestands zurückhaltender ausfielen. In der abgeschwächten Farbigkeit, die sich vor allem gegenüber der historisierenden Neuausmalung bemerkbar macht, zeigen sich erste Anzeichen des Respekts gegenüber dem gealterten und reduzierten Bestand.

August von Essenwein äußerte sich 1879 kritisch über die gewöhnlichen Restaurierungsmethoden und widersprach damit seinen eigenen, teilweise später ausgeführten Maßnahmen:

„Am wünschenswertesten würde es jedenfalls sein, wenn die Möglichkeit gegeben wäre, alles zu Tage Tretende [!] ohne jede Nachhilfe zu belassen, wie es zum Vorschein kommt. Es ist leider bis jetzt nie möglich gewesen, alte Wandmalereien in ähnlicher Weise zu restaurieren [!], wie dies bei Tafelgemälden der Fall ist. Bis jetzt ist jede ähnliche Restauration auf nichts anderes herausgekommen als auf eine mehr oder minder geschickte Übermalung mit Benützung der alten Konturen als Grundlage und Anwendung solcher Farbtöne, wie man sie eben auf Grund der schwachen Reste ursprünglich vorhanden

²⁶⁸ Vgl. Schädler-Saub 2001, S. 304 ff.

glaubte. Selbst bei den sorgfältigst ausgeführten und gelungensten solcher Restaurationen sind Kopien an Stelle der Originale getreten, Kopien, deren Richtigkeit nicht mehr überprüft werden kann, weil die Originale nicht mehr vorhanden sind.²⁶⁹

In Essenweins Worten ist ein deutliches Bewusstsein über den Umfang der Eingriffe in die Originalsubstanz durch die Restaurierungen erkennbar. Es ist anzunehmen, dass er in der rekonstruierenden Nachschöpfung nur eine Notlösung sah. Der Widerspruch zwischen seiner theoretischen Ausführung und seinen praktischen Restaurierungen deutet darauf hin, dass bestimmte Faktoren die Beschränkung auf Erhaltungsmaßnahmen nicht zuließen und dass Essenwein keine Möglichkeiten sah, seine Idealvorstellungen umzusetzen. Die Erhaltung von Wandmalereien in ihrem freigelegten Zustand ließ sich offenkundig nicht mit der zeitgenössischen Vorstellung eines mittelalterlichen Kirchenraums vereinbaren.

Seiner Überzeugung entsprechend verfuhr Essenwein mit den gotischen Malereifragmenten, die er in der Kapelle des Untergeschosses im Westbau der Stiftskirche in Königslutter freilegen ließ. Im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen im Innenraum 1897-92 beließ er diese ohne jegliche Überarbeitung.²⁷⁰ Eine Erklärung für das gewählte Vorgehen bietet der untergeordnete Stellenwert dieses Gebäudeteils im Hinblick auf die liturgische Nutzung und die Gesamtwirkung des Kirchenraums.

Scharfe Kritik an stilvereinheitlichenden Wiederherstellungen setzte - von Einzelnen geäußert - noch zu ihrer Blütezeit ein und machte deutlich, dass entgegen der verbreiteten Praxis in der Theorie bereits andere Idealvorstellungen herrschten. Noch als bloße Feststellung einer Tatsache klingt der nachteilige Effekt durch Restaurierungsmaßnahmen in der Geschichte der Malerei bei Woltmann 1879: „Wo man heute die Tünche entfernt, findet man die Spuren der alten Bilder, die dann freilich verwittert und verblaßt sind und deren Herstellung immer eine Trübung ihres eigentlichen Charakters wird.“²⁷¹

²⁶⁹ Essenwein 1879, zit. nach Holzamer 1985, S. 98 f.

²⁷⁰ Vgl. Krause/Wörz 1999, S. 52, 57 und Schädler-Saub 2000 [a], S. 95 f.

²⁷¹ Woltmann 1879, zit. nach Hager 1903, S. 268.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand aus dem Streben nach Wiederherstellung eine Gegenbewegung. Vor allem Historiker und Kunsthistoriker stellten fest, dass durch die bestehende Art der Restaurierung Kunstwerke ihre Ursprünglichkeit eingebüßt und damit an Wert verloren hatten. Der Architekt und Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt resümierte 1921: „Zu Ende des 19. Jahrhunderts setzte der Widerspruch gegen diese Kunst ein. In Deutschland mit dem ersten Denkmalpflegetag in Dresden, in Frankreich durch den Verein ‚Amis des monuments‘, in England durch die ‚Society for protection of ancient buildings‘. Überall erscholl der Ruf: ‚Erhalten, nicht restaurieren!‘ Man erkannte, wieviel durch das Arbeiten an alten Bauten zerstört worden war.“²⁷²

Zuerst 1885 erschien im Centralblatt der Bauverwaltung ein Artikel des Berliner Konservators und Oberbaudirektors Spieker.²⁷³ Der kurze Aufsatz ist als Appell an Architekten zu verstehen, nicht mit künstlerischen Wertvorstellungen, sondern pietätvoll an ein Denkmal heranzutreten. Als oberster Grundsatz der Denkmalpflege habe zu gelten „so weit wie nur irgend möglich zu erhalten und nur da wiederherzustellen oder zu erneuern, wo dies aus zwingenden, in jedem Einzelfalle sorgfältig abzuwägenden Gründen unerlässlich erscheint.“²⁷⁴ Spieker prangerte die Stilreinheitsbestrebungen vieler Architekten an und gab zu bedenken, dass die Einheit des Denkmals mit all seinen historischen Zutaten gewahrt bleiben müsse. Er ging sogar noch weiter und wies zu diesem frühen Zeitpunkt darauf hin, dass neben dem historischen Wert noch ein anderer Wert existiere, mit dem sich Alois Riegl²⁷⁵ und Georg Dehio²⁷⁶ zu Anfang des 20. Jahrhunderts ausführlicher beschäftigen sollten (vgl. 6.6): der Stimmungswert, das gefühlsmäßige Erleben von Geschichte. Nach Spieker war dies der malerische Reiz, der, wie auch der „poetische Hauch, der das Bauwerk durchweht“, durch stilvereinheitlichende Restaurierungen, die höchstens noch eine nüchterne

²⁷² Gurlitt 1921, o.S.

²⁷³ Der Artikel wurde aufgrund seiner Aktualität 1899 im ersten Heft der Zeitschrift Die Denkmalpflege noch einmal abgedruckt. Vgl. Spieker 1885 (1899), S. 101. Vgl. auch Wohlleben 1989, S. 31.

²⁷⁴ Vgl. Spieker 1885 (1899), S. 101.

²⁷⁵ Alois Riegl (1858-1905), studierte Jura, Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte. Seit 1883 am Wiener Institut für österreichische Geschichtsforschung, seit 1886 in der Abteilung Textile Kunst am österreichischen Museum für Kunst und Industrie, seit 1895 Professor an der Universität in Wien, seit 1902 Generalkonservator in der k. k. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Vgl. Wohlleben 1989, S. 79.

²⁷⁶ Georg Dehio (1850-1932), Historiker und Kunsthistoriker, Studium der Geschichte in Göttingen, Habilitation 1877 in München, 1883 Professur an der Universität Königsberg, 1892 Leiter des Kunsthistorischen Instituts in Straßburg, vgl. Saur Allgemeines Künstler Lexikon 2000, Bd. 25, S. 255 f. Zu Dehio vgl. u.a. Conrads 1988, Wohlleben 1989, Scheuermann (Hg.) 2005.

Wirkung erzielen, unwiederbringlich verloren ginge. „Es liegt oft gerade im Zusammentreffen der Erzeugnisse verschiedener Zeiten neben dem geschichtlichen noch ein malerischer Reiz, den man nicht der trockenen Schablone einer angeblichen Stilreinheit zum Opfer bringen darf.“²⁷⁷

Auf den historisch gewachsenen Zustand eines Denkmals als Wertmaßstab machte auch der hannoversche Architekt Albrecht Haupt²⁷⁸ 1899 aufmerksam, nachdem er zunächst die traditionelle Art der Restaurierung kritisierte: „Herstellen [heißt] ... den ‚ursprünglichen Zustand‘ wieder schaffen. Es ist ein Grundgedanke der allergrößten Menge der an diesen Dingen Teilnehmenden, daß sie nach altem Recepte bei jeder alten Kirche einen edlen Kern aus einer ‚guten‘ Zeit voraussetzen, der im Laufe der Zeiten durch alle mögliche Ungebühr geschädigt, verhüllt und entstellt, und den wieder herauszuschälen und von allem Fremden zu befreien die herrliche Pflicht der Gegenwart sei.“²⁷⁹

Seit Institutionalisierung der Denkmalpflege in Preußen seien, so Haupt, Veränderungen eingetreten und es erscheine gewährleistet, dass „jene Zeiten vorüber sind, daß der neue Begriff der Herstellung der Kunstdenkmäler der allein anerkannte und allein maßgebende wird. Er lautet: Jedes Kunstwerk ist zu erhalten in dem Zustande, wie es geworden ist, wie es sich im Laufe der Zeiten entwickelt und ausgewachsen hat. Nicht die ursprüngliche Absicht und die Gestalt, welche es zuerst besaß oder auch besitzen sollte, ist die alleinige Richtschnur bei der Herstellung, sondern es ist gleichmäßig Rücksicht zu nehmen auf Aenderungen, Erweiterungen, Umbauten, Neudecorationen, Ausstattungen und dergleichen.“²⁸⁰

Zur Anerkennung der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit eines mittelalterlichen Werkes, die es durch seinen historischen und künstlerischen Kontext besitzt, kam es bei der Masse der Fachleute zunächst nicht. Im Leitartikel des ersten Heftes der Zeitschrift Die Denkmalpflege, der sich einerseits vehement gegen die „Stilreinigungsbestrebungen“ des 19. Jahrhunderts richtete, war andererseits zu lesen: „Vor allem aber mangelte es an der erforderlichen gründlichen Erkenntniß des eigentlichen Wesens der alten Kunstweisen. Man begnügte sich mit der

²⁷⁷ Vgl. Spieker 1885 (1899), S. 101.

²⁷⁸ Albrecht Haupt (1852-1932), seit 1880 Architekt in Hannover, seit 1894 Honorarprofessor an der Technischen Hochschule in Hannover, beteiligt an mehreren Restaurierungen von kirchlichen und profanen Gebäuden in der Provinz Hannover. Vgl. May 1939, S. 205 ff. und Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 532.

²⁷⁹ Haupt 1899, S. 65.

²⁸⁰ Haupt 1899, S. 71 f.

Betrachtung der Oberfläche, ohne den Dingen auf den Grund zu gehen und sich dadurch zu befähigen, echt, d.h. aus dem Geiste des alten Werkes heraus zu arbeiten.²⁸¹

Die Textpassage lässt eine Konsequenz aus dieser Feststellung vermissen, liest man im folgenden Absatz sogar, dass die eingetretene Entwicklung besonders der Tätigkeit der wiederherstellenden Künstler zugute käme und dass die Aufgabe des Wiederherstellens hauptsächlich Sache der Architekten sei. Daraus bleibt nur zu schließen, dass jedenfalls die Herausgeber denkmalpflegerische Arbeit noch immer für eine künstlerische Tätigkeit hielten.

1898 war in Deutschland die Commission für Denkmalpflege gegründet worden, die aus dem Gesamtverein der Deutschen Geschichts- und Altertumsvereine hervorgegangen war. Daraus entstand der Tag für Denkmalpflege, der 1900 in Dresden zum ersten Mal stattfand.²⁸² Bei diesen Versammlungen trafen Vertreter der verschiedenen denkmalpflegerischen Richtungen aufeinander, die sich vor allem in die Gruppe der Architekten und die der Kunsthistoriker und Historiker teilen ließen. Die zunächst primär die Baudenkmalpflege betreffenden Themen beinhalteten grundlegende Diskussionen um denkmalpflegerische Aspekte, wobei vor allem die bestehenden Restaurierungsmethoden debattiert wurden.

Diese Debatten machen deutlich, dass die Anhänger der historischen Schule, die für die traditionelle, wiederherstellende Art der Restaurierung standen, im Jahr 1900 noch in der Überzahl waren. Der überwiegende Teil des Fachpublikums stimmte mit der Meinung des Dombaumeisters von Metz, Paul Tornow, überein, der in seinen vielen formulierten „Grundsätzen für die Wiederherstellung alter Baudenkmäler“ weniger die Erhaltung historischer Substanz als vielmehr weiterhin die Wiederherstellung des ursprünglichen Erscheinungsbildes, stilgerechte Nachschöpfungen und das Einfühlen in den Sinn und Geist des ursprünglichen Erbauers in den Vordergrund stellte.²⁸³

Nach und nach aber wurden mehr und mehr Stimmen laut, die für den historischen Wert der Kunstwerke eintraten und den Wert in der Erhaltung, nicht aber in der Rekonstruktion sahen. Dehio und Riegl waren wichtige Vertreter der

²⁸¹ Vgl. Die Denkmalpflege 1899, H1, S. 1.

²⁸² Vgl. Oechelhäuser 1910, Die Denkmalpflege 1900, H.13, S.100 ff.

²⁸³ Vgl. Oechelhäuser 1910, S. 46-58.

Konservierung entgegen der bestehenden Restaurierungspraxis²⁸⁴, so auch der rheinische Provinzialkonservator Paul Clemen, der bereits 1900 beim Kunsthistorikerkongress eine „einschränkende Denkmalpflege“ vertrat. „Je weniger gearbeitet wird, um so besser ist es für die Denkmäler. Erhalten, nicht wiederherstellen – das würde von kunstgeschichtlicher Seite an vorderster Stelle zu fordern sein.“²⁸⁵ Seine Einschätzung der damaligen Situation wirkt jedoch verfrüht: „Im allgemeinen stimmten doch alle Vertreter der deutschen Denkmalpflege darin überein, dass die eigentliche Restaurationsarbeit überhaupt mehr und mehr zurückgedrängt werden müsse.“²⁸⁶ Dehios Worte in der Flugschrift zum Heidelberger Schloss 1901 machten ebenfalls zur Realität, was noch längst keine war: „Nach langen Erfahrungen und schweren Mißgriffen ist die Denkmalspflege nun zu dem Grundsatz gelangt, den sie nie mehr verlassen kann: erhalten und nur erhalten! Ergänzen erst dann, wenn die Erhaltung materiell unmöglich geworden ist.“²⁸⁷

Als weiterer Vertreter moderner Denkmalpflege stellte sich schon 1900 Cornelius Gurlitt gegen die Richtlinien Tornows und forderte eine stärkere Trennung zwischen dem Denkmal als Urkunde und der formalen Selbstständigkeit bei neuen Teilen. Er plädierte 1909 für das Abrücken von den „stilvoll schaffenden“ Restaurierungen des 19. Jahrhundert und stellte den Wert der in dieser Zeit restaurierten Kunstwerke als historische Urkunden in Frage.²⁸⁸ 1907, in der dritten Auflage seiner Publikation ‚Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts‘ äußerte Gurlitt sich wiederholt kritisch gegenüber den anhaltenden Restaurierungsmethoden: „Altertümer kann man nicht machen. Nachahmungen alter Werke sind künstlerisch wertlos.“²⁸⁹ Auch der Kunsthistoriker Dr. Kautzsch aus Darmstadt verwies auf den urkundlichen Wert eines Kunstwerks, der nicht durch Imitation erreicht werden könnte. Darüber hinaus sei auch der künstlerische Wert darin nicht mehr enthalten.²⁹⁰

Die stenographischen Berichte der Tage für Denkmalpflege²⁹¹ zeigen, dass das kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert nur von Wenigen geäußerte Verlangen

²⁸⁴ Vgl. auch Wohlleben 1989, S. 73.

²⁸⁵ Clemen 1900, zit. nach Wohlleben 1989, S. 52

²⁸⁶ Clemen 1900, zit. nach Wohlleben 1989, S. 38.

²⁸⁷ Dehio 1901, S. 36.

²⁸⁸ Vgl. Oechelhäuser 1910, S. 116 und Wohlleben 1989, S. 38.

²⁸⁹ Gurlitt 1907, zit. nach Wohlleben 1989, S. 56.

²⁹⁰ Kautzsch 1906, zit. nach Lehmann 2008, S. 22.

²⁹¹ Vgl. Oechelhäuser 1910 und 1913.

nach Konservierung statt traditioneller Restaurierung im Sinne von Stilvereinheitlichung und Wiederherstellung mehr und mehr Öffentlichkeit und Akzeptanz fand. Das veränderte Bewusstsein begründete sich in der Anerkennung und Wertschätzung der Geschichte und dessen, was sie hervorgebracht hatte. Es galt der Anspruch, ein Kunstwerk als ein historisch gewachsenes Ganzes anzuerkennen und den überlieferten Bestand als Geschichtszeugnis zu bewahren. Bei den Tagen für Denkmalpflege wurden die Restaurierungsanhänger im Laufe der Jahre weniger, sie hatten ihre führende Rolle bis 1913 an die Anhänger der Erhaltung verloren. Dabei war eine Wandlung einiger Denkmalpfleger zu verzeichnen, z. B. bei Oechelhäuser, der 1909 eine durchaus konservatorische Haltung an den Tag legte, während er wenige Jahre zuvor noch Anhänger Tornows gewesen war.²⁹² Ein solches Umdenken war u.a. den zum Teil heftigen Diskussionen, die bei den Tagen für Denkmalpflege zwischen den Vertretern der unterschiedlichen Positionen ausgetragen wurden, zu verdanken.²⁹³ Immer mehr Teilnehmer ließen sich dadurch von den modernen Ansätzen überzeugen.

Dennoch lag der Konflikt auch weiter noch darin, ob Restaurierung eine künstlerische oder wissenschaftliche Aufgabe mit Respektierung der historischen und künstlerischen Werte sei. Carl Weber referierte noch 1909 über die „Stilfragen bei der Wiederherstellung alter Baulichkeiten“ und berief sich auf Tornow und sah das Hauptargument für eine gelungene Wiederherstellung in künstlerischen Gesichtspunkten im Gegensatz zu den historischen Gesichtspunkten der Gegenpartei. Es herrschte jedoch unterschiedliche Verwendungen des Wortes ‚historisch‘. Zum Einen wurde damit die Nutzung historischer Formen und das Einfühlen in das Mittelalter, zum Anderen die Akzeptanz des geschichtlichen Verlaufs bezeichnet.²⁹⁴ Die beiden Strömungen existierten also auch weiterhin nebeneinander und lassen Widersprüche vor allem in der Verknüpfung von theoretischem Ansatz und praktischer Ausführung erkennen.

In der Praxis blieben die rekonstruierenden und historisierenden Tendenzen zunächst auch mit der Wende zum 20. Jahrhundert bestehen. Sie lassen sich beispielsweise an den Wiederherstellungen von Wandmalereien in der Barbara-Kirche in Breslau und in der katholischen Kirche in Strehlitz durch den Berliner

²⁹² Vgl. Wohlleben 1989, S. 38.

²⁹³ Vgl. Hubel 2008, S. 67.

²⁹⁴ Vgl. Wohlleben 1989, S. 46.

Maler August Oetken 1901 sowie in der Kirche von Zeddenick bei Magdeburg durch den hannoverschen Maler August Olbers 1902 ablesen. In allen Fällen handelt es sich um rekonstruierende Neufassungen auf Grundlage des freigelegten Bestands.²⁹⁵

Tomaszewski beschrieb die Situation als „allgemein[e] Heuchelei. ... Man bekannte sich zwar zur neuen Philosophie, handelte aber nach der alten und entlud seine Schaffensenergie an den Denkmälern.“²⁹⁶

Dieses harte Urteil erscheint in Teilen durchaus berechtigt. Hatte beispielsweise der hannoversche Architekt Albrecht Haupt bereits 1899 die Ansicht vertreten, dass der überlieferte Zustand eines Denkmals zu erhalten sei²⁹⁷, so plädierte er 20 Jahre später für eine rekonstruierende Übermalung der Wandmalereien in Auetal-Hattendorf (vgl. K.A-01).

Sogar die strengen Restaurierungsgegner wie Dehio, Gurlitt oder Clemen warnten aber vor einer allzu dogmatischen Herangehensweise, die prinzipiell keine Restaurierungsmaßnahmen zuließ.²⁹⁸ Alle rieten zu kritischen Abwägungen und individuellen Maßnahmen. Clemen wies darauf hin, dass ausschließliche Erhaltungsmaßnahmen unter Umständen sogar zu einer Schmälerung des historischen Lehrwertes führen könnte.²⁹⁹

5.2 Beiträge zur Restaurierungsmethodik

Im seit 1899 erscheinenden zentralen Organ der staatlichen Denkmalpflege, der Zeitschrift ‚Die Denkmalpflege‘, wurde anhand von Einzelfällen über Restaurierungen berichtet, welche jedoch allgemein blieben und schwerpunktmäßig den kunsthistorischen Hintergrund behandelten. Die Berichte in dem von der preußischen Bauverwaltung herausgegebenen Blatt waren zumeist konservativ und unkritisch. Sämtliche Beiträge zur Restaurierung von Wandmalerei und auch anderer Kunstwerke vermittelten, dass die Zielsetzung nach wie vor die ‚Wiederherstellung‘ eines früheren Zustands war. Grundsätzliche

²⁹⁵ Zu den Restaurierungen in Breslau und Strehlitz vgl. Die Denkmalpflege 1904, H 1, S. 4 ff. Zur Restaurierung der Malereien in Zeddenick vgl. Walter 2001 [a und b].

²⁹⁶ Tomaszewski 2005, S. 327

²⁹⁷ Vgl. Die Denkmalpflege 1899, H8, S. 64 f., H9, S. 70 f.

²⁹⁸ Vgl. Wohlleben 1989, S. 49, 57.

²⁹⁹ Vgl. Wohlleben 1989, S. 53.

denkmalpflegerische Fragen und Standpunkte wurden nicht diskutiert.³⁰⁰ Ganz anders beim jährlich stattfindenden Tag für Denkmalpflege, wo solche Fragen im Mittelpunkt lebhaften Interesses standen und die unterschiedlichen Ansichten Inhalt der Debatten waren.³⁰¹ Vorträge und Diskussionen zur Restaurierungsmethodik speziell von Wandmalereien waren jedoch nicht an der Tagesordnung. Nur Georg Hager³⁰² referierte 1903 auf dem dritten Tag für Denkmalpflege in Erfurt zum Umgang mit Wandmalereien, wobei er sich auf die Erfahrungen im Bayerischen Generalkonservatorium unter Hans Haggenmiller³⁰³ berief. Hagers Vortrag zeichnete sich besonders dadurch aus, dass er das Vorgehen bei der Restaurierung von Wandmalereien in die drei Bereiche Freilegung, Erhaltung und Wiederherstellung, die er mit „Restauration“ gleichsetzte, gliederte. Ein Novum, da zuvor die beiden erstgenannten Bereiche kaum Erwähnung gefunden hatten. Hager hatte bereits erkannt, dass eine gelungene Freilegung das Wichtigste für die Erhaltung der Malereien war. Er beschrieb die potentiell auftretenden Schwierigkeiten, hervorgerufen durch die Art der Übertünchung, den Zustand des Untergrundes und den Erhaltungszustand von Putz und Malerei und gab Ratschläge zur Methodik des Freilegens. Als bestgeeignetes Werkzeug empfahl er „eine messerartig dünne, an der Spitze abgerundete Stahlklinge an einem Griff“, womit die aufliegende Tünche entfernt werden könne, indem man die Klinge „zwischen die Malfläche und die darauf gelegten Schichten schiebt“³⁰⁴. Zur vorangehenden Lockerung von aufliegenden Tünchen und Putzschichten empfahl er einen Eisenhammer mit runder Schlagfläche, die mit Leder umwickelt werden könne oder einen Holzhammer. Von der Freilegung mittels Strappoverfahren, wobei eine Leinwand mit Kleister auf die aufliegende Tünche geklebt und mit dieser abgezogen wird, und von der Verwendung von Wurzelbürsten riet Hager ab, da diese Methoden zur Schädigung der Malschicht führten. Versinterte Kalkschichten könne man unter geeigneten Umständen mit „Flussspätsäure“ auflösen und bei sehr dünner Kalktünche diene eine Verstärkung des Kalkanstrichs zur Erleichterung der Freilegung. Bei

³⁰⁰ Vgl. auch Wohlleben 1989, S. 17 ff.

³⁰¹ Vgl. Oechelhäuser 1910 und 1913.

³⁰² Hager (1863 - 1941) war Kunsthistoriker, seit 1894 Konservator mit Hauptaufgabe der Inventarisierung und seit 1908 erster hauptamtlicher Generalkonservator in Bayern. Vgl. Lill 1941, S. 168-170, Maier 2008, S. 18 f., Schneider/Brandner/Ramming 2008, S. 337.

³⁰³ Hans Haggenmiller (1864-1947), Dekorationsmaler, Kunstmaler und Restaurator, seit 1897 Konservator am Bayerischen Nationalmuseum und ab 1908 Vorstand der Restaurierungswerkstätten des Generalkonservatoriums, vgl. Schädler-Saub 2000 [b], S. 29, Schneider/Brandner/Ramming 2008, S. 338.

³⁰⁴ Hager 1903, S. 270.

Seccomalereien, die mit Leimfarbe überstrichen seien, sei eine schadensfreie Freilegung nur schwer möglich, da die feuchte Reinigung zum Lösen der häufig schwach gebundenen Malerei führen könne.

Zu den eigentlichen Erhaltungsmaßnahmen zählte Hager solche, die dem Schutz und der Konservierung der Malereien dienten und differenzierte sie in solche, die die Umgebung der Malerei und solche, die die Malerei direkt betrafen.³⁰⁵ Es sei auf Entfeuchtung und Ventilation zu achten, da die Verbesserung der klimatischen Verhältnisse für eine Erhaltung der Malerei große Bedeutung habe. Zu den Erhaltungsmaßnahmen für die Malerei selbst zählte er Schließungen von Rissen mit Kalkmörtel, Hinterfüllungen mit Zementbrei oder Gips sowie Putzergänzungen, die dem historischen Verputz in Zusammensetzung und Oberflächencharakter möglichst nahe kommen sollten. Dass Hager zur Hinterfüllung mit Zement oder Gips riet, erstaunt, wenn man seinen sonst fortschrittlichen Ansatz betrachtet, der die Auswirkungen der klimatischen Verhältnisse auf die Malereien und die Übereinstimmung von historischen und neuen Materialien beinhaltete. Bei ungenügender Bindung der Farben empfahl Hager eine Festigung mit Kasein- oder Kalkwasser durch Aufsprühen mit dem Fixierrohr. In einzelnen, nicht näher beschriebenen Fällen könne die Fixierung mit Terpentinöl anzuwenden sein und bei feuchtem Klima sei nach vollendeter Restaurierung ein Schlussüberzug mit Wachs durchzuführen, wie es bei den romanischen Wandmalereien der Allerheiligenkapelle in Regensburg geschehen sei.

Die ‚Restauration‘ beinhaltete nach Meinung Hagers sämtliche Maßnahmen, die zur Klärung des optischen Eindrucks und zur Verdeutlichung der Aussage vorgenommen werden müssten. Wenn er auch zu dem Schluss kam, dass nach den Maßnahmen zur Erhaltung fast immer noch solche zur Wiederherstellung folgen müssten, war er doch einer der Ersten, der eine bewusste Trennung der verschiedenen Maßnahmen vornahm und zu einer individuell auf das Objekt abgestimmten Vorgehensweise riet.

Hager stellte fest, dass bei der Kompromissfindung zwischen Wahrung der historischen und künstlerischen Werte einerseits und dem Gebrauchswert andererseits das Endergebnis jedenfalls keine Neuschöpfung sein sollte: „Als Hauptgrundsatz bei den Wiederherstellungs- und Ergänzungsarbeiten hat

³⁰⁵ Hager 1903, S. 274 f.

jedenfalls zu gelten, daß die alten Malereien nicht derart überarbeitet werden dürfen, daß sie wie neu erscheinen. ... Der alte Charakter der Malerei muß in Zeichnung und Farbe sorgfältig erhalten werden.“ Hager riet vom „rücksichtslose[n] und gleichmäßige[n] Nachziehen der alten Konturen“ ab, hielt zurückhaltende Nachkonturierungen aber für sinnvoll, um die Lesbarkeit der Darstellungen heraufzusetzen.

„Die größte Sorgfältigkeit ist auch beim Nachretuschieren der Farben anzuwenden. An mittelalterlichen Werken wird ein völliges Decken der Flächen mit Farbe leicht zur Gefahr einer grellen und neuen Farbenwirkung führen. ... Ist es ermöglicht, auf eigentliche Ergänzung der Figuren zu verzichten, so kann man durch Nachretuschieren des Grundes, auf dem die Figuren stehen, schon sehr viel gewinnen. Nehmen wir z. B. an, daß von einer Figur der Kopf in Zeichnung und Farbe fast völlig verschwunden, der alte blaue Malgrund aber noch erhalten ist, so werden die Umrisse des Kopfes beim Retuschieren des Hintergrundes sorgfältig ausgespart: ist von der Zeichnung des Details des Kopfes, der Nase, der Augen usw. nicht das mindeste mehr zu erkennen, so wird die ausgesparte Kopffläche lediglich annähernd in der Fleischfarbe getönt, welche die anderen Köpfe zeigen. So werden für das Auge auffallende Lücken beseitigt, die Farbenfläche wird im Gesamteindruck wieder harmonisch wirken, und doch ist in der Zeichnung nichts ergänzt worden. ... Ist man genötigt, weiterzugehen, so muß die Ergänzung der Zeichnung z. B. der Details des Kopfes sich sorgfältig den übrigen Typen der Gemälde anschließen. Der Wiederhersteller muß sich nicht nur in den Stil der Zeit, sondern auch in den Stil der Gegend und des Meisters einleben und aus diesem Studium heraus mit größter Zurückhaltung die Ergänzungen machen.“³⁰⁶

Hagers Erläuterungen zeigen eine differenzierte Vorgehensweise, abhängig vom Erhaltungszustand, die aber im Extremfall nicht von Übermalungen absieht. Ein Nachziehen der Konturen, unter beschriebenen Umständen gestattet, wertete Hager als Ergänzung und nicht als Übermalung.

Seine Äußerungen zeigen die Abwendung von rekonstruierenden Wiederherstellungen und Nachschöpfungen, wie noch im 19. Jahrhundert üblich. Stattdessen sollte auch die restaurierte Malerei noch ihren historischen Charakter behalten. Wie weit aber die malerischen Eingriffe gingen, war vom Einzelfall

³⁰⁶ Hager 1903, S. 277.

abhängig.

In Hagers Beschreibungen wird deutlich, dass es Anfang des 20. Jahrhunderts zu Veränderungen in der Restaurierungspraxis gekommen war. Wo es sich nicht um museale Präsentation von Kunst handelte, galt zwar der fragmentarische Charakter von Wandmalereien nach der Freilegung noch immer als störend und die optische Schließung, Erhöhung der Lesbarkeit und ‚Auffrischung‘ der Farben als notwendig. Hinzu kamen aber Gesichtspunkte wie Verantwortung für das Kunstwerk, Respekt vor den historischen und künstlerischen Werten und Berücksichtigung des lokalen Charakters. Hager zog für seine Erläuterungen den Bericht der Rheinischen Provinzialkommission für die Denkmalpflege von 1901 heran, in dem darauf aufmerksam gemacht wurde, dass es nicht Ziel sein könne, „die ganze Dekoration in der Gestalt erscheinen zu lassen, wie sie mutmaßlich unmittelbar nach ihrer Fertigstellung sich den Blicken der Beschauer darbot, sondern etwa in der Form, wie eine alte Wandmalerei bei bester technischer Ausführung, die nie übermalt oder übertüncht worden wäre, nie durch Wasser oder Wandfeuchtigkeit gelitten hätte, sich heute zeigen würde.“³⁰⁷ Sowohl das hier genannte Ziel einer Restaurierung als auch Hagers o.g. Beschreibung der weitergehenden Maßnahmen, die vom Einleben in den Stil der Zeit, der Gegend und des Künstlers handelten, betonten zwar die Notwendigkeit der Objektivität, Zurückhaltung und Sensibilität, jedoch ohne sich von dem Aspekt der künstlerischen Fähigkeit zu distanzieren. Gleichzeitig tendierten sie zur Vervollständigung des Fragments in gealtertem Zustand. Jener wurde aber nicht unbedingt unverändert beibehalten, sondern angemessen zur Geltung gebracht. Es handelte sich also vielmehr um eine Inszenierung des Historischen.³⁰⁸

1921 beschrieb auch Cornelius Gurlitt die Möglichkeit einer Überarbeitung des Hintergrunds, ohne figürliche Darstellungen zu übermalen. Eine Methode, die gleichermaßen Schauwert und Urkundlichkeit berücksichtige: „In den Gewölbezwickeln einer kleinen spätmittelalterlichen Stadtkirche fand man Heiligengestalten von statuarischer Haltung. Vieles von ihnen, so z. B. die Gliederung der Gesichter, war nicht erhalten. Es wurde lediglich der Grund, der ebenfalls fleckig zutage getreten war, neu bemalt, einzelne entfärbte Stellen

³⁰⁷ Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der Rheinprovinz, 6. Jg., 1901, S. 66 ff., zit. nach Hager 1903.

³⁰⁸ Vgl. dazu auch Schaible 1997, S. 190.

ausgefüllt. Der mit dem Augengläse Bewaffnete sieht vom Boden aus diese Schäden, auf das Hinsehen mit bloßem Auge erkennt man aus den Umrissen und den sie teilenden Farbenmassen die Gestalten in vollständig ausreichendem Maße. Wo sie fehlten, wurden neue angebracht. Die Kirche erscheint in wohlthuender Weise geschmückt. Und der Kunstforscher erkennt leicht, was an den Bildern alt oder neu sei, da der Maler des Neuen sich nicht die undankbare Mühe gab, in fremdem Stile zu arbeiten, sondern seiner Art insofern freien Lauf ließ, als er sich nur in der Massenverteilung an die alten Vorbilder hielt.“³⁰⁹

Dass auch Gurlitt von denkmalpflegerisch objektiven Richtlinien abwich, zeigen seine tendenziell anachronistisch erscheinenden Ansichten über die Restaurierung von Fresken, die er von den übrigen Wandmalereien absetzte: „Freskogemälde ... können durch geeignete Mittel übermalt, also Bilder, die gelitten haben, wieder in guten Zustand versetzt werden. ... Trotzdem sei hier wie überall vor dem Übermalen alter Bilder gewarnt, durch das diese in ihrem Bestande verändert werden.“³¹⁰

Gurlitt begründete seine Unterscheidung mit der Annahme, dass die Freskomalerei in Deutschland erst seit 1650 gebräuchlich wäre, die Kunstwerke demnach der zeitgenössischen Kunst näher stünden und dass daher „ihre sachgemäße Erneuerung leichter zu erreichen“ sei. Selbst Gurlitt war also nicht abgeneigt, eine Wiederherstellung in Betracht zu ziehen, wenn das oft genannte ‚Einfühlen in den Geist der Zeit‘ möglich erschien. Genau jenes aber hatte er 1900 als Entgegnung auf die von Tornow formulierten Grundsätze, zumindest für mittelalterliche Kunstwerke, als unerreichbar hingestellt.³¹¹

Alois Riegl zeigte in seinem Aufsatz zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien 1903 seine Kompromissbereitschaft. Er, der grundsätzlich anstrebte, so wenig konservatorische und restauratorische Maßnahmen wie möglich zu ergreifen, gestand weitergehenden Restaurierungen in Kirchenräumen eine gewisse Berechtigung zu (vgl. 6.6). Riegl machte das Ausmaß der Ergänzungen vom Erhaltungszustand abhängig und sprach sich bei kleineren Fehlstellen für unauffällige Ergänzungen im Charakter des „erhaltenen Alten“³¹² aus. Bei stark reduzierter Malerei hingegen befürwortete er die „möglichste

³⁰⁹ Gurlitt 1921, o. S.

³¹⁰ Gurlitt 1921, o. S.

³¹¹ Vgl. Oechelhäuser 1910, S. 116 und Wohlleben 1989, S. 38.

³¹² Riegl 1903 [b], zit. nach Bacher 1995, S. 169.

Annäherung an den ursprünglichen Zustand der Malereien zur Zeit ihrer Entstehung“³¹³, denn die Imitation des gealterten, patinierten Zustands könnte niemals zu einem befriedigenden Ergebnis führen. Sein Bestreben bei diesem Entgegenkommen gegenüber den Kirchengemeinden war, eigenmächtige Entscheidungen seitens der Kirche zu verhindern und deren Kooperation mit der Zentralkommission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale zu fördern.³¹⁴ Für die Restaurierung der bereits mehrfach übermalten Wandmalereien im Krakauer Dom entwarf Riegl ein dezidiertes Restaurierungskonzept. Wo möglich, sollte die Übermalung des 19. Jahrhunderts entfernt werden. Wo aber mit darunter liegenden Fehlstellen zu rechnen war, sollte sie erhalten bleiben. Fehlstellen in den figürlichen Darstellungen sollten nur retuschiert, die stärker reduzierten ornamentalen Malereien, als Zugeständnis an die Kirchengemeinde, aber rekonstruiert werden.³¹⁵

Für die Wandmalereien in der Laurentiuskirche zu Lorch/Oberösterreich hatte Riegl jedoch 1902 durchgesetzt, dass nur eine fotografische und zeichnerische Dokumentation der Malereien, nicht aber restauratorische Maßnahmen erfolgen sollten. Aufgrund des stark reduzierten Malereibestands sah Riegl keine Möglichkeit der zurückhaltenden Ergänzung und fürchtete, dass jede „Erneuerung ... den Figuren ein ganz modernisiertes Aussehen verleihen würde“.³¹⁶

Der erste hannoversche Provinzialkonservator und Direktor des Provinzialmuseums Jacobus Reimers formulierte 1905 bezüglich der Restaurierungsmaßnahmen ähnliche Grundsätze wie Hager, wenn er sie auch nicht auf Wandmalereien bezog. In seinem Bericht über die Instandsetzung von Altarbildern ging es in erster Linie um die Restaurierung von Gemälden, einige Äußerungen behandelten aber auch ganz allgemein den denkmalpflegerischen Umgang mit Kunstwerken. Da die von ihm geschilderte Restaurierungsmethode 1907 bei der Restaurierung der Gewölbemalereien in der Kirche zu Marklohe bei Nienburg aufgegriffen und ihre Befolgung zur Bedingung für eine staatliche Förderung gemacht wurde (vgl. K.A.-07), lohnt sich an dieser Stelle eine ausführlichere Betrachtung.

Reimers bemängelte den bisherigen Brauch von Museen, Gemälde so

³¹³ Riegl 1903 [b], zit. nach Bacher 1995, S. 170.

³¹⁴ Vgl. Harnoncourt 1999, S. 113 f.

³¹⁵ Riegl 1904, zit. nach Bacher 1995, S. 185 ff.

³¹⁶ Riegl 1902, zit. nach Harnoncourt 1999, S. 116.

wiederherzustellen, dass sie wie tadellos erhaltene Werke wirkten.

„Dieses Bestreben, die eigene Geschicklichkeit zu zeigen, ... den Anblick des Unschönen um jeden Preis zu verdecken, kurz, ein Denkmal kosmetisch zu behandeln, um es dem Auge wohlgefälliger zu machen, hat manches Werk um seine urkundliche Bedeutung gebracht. Vom Standpunkte der Denkmalpflege wird man solches nicht billigen können. Nur der Zustand, in dem uns das Denkmal überliefert ist, und seien die erhaltenen Reste der Malerei auch noch so gering, kann auf urkundlichen Wert Anspruch machen. ... Aber, wird man fragen, soll man denn das alte Werk in dem verwahrlosten, zerstörten Zustand belassen und nicht die bessernde Hand anlegen dürfen? Nicht alle Menschen haben Freude an zerstörten Sachen, ja dem Kirchenbesucher wird die Andacht gestört, wenn er die Gestalten der heiligen Geschichte in so roher Verstümmelung sieht. ... Was den historischen Sinn befriedigt, befriedigt nicht immer das Auge. ... Es mußte deshalb ein Weg gefunden werden, den historischen Sinn und das Auge zu befriedigen und den urkundlichen Wert zu erhalten.“

Für Restaurierungsmaßnahmen bedeutete das konkret, „nirgends Ergänzungen vorzunehmen, wo nicht direkte Vorbilder vorhanden sind. Das kann nur bei den Tönungen der Gewänder, des Hintergrundes bei rein ornamentalen Erscheinungen, niemals aber bei Gesichtern und fehlenden Gliedmaßen der Fall sein. Letztere werden daher in unserem Museum, sowie auch bei den Kunstwerken, auf deren Instandsetzung der Provinzial-Konservator Einfluß hat, nie ergänzt.“³¹⁷

Die Methode Reimers' sollte beide Ansprüche vereinigen: den historischen Bestand zu erhalten und die Kunstwerke für den Betrachter geschlossen zu präsentieren. Ergänzungen wurden an solchen Stellen ausgeführt, wo man anhand vorhandener Vorlagen oder des Bestands rekonstruieren konnte, alle anderen Fehlstellen wurden farbig eingetönt, ohne die Formen zu rekonstruieren. Von Übermalungen sollte grundsätzlich Abstand genommen werden. Reimers' Behauptung, dass fehlende Gliedmaßen oder Gesichter nie ergänzt würden, wenn der Provinzialkonservator Einfluss auf die Maßnahmen hätte, muss kritisch gelesen werden, denn bei allen für die vorliegende Arbeit hinzugezogenen Wandmalereirestaurationen, die von Reimers betreut waren, wurden

³¹⁷ Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover umfassend die Zeit 1. April 1904-1905, Hannover 1905, S. 14 ff.

Ergänzungen und Übermalungen ausgeführt. Seine hier beschriebene Einflussnahme bezog sich auf museale Exponate.

Reimers selbst schränkte, bezogen auf die Denkmalpflege, seine Richtlinien ein. Zwar trat er prinzipiell für die Substanzerhaltung ein und lehnte weitergehende Restaurierungsmaßnahmen ab, benannte aber gleichzeitig umfassende Ausnahmen. Wenn der ursprüngliche Zustand nicht mehr erkennbar sei, habe man sich aller Ergänzungen zu enthalten. „Fehlt aber der Kopf und wesentliche Teile, dann ist der Wunsch berechtigt, auch diese zu ergänzen. ... Solche Ergänzungen dürfen dann nur von einem Künstler vorgenommen werden, welcher seine Vorbilder verwandten alten Kunstwerken zu entnehmen hat.“³¹⁸ Diese recht weitgehende Methode, die Teilkopien nach stilistisch vergleichbaren aber nicht originalen Vorlagen billigte, entsprang der Vorstellung nach einem harmonischen Gesamterscheinungsbild, das nicht in unterschiedlich erhaltene Bereiche auseinander fällt. Dieser Ansatz untersagte die Rekonstruktion oder Übermalung bei insgesamt reduzierten Darstellungen, erforderte aber die Ergänzung einer wesentlichen Fehlstelle, wenn die übrige Darstellung in gutem Zustand war. Somit stand für Reimers nicht die Rückgewinnung der Lesbarkeit im Vordergrund, sondern die Anpassung an den vorhandenen Bestand.

Die innovativen theoretischen Grundsatzüberlegungen wurden nicht von allen übernommen. Noch im Jahre 1908 äußerte sich Geheimer Oberbaurat Oskar Hoßfeld aus Berlin, der als Architekt eine künstlerische Auffassung vertrat, gegenüber der reinen Erhaltung von Wandmalereien kritisch und betonte den künstlerischen Zweck einer Kirchenraumgestaltung. Er unterschied selbstständig wirkende Malereien, die nicht mit dem räumlichen Dekorationssystem zusammenhängen von solchen, die unmittelbar mit der Raumgestaltung verbunden seien. Während im ersten Fall eine rein konservatorische Behandlung im Sinne des von ihm so bezeichneten archäologischen Denkmalinteresses vertretbar wäre, so würde im zweiten Fall „das kunstwissenschaftliche Moment hinter das künstlerische zurücktreten müssen. Die Dekoration muß dann ein einheitliches harmonisches Ganzes werden, in welchem die zu erhaltenden Reste keine störenden Flecken bilden dürfen. Die Reste müssen deshalb nicht nur ausgebessert und durch Bemalung der Fehlstellen ergänzt, sondern auch

³¹⁸ Reimers 1909, S. 276.

aufgefrischt werden. Gegen diese Auffrischung wird nun wohl von Seiten der Denkmalpflege Einspruch erhoben. Es wird verlangt, daß die Reste auch in solchem Falle unberührt, d.h. mit allerlei kleinen Fehlstellen und mit dem Kalkstaube des abgeklopften Putzes behaftet erhalten werden, ja daß dieser Zustand für die Ergänzungen der Reste selbst wie für alle im Anschluß an diese neu zu malenden Teile der Gesamtdekoration maßgebend sein solle. Es wird eine ‚Restauration auf Staub‘ gefordert. Solche Forderung ist jedoch unnatürlich und schießt über das Ziel hinaus. Sie legt dem Künstler Fesseln an, die sein Werk schädigen und seine Arbeitsfreudigkeit lähmen.“³¹⁹

Der provokant formulierte Aufsatz spiegelt die Gegensätzlichkeit der Forderungen und Wünsche seitens der Denkmalpflege und der künstlerisch orientierten Architekten wider und macht deutlich, dass konservatorisch geprägte Restaurierungsansätze noch nicht in der allgemeinen Denkmalpfelgelandschaft verankert waren. Die staatliche Denkmalpflege vertrat aber doch mehrheitlich einen auf die Erhaltung ausgerichteten und die Geschichte respektierenden Standpunkt, der eine wissenschaftliche Herangehensweise propagierte und zu dem Schluss kam, dass Restaurierung keine Frage des Geschmacks sein dürfe.³²⁰

Auch im Hinblick auf die Dokumentation von Restaurierungen brachten die konservatorisch und wissenschaftlich ausgerichteten Tendenzen Neuerung. Pausen und Kopien hatten nicht länger die alleinige Aufgabe als Grundlage für die Rekonstruktion zu dienen, sondern sollten vielmehr den erhaltenen mittelalterlichen Bestand dokumentieren, um zumindest ein Abbild ohne Übermalungen, auch im Hinblick auf weitere Zerstörung zu erhalten. Zwar hatte die Herstellung von Pausen und Fotografien von freigelegten Wand- und Gewölbemalereien bereits zu den Grundsätzen Ferdinand von Quasts gehört und wurde auch anschließend von einigen Provinzialkonservatoren betont.³²¹ Eine umgreifende Befolgung dieser Grundsätze blieb jedoch aus. Hager äußerte sich in seinem o.g. Vortrag dazu folgendermaßen: „Bevor alte Wandmalereien restauriert werden, sollten sie stets photographiert und die Aufnahmen im Denkmälerarchiv hinterlegt werden. Es empfiehlt sich überhaupt dringend, daß wertvolle

³¹⁹ Die Denkmalpflege 1908, H 13, S. 101.

³²⁰ Vgl. Gurlitt 1902, S. 61, Riegl 1903 [a], zit. nach Bacher 1995, S. 95, Haupt 1906, zit. nach Lehmann 2008, S. 15, Gurlitt 1921, o. S.

³²¹ Vgl. Danzl 2002, S. 22.

Wandmalereien durch Photographien und farbige Kopien, etwa in der trefflichen Weise, wie das in der Rheinprovinz geschieht, festgehalten und zugleich dem vergleichenden Studium zugänglich gemacht werden.“³²²

Auch Hoßfeld, der die konservative Linie der rekonstruierenden Ergänzung vertrat und den kulturhistorischen Werten weniger Bedeutung beimaß, sprach sich für die Anfertigung und dauerhafte Aufbewahrung von Kopien zum Zweck der Erhaltung des „Dokumentes“ und der „Nachprüfung der Ausführung“³²³ aus.

5.3 Maltechnisch und naturwissenschaftlich basierte Empfehlungen für die Restaurierung von Wandmalereien

Einer der wegweisenden Maltechniker, die sich mit Wandmalerei beschäftigten, war Adolf Wilhelm Keim, der 1881 ein ‚Verfahren zur Conservirung antiker Wandmalereien und Conservirung und Restaurirung moderner Frescogemälde und stereochromisch ausgeführter Malereien‘ zum Patent anmeldete.³²⁴ Es handelte sich um die Anwendung von Wasserglas zur Festigung. Wasserglas ist die wässrige Lösung eines Alkalisilikats, die sich an der Luft in Kieselsäure und Natrium- oder Kaliumhydroxid (aus Natron- oder Kaliwasserglas) zersetzt. Festigend wirkt die zuerst gallertartige, dann erhärtende Kieselsäure.³²⁵ Keims Forschungen waren zunächst in erster Linie auf die Herstellung und Wiederherstellung von Wandmalereien bezogen, während er später vor allem an der Entwicklung rationeller Malverfahren interessiert war. Alkaliwasserglas als Fixiermittel von Wandmalereien fand vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts Anwendung, obwohl schon Keim selbst 1889 davor warnte, dass sich das Wasserglas an der Oberfläche ablagern könne, mit der Zeit seine Durchsichtigkeit verliere und einen tiefen grauen Überzug bilden könne.³²⁶ Zudem liegt die Problematik in der erhöhten Salzbelastung, die entstand, wenn sich in Verbindung mit dem Kalk (Calciumcarbonat) aus Malerei und Putz aus dem leicht löslichen Kalium- oder Natriumhydroxid die entsprechenden schwerlöslichen Carbonate bildeten. Durch wechselnde Kristallisations- und Löseprozesse konnte dies zu einer Zermürbung des Putzes und der Malschicht und in der Folge zu

³²² Hager 1903, S. 277.

³²³ Vgl. Hoßfeld 1908, S. 101.

³²⁴ Vgl. Wohlleben 1998 [b], S. 51.

³²⁵ Vgl. Kühn 2002, S. 256.

³²⁶ Vgl. Pursche 1998, S. 61.

Abplatzungen führen.

Aus den experimentellen, mit Traditionen brechenden Maltechniken des 19. Jahrhunderts, die eine enorme Vielfalt angenommen hatten, resultierte der Wunsch nach einer Normierung von Farben und einer Rationalisierung von Malverfahren, wie sie Keim propagierte.³²⁷ Ernst Berger urteilte darüber 1897 wie folgt: „Denn das eine wird jedem Einsichtigen klar sein, dass so planlos wie heute zu keiner Zeit verfahren wurde.“ Um rationelle Malverfahren zu entwickeln, müsse man die Quellschriften zur Maltechnik studiert, geprüft und praktisch erprobt haben. „Bei derartigem Vorgehen müssen sich nicht nur die verschiedenen älteren Malsysteme feststellen lassen, es werden sich auch von selbst aus den gefundenen Resultaten Gesichtspunkte für rationelles Malverfahren ergeben, die durch die gute oder schlechte Erhaltung gleichzeitiger Denkmäler der Künste sich selbst kontrollieren.“³²⁸ Hiermit war die Verbindung zwischen Maltechnik und Erhaltung geschaffen.

Die Kenntnis über historische Maltechniken hatte nach Ernst Berger große Bedeutung für alle Bereiche der Kunst. Die Bestimmung technischer Details und Eigenarten definierter Kunstperioden diente der kunsthistorischen Forschung und Einordnung, der praktischen Malerei könnten die historischen Malsysteme bei der Findung rationeller und haltbarer Malverfahren hilfreich sein. Der Künstler müsse nicht „jedem Angebot von neuen Erfindungen der Farbenfabrikanten und Händler entgegenkommen, um schon nach kürzester Zeit Enttäuschungen zu erleben, wie es in den letzten Jahren zu wiederholen [!] Malen geschehen ist.“³²⁹ Aber auch für den Restaurator sei die Quellenforschung von großer Wichtigkeit, „denn durch die genaue Kenntnis der Technik wird auch die Wiederherstellung schadhafte gewordenen Stellen modifiziert werden müssen, während man heutzutage alle alten Bilder nach ein und derselben Methode behandelt, gleichgültig, ob ein Gemälde aus dem XIV. oder aus dem XVIII. Jahrhundert stammt. Wie will man aber ein Bildwerk, sei es Wandmalerei oder Tafelbild, richtig restaurieren, wenn die einzelnen Techniken der verschiedenen Kunstepochen nicht einmal genügend erkannt sind?“³³⁰ Diese Ansichten Bergers, dem Vorwort zur ersten Auflage der dritten Folge der Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik von 1897

³²⁷ Vgl. Althöfer 1987, S. 231 f.

³²⁸ Berger 1912, S. X. Vorwort zur ersten Auflage 1897.

³²⁹ Berger 1912, S. XI.

³³⁰ Berger 1912, S. XI.

entnommen, lassen einerseits seine Kritik an der vorherrschenden Restaurierungspraxis und andererseits seine Bestrebungen zur Verbesserung der modernen Maltechnik und zu einer adäquaten restauratorischen Behandlung der Kunstwerke erkennen. Bergers Arbeit, die aus der Sammlung, dem Vergleich und der Erprobung quellengeschichtlich überlieferter Maltechniken bestand, war der erste derart umfangreiche Beitrag in deutscher Sprache.

Berger wies auf den Wert der Kombination naturwissenschaftlicher und maltechnischer Untersuchungen hin, da nur in der Ergänzung beider Disziplinen korrekte Ergebnisse zu erwarten seien. Die chemische Analyse allein könne nicht die Reihenfolge des Farbauftrags feststellen und ebenso wenig eine Unterscheidung zwischen Fresko- und Kalksecco-Malerei treffen, da in beiden Fällen Kalk nachgewiesen würde. Zudem kämen nur einzelne Proben für eine Analyse in Frage, die es nicht ermöglichten, auf die Komplexität der Maltechnik in Form der Verwendung verschiedener Bindemittel für bestimmte Pigmente innerhalb einer Wandmalerei einzugehen. Er stellte in einem Beispiel die Notwendigkeit der Überprüfung chemischer Analysen dar: An der Probe einer vermutlich aus dem 11. Jahrhundert stammenden Wandmalerei sollte durch Analysen die Frage beantwortet werden, ob der Oberflächenglanz auf Glättung oder auf Bindemittelzusätze zurückzuführen sei. Die Untersuchung ergab, dass die Malerei in Temperatechnik hergestellt und abschließend mit einem Wachsüberzug versehen worden sei. Aufgrund seiner quellengeschichtlichen Studien war aber Berger zu der Überzeugung gelangt, dass das Lösen von Wachs in Terpentinöl zur Entstehungszeit der beprobten Wandmalerei noch unbekannt und ein ursprünglicher Wachsüberzug daher unwahrscheinlich sei.³³¹ Weniger als die chemische oder maltechnische Richtigkeit der Untersuchungen geht aus diesen Auszügen ein früher Hinweis auf die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Naturwissenschaftlern und Maltechnikern hervor, die auch an anderen Stellen bei Berger zu finden ist. Dass Irrtümern dadurch nicht vollständig vorzubeugen war, zeigte Berger selbst in seiner Interpretation der Herstellung pompejanischer Wandmalereien als solche in enkaustischer Technik. Die Diskussionen um die pompejanische Technik hatten ihre Tradition bereits im 19. Jahrhundert. Maler, Maltechniker und Naturwissenschaftler versuchten ihre Ansichten durch Experimente und Analysen zu untermauern. Laut Eibner konnte aber kein

³³¹ Vgl. Berger 1912, S. 219 f.

befriedigendes Resultat erreicht werden. „Die Ursachen liegen in Ungleichartigkeit und mangelnder Zusammenarbeit der hieran beteiligten Sachverständigengruppen. Es fehlte der einen an Mitteln zur Erkenntnis dessen, was die andere besaß, ein Zustand der erst in der Neuzeit erstrebt wird. Das hier zu lösende Problem ist ein philologisch-archäologisch-kunsthistorisches, rein maltechnisches und ein solches der naturwissenschaftlichen Werkstoffkunde gleichzeitig. Wer die Kenntnisse dieser Sparten nicht in sich vereinigt, löst es nicht. Da hierzu die einzelnen Personen ohne langjährige Einarbeitung unvermögend sind, wurde es beim gekennzeichneten Mangel der Zusammenfassung der Kräfte bisher nicht gelöst.“³³²

Die widersprüchlichen Ansichten darüber, ob und wie Wandmalereien in Wachstechniken hergestellt oder mit Wachsüberzügen behandelt wurden, hatten möglicherweise auch Einfluss auf die Restaurierungsmethodik. Denn obwohl in der Literatur der 1920er Jahre davon abgeraten wurde, Wandmalereien zum Schutz gegen Verwitterung mit Wachsüberzügen zu versehen, war diese Methode gängige Praxis.³³³ Georg Hager hatte 1903 geäußert, dass bei feuchtem Klima ein Überzug mit Wachs durchzuführen sei, ohne die Zusammenhänge näher zu erläutern.³³⁴ Begünstigt durch den zumindest kurzfristigen, als positiv angesehenen Nebeneffekt der verstärkten Tiefenwirkung und der Intensivierung der Farbigkeit kamen in vielen Fällen paraffin-, wachs- und harzhaltige Überzüge zur Anwendung.³³⁵ Wachse wurden in Terpentin, Harze in Alkohol, Benzin oder Terpentin gelöst und zur Verwendung als Firnisse häufig miteinander und mit trocknenden Ölen gemischt. Neben tierischen (z.B. Bienenwachs) und pflanzlichen (z.B. Carnaubawachs) Wachsen kamen teilsynthetische, darunter besonders Paraffin zur Anwendung. Bei den Harzen handelt es sich, mit Ausnahme von Schellack als tierisches, um rein pflanzliche Produkte. Häufig in der Malerei verwendet wurden Dammar, Mastix und Kolophonium.³³⁶ Eibner beschrieb das Überziehen von Wandmalereien als traditionelle Methode gegen „Verwitterungsschleier“ und Kalksinterbildung an der Oberfläche: Diese Erscheinungen „pfligten seit alten Zeiten durch Überzüge beseitigt zu werden, welche das Licht stark brechen, wie von Eiklar, Mastixfirnis, sogar von Kolophon in

³³² Eibner 1926, S. 117.

³³³ Vgl. Eibner 1926, S. 445.

³³⁴ Vgl. Hager 1903, S. 274 f.

³³⁵ Vgl. Koller 2003, S. 15, Tapol 1993, S. 280 f., Ballantyne/Hulbert 1993, S. 145.

³³⁶ Vgl. Schramm/Hering 1995, S. 86 ff.

Benzin gelöst. Auch Leim und Galle, ferner Milch, Kandiszucker, Bier u. dgl. [!] kamen zu diesem Zweck in Verwendung. Diese Mittel dienen hier also ungefähr dem gleichen Zweck wie das Firnissen von eingeschlagenen Ölbildern. Daß dieser Effekt des ‚Herausholens‘ der ursprünglichen Tonwerte des Gemäldes nur so lange vorhält, bis der Firnisüberzug ‚kriecht‘, ist bekannt. Der Schleier tritt dann wieder auf.“³³⁷ Zum Kriechen von Firnissen kommt es in Folge von Mikrorissen, durch die Wasser und Luftfeuchtigkeit eindringen und zur Emulsionsbildung von Harzen führen, die sich Weiß niederschlägt. Interessanterweise ging auch Eibner nicht weiter auf das zusätzliche Schadenspotential durch die aufgetragenen Materialien, wie Absperrung, Behinderung des Feuchteaustauschs und dadurch bedingte Abhebungen der Malschicht, ein. Er erwähnte nur, dass die Anwendung solcher „Wandfirnisse“ auf feuchten Wänden nicht ratsam sei.³³⁸ Doerner wies darauf hin, dass Paraffinlösungen oder Wachs die „Wirkung der Freskofarbe“ veränderten, was zu vermeiden sei.³³⁹ 1909 entwickelte Wilhelm Ostwald eine Pastellfarbentechnik zur Anwendung auf der Wand, die zum Abschluss mehrfach mit einer fixierenden Paraffinlösung überstrichen werden sollte. Dieses Verfahren strebte die Verbesserung der bekannten Wandmalereitechniken an, indem sie die Abhängigkeiten vom Tagwerk in der Freskotechnik und die „plattenartige Ausbildung“ der Malschicht verschiedener Seccotechniken verhindern sollte.³⁴⁰ Der Umstand, dass die Technik als Variante zu den bestehenden Wandmalereitechniken empfohlen wurde, wirft die Frage auf, ob eine Paraffinfixierung auch für andere Wandmalereitechniken als Festigungsmöglichkeit angesehen und übertragen wurde. Dass auch in den 1920er und 1930er Jahren noch von derartigen Überzügen abgeraten und vor ihren schädigenden Auswirkungen gewarnt wird, wie beispielsweise bei Doerner und Eibner³⁴¹, lässt darauf schließen, dass sie in der Praxis noch immer Anwendung fanden.

In seinem fünften Band zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik erläuterte Berger die Ursachen des ‚Verfalls‘ von Fresken, die er in den klimatischen Verhältnissen und der Lichtbeständigkeit der Farben sah. Auch die „Beeinflussung

³³⁷ Eibner 1926, S. 445.

³³⁸ Vgl. Eibner 1926, S. 469.

³³⁹ Vgl. Doerner 1989, S. 273.

³⁴⁰ Vgl. Pohlman/Materna 1999, S. 50.

³⁴¹ Vgl. Doerner 1989, S. 273, Eibner 1926, S. 445.

von schädlichen Gasen der Luft (Ammoniakgas und schwefelige Säure)³⁴² sei feststellbar, er ging darauf jedoch nicht weiter ein. Ebenfalls im Jahre 1909 beschäftigte sich Wilhelm Ostwald mit dem Thema der Zerstörung von Steinbauwerken und Wandmalereien im Außenbereich durch den hohen Schwefeldioxidgehalt der Luft.³⁴³ Intensiver behandelte Berger die Einflüsse des Klimas. Richtig erkannte er die physikalischen Ursachen der Verwitterung von Fresken im Außenbereich als Ausdehnung und Schrumpfung des Materials in Folge von Temperaturwechsel, Frost und Feuchtigkeitsschwankungen. Größere Widerstandsfähigkeit bescheinigte er oberflächlich verdichteten Fresken, da hier weniger Feuchtigkeit eindringen könne. Seine daraus resultierende Schlussfolgerung für die Erhaltung von Fresken war logisch, zeigt jedoch das fragmentarische Wissen über die chemisch-physikalischen Zusammenhänge: „Brächte man es zuwege, Freskomalereien mit einer Flüssigkeit zu überstreichen, die die Poren vollkommen ausfüllt, mithin absolut vor dem Eindringen von Feuchtigkeit sichert, oder zu härten, ohne den Farbencharakter zu alterieren, so müsste deren Erhaltung auf längere Zeit zu ermöglichen sein.“³⁴⁴ Berger vernachlässigte dabei die materialtechnische Veränderung, die Wechselwirkungen zwischen Malerei und Träger und von hinten durch das Mauerwerk eindringende Feuchtigkeit, deren Austreten durch die Oberfläche durch die Tränkung verhindert wird.

Im Falle von Fresken im Innenraum ging er dagegen auf die Verwitterungsproblematik durch von außen in das Mauerwerk eindringende Feuchtigkeit ein und wies auf die sogenannte Salpeterbildung hin, die er zwar mit organischen Verwesungsprodukten in Verbindung brachte, aber nicht weiter erläuterte. Für die Restaurierung der Fresken sah Berger wenige Möglichkeiten. Gegen aufsteigende Feuchtigkeit empfahl er Drainagesysteme. Als problematisch bezeichnete er Malschichtablösungen, beispielsweise verursacht durch mangelnde Verbindung der Putzschichten oder Glimmerbestandteile im Verputz, ohne hier Restaurierungsvorschläge zu unterbreiten.

Eibner untersuchte weitere Schadensphänomene an Wandmalereien und stellte u.a die „flächenweise fortschreitende Verdunklung“³⁴⁵ fest, deren Ursache er in der

³⁴² Berger 1909, S. 34.

³⁴³ Vgl. Pohlman/Materna 1999, S. 50.

³⁴⁴ Berger 1909, S. 35 f.

³⁴⁵ Eibner 1926, S. 449 ff.

unsachgemäßen Anwendung von Kaseinfarben, die nicht mit Kalk, sondern in anderer Weise aufgeschlossen wurden, sah. Außerdem beschrieb er „Einregenstellen“³⁴⁶, also Schäden durch massiv eindringende Feuchtigkeit, die zur Lockerung des Sintergefüges und zum Abfallen von Putz- und Malschichten führen könnten.

Zur restauratorischen Bearbeitung der genannten Schäden gaben Berger und Eibner unterschiedlich detaillierte Empfehlungen. Zur Reinigung heißt es bei Berger, die Arbeit des Restaurators habe vor allem in der trockenen Reinigung der Oberfläche von Ruß und Schmutz zu bestehen, wofür er frisch gebackenes Roggenbrot empfahl. Von anderen Methoden, insbesondere der feuchten Reinigung riet er ab, erwähnte aber eine erfolgreiche Anwendung von Methylalkohol in England 1890.³⁴⁷ Auch Doerner riet seit 1921 zur Verwendung von Roggenbrot oder feuchtem Schwamm nach Erprobung, ob die Malerei wischfest sei.³⁴⁸ Eibner empfahl 1926 zur Reinigung von Wandmalereien Brotrinde oder, wenn eine feuchte Reinigung möglich sei, Wasser. Bei Verrußungen pflege man Seifenwasser anzuwenden.³⁴⁹ Brot als trockenes Reinigungsmittel wurde also von allen empfohlen und seine Erwähnung findet sich auch noch bei Wehlte 1967.³⁵⁰ Die radiergummiartige Reinigungswirkung, die teilweise auch rußige Bestandteile reduzieren konnte und die niedrigen Kosten für Brot machten es zu einem einfach anwendbaren und verfügbaren Reinigungsmaterial, das in der Praxis Anwendung fand. Dass Brot einen Nährboden für mikrobiellen Befall darstellt, wurde nicht thematisiert. Dieser Umstand ist nicht mit den mangelnden naturwissenschaftlichen Möglichkeiten zu erklären, sondern mit ausbleibenden akuten Schäden in Folge der Anwendung von Brot. Hingegen riet man allgemein von der Anwendung von Salzsäure zur Reinigung von Wandmalerei ab, da diese Methode bereits zu Schäden geführt hatte. In der Praxis setzte sich der Verzicht aber offenbar nur langsam durch, denn nach Doerner wurde Salzsäure auch in den 1920er/30er Jahren noch verwendet.³⁵¹

Zur Restaurierung von Wandmalereien erwähnte Eibner, dass „der bekannte Satz, Fresken sind nur in fresco restaurierbar, .. streng genommen etwa auf den Fall der

³⁴⁶ Eibner 1926, S. 461.

³⁴⁷ Vgl. Berger 1909, S. 37 ff.

³⁴⁸ Vgl. Doerner 1989, S. 272.

³⁴⁹ Vgl. Eibner 1926, S. 443.

³⁵⁰ Vgl. Wehlte 1990, S. 362.

³⁵¹ Vgl. Doerner 1989, S. 272.

Restaurierung von Einregenstellen [passt], an welchen nicht nur die Bildschichte, sondern auch der Malgrund mürb sind und dieser vielleicht sich schon abschält.“³⁵² Die von Eibner genannte Möglichkeit zur Behebung solcher Feuchtigkeitsschäden zeigt, dass sein Schwerpunkt auf der Erzielung von Haltbarkeit und Reparatur lag. Sie seien nur durch „Herausschlagen der ganzen durchfeuchteten Stelle, Neueinputzen und Malen restaurierbar und durch Abstellen der Ursache zu schützen.“³⁵³ Auch der Vorschlag zum Umgang mit den oben beschriebenen Malschichtschollen weist ihn als Vertreter einer eher radikalen Reparaturmethodik aus: „Aufgestandene Stellen an Fresken können abgekehrt werden, da sie am Malgrunde nur mehr lose haften.“³⁵⁴ Berger hingegen überließ es weitgehend dem Restaurator, im Einzelfall zu entscheiden, wie die fachgemäße Behandlung von Schäden auszuführen sei.³⁵⁵

Friedrich Rathgen stellte als einer der ersten die Problematik von Salzen bei Festigungen in den Vordergrund, wobei er sich in erster Linie auf Steinobjekte bezog. Er versuchte die Salze in den Objekten vor einer Festigung durch so genanntes Auslaugen mit Wasser zu reduzieren. Als Alternative zum Wasser könne das Auslaugen auch mit Alkohol geschehen. Nach der Trocknung sollte die Tränkung mit Festigungsmittel erfolgen. Als wässrige Tränkungsmittel kämen Leimlösungen, Reis- und Maisstärke sowie Wasserglaslösungen in Frage, als nicht wässrige Leinöl oder Leinölfirnis. Auch Paraffin, Wachs, Kollodium, Zapon und Zellon kamen zur Sprache.³⁵⁶ Rathgen war bekannt, dass durch die Tränkung die Poren des Gesteins verschlossen werden und etwa vorhandene Feuchtigkeit nicht mehr austreten könnte. Auf dem Tag für Denkmalpflege 1906 berichtete er: „Zu den Fluaten“³⁵⁷ übergehend, darf ich vielleicht hervorheben, daß zwischen der Wirkungsweise der Fluats und der der meisten anderen Steinkonservierungsmittel ein prinzipieller Unterschied besteht. Die Fluats bewirken eine chemische Veränderung der Oberfläche der Kalksteine oder der kalkhaltigen Sandsteine, verstopfen aber die natürlichen Poren des Steines nicht völlig und geben so der

³⁵² Eibner 1926, S. 461.

³⁵³ Eibner 1926, S. 469 f.

³⁵⁴ Eibner 1926, S. 458.

³⁵⁵ Vgl. Berger 1909, S. 36.

³⁵⁶ Vgl. Danzl 2004, S. 28.

³⁵⁷ Fluats sind Salze der Hexafluorokieselsäure. Die Fluats reagieren mit den calcitischen Bestandteilen des Steins und bewirken eine Verfestigung der Struktur durch ausgeschiedenes Calcium- und Magnesiumfluorid. Die Langzeitversuche von Friedrich Rathgen an Steinobjekten brachten widersprüchliche Ergebnisse. In den 1930er Jahren legte sich daher die anfängliche Begeisterung für Fluats und sie wurden in der Steinkonservierung nicht mehr genutzt. Vgl. Lehmann 2008, S. 27.

etwa noch im Stein befindlichen Feuchtigkeit Gelegenheit zur Verdunstung.“³⁵⁸

Vor allem die Tränkungsmitel wurden zum Teil auch in der Wandmalereirestauration verwendet. Wachs- und ölhaltige Überzüge hatten dort bereits Tradition und Stärke wurde beispielsweise um 1890 auf die Wandmalereien der Andreaskirche in Burgsdorf / Sachsen-Anhalt aufgetragen.³⁵⁹ Rathgen war in einer der Naturwissenschaftler, die in Restaurierungsfragen zu Rate gezogen wurden, so beispielsweise durch Albert Leusch in Sachsen-Anhalt und auch durch Provinzialkonservator Reimers in Hannover.³⁶⁰

Georg Hager riet 1903 aufgrund der Erfahrungen Hagenmüllers in Bayern zur Festigung von Wandmalereien mit Kasein oder Kalkwasser.³⁶¹ Eibner empfahl die Verwendung von Kaseinlösung, wies jedoch auf mögliche Schadensbildung bei hoher Feuchtigkeit hin. Bei Doerner ist die Erwähnung von Kalkwasser und „Topfenkasein“ zur Festigung zu finden. Von der Verwendung von Wasserglas riet er aufgrund von Krustenbildung, Ausblühungen und optischer Veränderung der Malerei ab.³⁶²

Zur Ergänzung von Fehlstellen in der Malschicht seien nach Eibner Kalkkasein oder Keimfarben geeignet. Auch Wachsfarben seien denkbar. Doerner riet bei a secco ausgeführten Malereien ebenso zu Wachsemulsion und Kasein, zusätzlich zu Ei, in Außenbereichen verwende man Kalkkasein. Fresken seien mit Wachspottascheemulsion³⁶³ und Dammarfirnis oder Wachs in kohlenstoffsaurem Ammon zu retuschieren, da solche Retuschen sich einwandfrei einfügten. Er wies nicht nur auf die Materialien für die Retusche, sondern auch auf ihre Ausführung, die „am besten strichelnd“ zu geschehen habe, hin: „Bei wertvollen Arbeiten wird man keinerlei Eingriffe, Ergänzungen oder Übermalungen vornehmen, sondern Fehlstellen in einem neutralen, dem Gesamtton sich gut einfügenden Farbton halten. Nicht mehr darf künftig der Restaurator in solchen Fällen seinen Ruhm darin sehen, dem Beschauer die Echtheit eingefügter Stellen vorzutäuschen.“³⁶⁴

³⁵⁸ Rathgen 1906, zit. nach Lehmann 2008, S. 24 f.

³⁵⁹ Vgl. Hansch 1999, S. 15.

³⁶⁰ Vgl. Danzl 2004, S. 27 ff. und Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1904, S.2 und 1907, S. 4.

³⁶¹ Vgl. Hager 1903, S. 274 f.

³⁶² Vgl. Doerner 1989, S. 273.

³⁶³ Bei Pottasche handelt es sich um Kaliumcarbonat.

³⁶⁴ Doerner 1989, S. 273.

Obwohl Entstehungszeit der zitierten Publikationen und Fachdisziplinen der Autoren verschieden sind, sind die restauratorischen Empfehlungen, wenn sie erfolgen, recht ähnlich. In der Erforschung von Schadensursachen sind vor allem deshalb Unterschiede erkennbar, weil die Herleitungen des Chemikers Eibner eine stark naturwissenschaftliche Ausprägung hatten und bezüglich der chemisch-physikalischen Zusammenhänge detaillierter sind. Sowohl bei ihm als auch bei Berger ist die Erforschung der Schadensursachen nur zum geringen Teil als restauratorische Aufgabenstellung erfolgt. Vielmehr hatten die maltechnischen und naturwissenschaftlichen Studien eine Verbesserung der historischen Techniken für die moderne Ausführung von Malerei zum Ziel. Somit könnte die Schadensursachenforschung als präventive Maßnahme benannt werden, die eine Vermeidung von Schadensfaktoren und die Vorbeugung gegen vorzeitige Zerstörung von neu zu schaffenden Wandmalereien anstrebte.

In den Empfehlungen zu Schadensbehebung und Restaurierung sind sämtliche Beiträge noch empirisch geprägt. Hier sei als Beispiel die Feststellung Eibners bezüglich der „Fäulnis“ und der Gefahr von mikrobiellem Befall von Kaseinfarbenmalerei genannt, deren Problematik er später selbst aufhob, indem er Kasein als mögliches Festigungsmittel nannte.

Die für Reinigung, Festigung und Retusche genannten Techniken und Materialien stimmen weitestgehend überein. Ebenso die Warnungen vor starken Reinigungsmitteln wie Salzsäure und vor Überzügen. Die Folgen hiervon wurden jedoch längst nicht so ausführlich beschrieben wie die Folgen mangelhafter Malmaterialien und -techniken. Obwohl diese Methoden von namhaften Chemikern und Maltechnikern abgelehnt wurden, hat sich ihr Verzicht in der restauratorischen Praxis nur langsam durchgesetzt. Dass die Problematik ungeeigneter Restaurierungsmaterialien auch in den 1960er Jahren noch aktuell war, zeigen die noch immer ausgesprochenen Warnungen bei Wehlte.

5.4 Resümee

Restaurierungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts waren vor allem geprägt durch ihre stilvereinheitlichenden Tendenzen. Die Entfernung ‚stilwidriger‘ Zutaten und die Wiederherstellung eines fiktiven Zustands zur Entstehungszeit hatte die Reproduktion des historischen Raumkonzepts mit seiner Einheit von Architektur

und Ausstattung zum Ziel. In den rekonstruierenden Nachschöpfungen mittelalterlicher Ausmalung zeigte sich vor allem der Wunsch nach Rückgewinnung ikonographischer und stilistischer Zusammenhänge. Während der künstlerischen Aussage großer Wert beigemessen wurde, kam dem historisch überlieferten ‚Original‘ und seiner authentischen Erhaltung nachrangige Bedeutung zu.

Zur Umbruchsituation kam es um 1900, nachdem bereits seit den 1880er Jahren Stimmen laut geworden waren, die für die Erhaltung von Kulturdenkmälern mit ihren historischen Zutaten und in ihrem überlieferten Zustand plädiert hatten. Wenn auch die Anhänger der historischen Schule im Jahr 1900 noch die Mehrheit bildeten, kam es kurze Zeit später zu Grundsatzdiskussionen in der deutschsprachigen Denkmalpflege, deren Folgen sich auch in der niedersächsischen Restaurierungspraxis ablesen lassen. Restaurierung und Denkmalpflege bewegten sich zwischen den Gegenpolen des Wunsches nach hypothetischer Wiederherstellung der ursprünglichen künstlerischen und ikonographischen Aussage einerseits und des Wunsches nach Erhaltung des überlieferten ‚Originals‘ andererseits.

Die um 1900 laut werdenden Proteste führender Kunsthistoriker und Denkmalpfleger gegen die bestehende Art der Restaurierung hatten großen Einfluss auf Fachleute und auf die Öffentlichkeit. Diese Gegenbewegung, die für den urkundlichen und historischen Wert von Kulturdenkmälern plädierte, bildete das Fundament für die in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts entwickelten innovativen denkmalpflegerischen Auffassungen und Restaurierungsmethoden. Diese Theorien basierten auf der Einschätzung, dass durch die Wiederherstellungen des Historismus gravierende Verluste entstanden seien. Durch Nachschöpfungen mittelalterlicher Kunst, hypothetische Rekonstruktionen und Überarbeitung vorhandenen des Bau- und Malereibestands waren die Originale nach ihrer Auffassung künstlerisch und urkundlich wertlos geworden. Auf dieser Erkenntnis begründete sich die Forderung nach Konservierung statt Restaurierung, um den historisch gewordenen Zustand eines Denkmals mit all seinen geschichtlichen Veränderungen zu erhalten. Diese zunächst in der Baudenkmalpflege entwickelten Postulate sollten theoretisch für alle denkmalpflegerischen Bereiche gelten. Einschränkungen galten für Gegenstände

und Bauwerke in Funktion, bei Kirchen besonders im Hinblick auf liturgische Funktionen. Diese erforderten im Allgemeinen restauratorische Maßnahmen. Wie nach den modernen Richtlinien eine Restaurierung konkret auszuführen sei, wurde im Bereich der Wandmalereirestauration nur von Einzelnen erläutert. Sie beschrieben Methoden der Freilegung und Restaurierung, die einen zurückhaltenderen Eingriff in die Originalsubstanz bedeuteten und Verfälschungen vermeiden sollten.

Neben den theoretisch-philosophischen Ansätzen in der Denkmalpflege hielten auch die Naturwissenschaften Einzug in die junge Disziplin. Ursprünglich vor dem Hintergrund der Rationalisierung und Verbesserung der Maltechnik entstanden, beschäftigten sich Maltechniker und Naturwissenschaftler mit historischen Maltechniken und ihren vermeintlichen Schwachpunkten, die zu Schäden geführt hatten. In der Fortentwicklung führten diese Ansätze zu naturwissenschaftlichen Erklärungsansätzen für Schadensursachen und auch zu Empfehlungen für Restaurierungsmethoden und –materialien. Mit der Untersuchung der ursprünglichen Werkstoffe und des Materialgefüges wurden Zusammenhänge nun chemisch erklärt und in Beziehung zu Restaurierungstechniken gesetzt. Die gewonnenen Erkenntnisse führten beispielsweise zu Warnungen vor säurehaltigen Reinigungsmitteln und organischen Überzügen. Obwohl der naturwissenschaftliche Ansatz in vielerlei Hinsicht richtig und wichtig war, wurden die Schadensfaktoren an Wandmalereien teilweise nur unvollständig erkannt und die historischen Maltechniken fehlinterpretiert. Dadurch kam es zwangsläufig zur Empfehlung zum Teil ungeeigneter Restaurierungsmethoden und –materialien. Wenn auch zunächst empirisch geprägt, so wurde in den Naturwissenschaften doch erstmals Ursachenforschung in Bezug auf die entstandenen Schäden betrieben..

6 Zur Freilegungs- und Restaurierungspraxis in Niedersachsen 1899-1939 am Beispiel ausgewählter mittelalterlicher Wandmalereien

Die um die Wende zum 20. Jahrhundert in der Denkmalpflege stattfindenden Entwicklungen lassen sich auch an der Restaurierungspraxis in Niedersachsen ablesen. Das Spannungsfeld bestand zwischen zwei grundlegenden Aufgaben der Restaurierung, die einige Widersprüche und Kontroversen beinhalteten:

Maßnahmen zur Erhaltung und Maßnahmen zur Präsentation. Das Hauptinteresse der Denkmalpflege lag in der Erhaltung der Wandmalereien, während für die Eigentümer, hier hauptsächlich Kirchengemeinden, eine repräsentative Raumausmalung vorrangig war.

Anfang des 20. Jahrhunderts strebten sehr viele Kirchengemeinden eine Renovierung ihrer Kirche an, die meistens auch eine Neuausmalung beinhalten sollte. Dieses Streben resultierte aus praktischen Gründen wie Raumnutzung, da die Plätze auf nachträglich eingebauten Emporen und Adelspriechen häufig nicht mehr benötigt wurden, oder Modernisierungswünschen. Aufgrund der wirtschaftlich guten Lage waren die nötigen Geldmittel vorhanden.

Die staatliche Denkmalpflege hatte sich mittlerweile soweit etabliert, dass Kirchengemeinden über solche Maßnahmen oder spätestens nach Entdeckung historischer Ausmalungen dem zuständigen Konservator Bericht erstatteten.³⁶⁵

Aus den Berichten der Kirchenvorstände nach Entdeckung historischer Ausmalungen geht das Wissen um die Auffindung kulturhistorisch wertvoller Zeugnisse und das Interesse an deren Wiederherstellung hervor. Auf Seiten der Denkmalpflege findet sich daneben vielfach der Hinweis an Kirchengemeinden, bei den Renovierungsarbeiten auf Spuren älterer Wand- und Gewölbemalereien Acht zu geben.

Damit wurde historischen Ausmalungen eine besondere Aufmerksamkeit zuteil, und bis auf wenige Ausnahmen waren sich Kirchengemeinden und Denkmalpflege einig, dass vorhandene Wand- oder Gewölbemalereien erhalten und restauriert werden sollten.

³⁶⁵ Die Kirchengemeinden waren verpflichtet, vor jeglichen Baumaßnahmen und bei Entdeckungen von historischen Ausmalungen den Provinzialkonservator zu informieren und dessen Genehmigung für die geplanten Maßnahmen einzuholen. Vgl. Erlass des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Preußen vom 21.06.1895.

In den folgenden Kapiteln wird die Restaurierungspraxis und –methodik anhand der einzelnen Arbeitsschritte von Freilegung bis Retusche dargelegt und ausgewertet. Außerdem wird die Frage beantwortet, inwieweit Veränderungen bzw. Entwicklungen von 1899 bis 1939 zu verzeichnen sind.

6.1 Restaurierungsbeispiele - Erläuterung von Auswahlkriterien und Untersuchungsmethoden

Anhand von restauratorischen Untersuchungen und vergleichenden Quellenstudien wurde die Restaurierungspraxis in Niedersachsen zwischen 1899 und 1939 erforscht. Das Jahr 1939 als Schlusspunkt zu wählen, erschien sinnvoll, da mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs die Restaurierungstätigkeiten weitestgehend in den Hintergrund traten.³⁶⁶ Der Ausgangspunkt sollte um die Jahrhundertwende liegen, da sich die Manifestation der praktisch denkmalpflegerischen Arbeit mit Einsetzung des Provinzialkonservators 1894, Einsetzen von Vertrauensmännern 1898 und Beginn der Inventarisierung 1899 sowie die veränderten denkmalpflegerischen Auffassungen kurz nach 1900 auch in der Wandmalereirestauration bemerkbar machten. Zudem konnte damit an bereits vorliegende Forschungsergebnisse und Literatur zur Restaurierung im 19. Jahrhundert angeknüpft werden. Das Jahr 1899 als konkreter Anfangspunkt begründet sich des weiteren dadurch, dass es sich hierbei um die erste nachgewiesene Restaurierung durch Reinhold Ebeling handelt. Ebeling war in der Provinz Hannover bis in die 1930er Jahre der meistbeschäftigte Kirchenmaler im Bereich der Wandmalereirestauration.

Die große Zahl von Wand- und Gewölbmalereien auf dem Gebiet des heutigen Landes Niedersachsen erforderte die Zusammenstellung einer begrenzten Auswahl von Restaurierungsbeispielen, um eine wissenschaftliche Erfassung und Auswertung der Freilegungs- und Restaurierungsmethodik an Wand- und Gewölbmalereien in der verfügbaren Zeit zu ermöglichen. Ziel war es, aufgrund der Anlage bestimmter Kriterien einen Querschnitt durch die Restaurierungsgeschichte von Wandmalereien in der genannten Zeitspanne zu erhalten. Aufgrund der zusätzlichen Erkenntnisse durch objektübergreifende

³⁶⁶ Diese Annahme konnte durch Quellenstudien belegt werden. An einem der ausgewählten Beispiele erfolgten 1937 begonnene Restaurierungsarbeiten noch bis in das Jahr 1941. Im übrigen waren nach 1939 keine Restaurierungen nachweisbar.

Quellen- und Literaturrecherchen zur Denkmalpflege und Restaurierung ist das Ergebnis trotz der eingeschränkten Auswahl als repräsentativ für die übliche Restaurierungspraxis anzusehen.

Zur Erfassung der Restaurierungen wurde der Katalogband zur Publikation *Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland*,³⁶⁷ die den überwiegenden Teil mittelalterlicher Wandmalereien erfasst, zu Grunde gelegt. Die Auswahl umfasste zunächst alle Objekte, die im genannten Zeitraum restauriert wurden. Nicht berücksichtigt wurden Malereien, die heute nicht mehr erhalten sind. Die weitere Eingrenzung erfolgte aufgrund der Auswertung breit angelegter Quellen- und Literaturstudien. Bevorzugt wurden solche Restaurierungen, die anhand von Schriftverkehr, Planmaterial oder Fotografien zumindest annähernd nachvollzogen werden konnten (Abb. 1).

Zudem sollte die Auswahl der Restaurierungen weitere Bedingungen erfüllen: Die möglichst breite geographische Streuung im niedersächsischen Gebiet, die Berücksichtigung unterschiedlicher Kirchenmaler und ihrer Restaurierungsmethoden sowie die Verteilung im Zeitabschnitt 1899-1939. Das Ziel, eine flächendeckende Streuung zu gewährleisten, ist nur zum Teil erreicht, was aber die historische Restaurierungstätigkeit widerspiegelt. In den heutigen Bezirken Weser-Ems und Lüneburg wurden im Untersuchungszeitraum wenige Wandmalereien restauriert. Im Kreis Diepholz hingegen liegt die Zahl der Wandmalereirestaurierungen, besonders in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts, bedeutend höher als in anderen Regionen.

An den ausgewählten Beispielen können zwölf Maler- und Restauratorenpersönlichkeiten unterschieden werden, die mit der Ausführung der Restaurierungsmaßnahmen beschäftigt waren. Durch die vorausgegangenen Quellenstudien war zu belegen, dass damit die wichtigsten Maler/Restauratoren, die im kirchlich-denkmalpflegerischen Bereich tätig waren, erfasst sind.

Die zeitliche Verteilung der ausgewählten Restaurierungsmaßnahmen spiegelt die Tendenzen der allgemeinen restauratorischen Bemühungen (Abb. 2). Die Freilegungs- und Restaurierungsaktivitäten waren in den ersten 10-12 Jahren des 20. Jahrhunderts besonders hoch. Mit Ausbruch des I. Weltkriegs wurden die Arbeiten eingestellt. In den 1920er/30er Jahren ist im Vergleich mit dem Anfang

³⁶⁷ Grote/Van der Ploeg 2001, Bd. 2.

des Jahrhunderts eine gleichbleibend zurückhaltende Aktivität feststellbar. In der vierten Dekade fällt auf, dass fast alle Restaurierungen im Jahr 1939 ausgeführt wurden.

Die Durchführung restauratorischer Untersuchungen in Ergänzung zu den Literatur- und Quellenstudien erschien besonders notwendig, um die zum Teil sehr unzureichende Quellenlage zu ergänzen bzw. zu korrigieren. Nur wenige der mittelalterlichen Malereien sind bislang in restaurierungsgeschichtlicher Hinsicht erforscht und dokumentiert. Weiterführende Literatur und Forschungsergebnisse zur vergleichenden niedersächsischen Wandmalereirestauration in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lagen nicht vor. Sämtliche in der Arbeit genannten restauratorischen Untersuchungsergebnisse, die nicht durch Quellen belegt werden, stammen von der Verfasserin und wurden in den Jahren 2002-2005 durchgeführt.

Beschreibung und Auswertung der Restaurierungsgeschichte der ausgewählten Wandmalereien befinden sich im Katalog. K.A enthält alle restauratorisch untersuchten Objekte, K.B beinhaltet die ausschließlich auf Quellen- und Literaturstudien basierenden Auswertungen.

Die im Katalogerfassten Studien zur Geschichte der Restaurierung beinhalten auch sämtliche Maßnahmen, die nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgten. Aus Datenschutzgründen mussten diese ohne Namensnennung bleiben.

Bedauerlicherweise war es der Verfasserin seitens der zuständigen kirchlichen Behörden nicht gestattet, diese Ergebnisse vergleichend auszuwerten. Da die Maßnahmen aber Erscheinungsbild und Erhaltungszustand der Wandmalereien maßgeblich prägen, ist eine dezidierte Einschätzung und Beurteilung der früheren Restaurierungen nur eingeschränkt möglich.

6.2 Freilegung und Untersuchung

6.2.1 Freilegung

Anfang des 20. Jahrhunderts kam es zu einer großen Freilegungswelle von Wandmalereien in mittelalterlichen Kirchen. Während ein großer Teil der großen repräsentativen Kirchen bereits im 19. Jahrhundert restauriert und renoviert worden war, erreichten diese Tendenzen nun auch kleinere Dorfkirchen. Dies ist

u.a. auf die denkmalpflegerische Entwicklung mit Institutionalisierung der staatlichen Denkmalpflege und Denkmalschutzgesetzen und auf den wirtschaftlichen Aufschwung in Deutschland seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zurückzuführen.³⁶⁸

Aus den Quellen geht hervor, dass es in den ersten vierzig Jahren des 20. Jahrhunderts hauptsächlich im Zuge von Renovierungen und Umbauten zu Freilegungen von mittelalterlicher Wandmalerei kam. In vielen Gemeinden hegte man den Wunsch nach Renovierung und Instandsetzung des Baus und seiner Ausstattung. Diese Maßnahmen beinhalteten üblicherweise auch einen Neuanstrich von Wänden und Gewölben, dem eine Entfernung alter Anstriche zur Schaffung eines besseren Haftgrunds vorausging. Oft kam es dabei zur Entdeckung und anschließenden Freilegung mittelalterlicher Wandmalereien. Schon im Vorfeld rieten die Denkmalpfleger in einigen Fällen dazu, vorhandene Anstriche vorsichtig zu entfernen und darauf zu achten, ob darunter ältere Ausmalungen vorhanden seien.

Dass die Kirchengemeinden selbst großes Interesse an der Präsentation der historischen Ausmalung ihrer Kirche hatten, zeigt sich an solchen Beispielen, bei denen gezielt nach Spuren älterer Ausmalung gesucht wurde. So in der Nikolaikirche in Sulingen, wo 1898 der Kirchenmaler Reinhold Ebeling damit beauftragt wurde, die Wände auf das Vorhandensein von Malereien zu untersuchen (vgl. K.B-10). Da die zunächst festgestellten geringen Spuren nicht aussagekräftig waren, empfahl der hannoversche Provinzialkonservator Jacobus Reimers die Freilegungsproben zu vergrößern. In der Nikolaikirche in Isernhagen-Kirchhorst (Abb. 40) stieß man bei Renovierungsarbeiten ab 1897 zunächst zufällig auf Reste mittelalterlicher Wandmalerei. Dieser Fund veranlasste den Pastor, systematisch verschiedene Wandflächen abzusuchen und an den Tüncheschichten zu „kratzen“, um enthusiastisch festzustellen, dass an allen Wandoberflächen Farbspuren vorhanden waren.³⁶⁹

In diesen Beispielen ist das kulturelle und historische Interesse erkennbar, dass die Kirchengemeinde ihrer Kirche entgegenbrachte, aber auch eine gewisse ‚Schatzsuchermentalität‘.

³⁶⁸ Vgl. Brosius 2006, S. 183.

³⁶⁹ Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Beschreibung des Umbaus und der Erneuerung der Kirche im Jahre 1898/99 von Wilhelm Uhlhorn, angefertigt im Juli 1912.

Hatte man Fragmente mittelalterlicher Wand- und Gewölbmalereien gefunden, war ihre anschließende Freilegung üblich. Erst dann konnte nach damaligem Verständnis eine Einschätzung von Art und Umfang, Zustand und Erhaltungswert der Malereien erfolgen. Etwas anders liegt der Fall in Gehrden-Leveste (vgl. K.B-08), wo bereits seit den 1880er Jahren bekannt war, dass sich unter dem monochromen Gewölbeanstrich eine ältere Ausmalung befand. Der Kirchenvorstand wollte diese aber aus ästhetischen und finanziellen Gründen nicht freilegen lassen. Man befürchtete hohe Kosten für ein Ergebnis, das nicht zufriedenstellend erschien.³⁷⁰ 1924 kam es doch zur Freilegung, nachdem Provinzialkonservator Heinrich Siebern seine Empfehlungen gegeben und der Gemeinde versichert hatte, dass es nicht bei einer Freilegung bleiben würde, sondern dass die anschließende Restaurierung den Schauwert erhöhen würde. In keinem der untersuchten Vorgänge wurde aus konservatorischen Gründen von einer Freilegung abgesehen. Der vorherrschende Wunsch, die historische Ausmalung wieder sichtbar zu machen, erforderte nach zeitgenössischer Überzeugung wenigstens den Versuch einer Freilegung. Wenn der fragmentarische Erhaltungszustand in der Folge eine Restaurierung nicht möglich erscheinen ließ, konnte es dazu kommen, dass Darstellungen direkt nach der Freilegung wieder überstrichen wurden. In der Marienkirche in Melle-Oldendorf hatte man 1906 Wandmalereien freigelegt, diese aber aufgrund des schlechten Erhaltungszustands bis auf drei Figuren wieder überstrichen (vgl. K.B-12). Auch in der Nikolaikirche Isernhagen-Kirchhorst hat man 1898/99 zwei figürliche Darstellungen nach der Freilegung wieder überstrichen, da ihr Erhaltungszustand schlecht und die Figuren kaum noch erkennbar waren (vgl. K.B-09). Eine von ihnen, ein Heiliger mit Buch und Schwert, wurde nicht, wie sonst üblich, monochrom übertüncht, sondern durch eine historisierende Darstellung des Erzengels Michael ersetzt.

Der Wunsch der Kirchengemeinden nach Wiederherstellung der ursprünglichen Ausmalung überwog die Schwierigkeiten der Freilegung. Ein zunächst fragmentarischer Erhaltungszustand wurde nur akzeptiert, weil die folgende Restaurierung es ermöglichte, die Lesbarkeit der Malereien zu verbessern. Bei

³⁷⁰ Vgl. Pfarrarchiv Leveste, Repositor 511 Instandsetzung, Bericht des Pastors Grahle zur Erneuerung der Kirche, o.D. [1924], S. 3 ff und 8f.

Freilegungsproben und Untersuchungen wurden die Möglichkeiten der Wiederherstellung von vornherein einbezogen.

Die Maßnahmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts lassen erkennen, dass dem historischen Wert der freizulegenden Malerei durchaus schon besondere Bedeutung zukam. Diese im Grunde wünschenswerte Einstellung wurde aber von Werthierarchien geleitet, was in der Praxis hieß: je älter, um so wertvoller. So berichtete selbst der preußische Konservator der Kunstdenkmäler, Lutsch, nach der Besichtigung der Kirche in Melle-Oldendorf über die bereits teilweise freigelegten Malereien: „Es sind solche aus dem 13. bis 15. Jahrhundert und aus späterer Zeit vorhanden. Auf die Erhaltung der letzteren ist Wert nicht zu legen.“³⁷¹ Diese Werteinteilung führte bei Vorhandensein mehrerer Malschichten auch dazu, dass die älteste Schicht freigelegt wurde. Jüngere Malschichten fanden nur selten überhaupt Erwähnung. 1911 gab der hannoversche Provinzialkonservator bezüglich der Freilegung der Gewölbemalerei in der Kirche zu Fassberg-Müden/Örtze immerhin den Hinweis, es sei darauf zu achten, ob Malschichten aus verschiedenen Ausmalungsphasen vorhanden seien.³⁷² Er lässt jedoch unerwähnt, was in einem solchen Falle zu geschehen habe.

Im erwähnten Leveste befand sich auf der mittelalterlichen Malerei noch eine jüngere, ebenfalls polychrome Ausmalung. Der Provinzialkonservator bezeichnete diese als weniger wertvoll, während die ältere Malerei freigelegt werden müsse, da sie aus der Blütezeit der Gotik stamme. Bei der Freilegung stellte sich heraus, dass die jüngere Malerei ohnehin nicht zu erhalten war, da sie fest an der daraufliegenden Tünche haftete. Der ausführende Kirchenmaler Gotta bemühte sich aber doch so viel freizulegen, dass eine Einschätzung der Ausmalung erfolgen konnte und fertigte zu Dokumentationszwecken die Aquarellpause einer Aposteldarstellung an (Abb. 11). Anschließend wurde die Malerei, die man in das 17. Jahrhundert datierte, zugunsten der mittelalterlichen Malerei entfernt. Ausnahmecharakter hat das Vorgehen in der Kirche zu Auetal-Hattendorf 1920, wo man festgestellt hatte, dass neben der umfangreichen mittelalterlichen Ausmalung das Fragment einer gemalten Rollwerkumrahmung eines Fensters aus dem 16. Jahrhundert erhalten war. Obwohl es hier zu Überschneidungen mit einer

³⁷¹ NLD, BuK, Schriftarchiv, Melle-Oldendorf, Sign. 459024.00002/ 88/14, Reisebericht des preußischen Konservators der Kunstdenkmäler, Lutsch vom 10. 07.1906.

³⁷² NLD, BuK, Schriftarchiv, Müden/Örtze, Sign. 351010.00017/ 23, Schreiben des Provinzialkonservators Siebern an den Müdener Pastor Kretzmeyer vom 20.02.1911.

mittelalterlichen Darstellung kam, entschied der zuständige Bezirkskonservator, dass die Rollwerkumrahmung aufgrund ihres kunstgeschichtlichen Werts und der Seltenheit des Vorkommens erhalten werden müsse.³⁷³ Bei der weitergehenden Freilegung stellte sich jedoch heraus, dass sie aufgrund ihrer schlechten Anbindung an den Untergrund nicht zu erhalten war.

Eine Auseinandersetzung mit Vor- und Nachteilen einer Freilegung ist bei den untersuchten Objekten ab Mitte der 1920er Jahre feststellbar. Grundsätzlich war noch immer der Wunsch nach einer Wiederherstellung der alten Ausmalung vorhanden. Nun wurden aber Erhaltungszustand und Möglichkeiten der Freilegung schon vor der vollständigen Abnahme aufliegender Fassungen diskutiert und das Ergebnis blieb nicht mehr ausschließlich dem Zufall überlassen. Die Gewölbe der Kirche in Gehrden-Leveste wurden 1925 vor der Freilegung auf Umfang und Erhaltungszustand der mittelalterlichen Malereien untersucht. Auch in Auetal-Kathrinhagen untersuchte der Kirchenmaler die Gewölbe- und Wandflächen auf malerischen Bestand und berichtete anschließend, dass die Malereien gut erhalten und leicht freizulegen seien (vgl. K.A-02). Von den Architekturoberflächen der Alten Kirche Idensen wusste man bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, dass sie wertvolle romanische Malereien trugen (vgl. K.B-18). In der nördlichen Seitenkapelle waren diese 1888-90 bereits freigelegt worden, während man die übrigen Wandflächen aus finanziellen Gründen zurückgestellt hatte. 1928 setzte sich Provinzialkonservator Siebern für die Freilegung und Konservierung der Wand- und Gewölbemalereien ein und gab dafür in erster Linie konservatorische Gründe an: Der Verputz habe sich an verschiedenen Stellen vom Untergrund gelöst und drohe herabzufallen.

Die untersuchten Wandmalereien zeigen überwiegend das Bemühen um eine weitgehende Freilegung der mittelalterlichen Ausmalungen. Allerdings ist feststellbar, dass auf die Freilegung dekorativer Malerei zumeist weniger Sorgfalt verwendet wurde. Die von der Verfasserin durchgeführte restauratorische Untersuchung der ornamentalen Gewölbeausmalung der Katharinenkirche zu Neuenkirchen erbrachte, dass bei der Freilegung 1906 umfangreiche Reste jüngerer Tünchen auf der Malerei verblieben waren (vgl. K.A-08). Seinerzeit war man der Ansicht gewesen, dass die freigelegten Ornamente ausreichten, da aus

³⁷³ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Hattendorf, Sign. 257003.00093/ 2, Schreiben des Konservators der Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel an das Evangelische Konsistorium vom 20.12.1920.

ihnen „das Fehlende sich zumeist leicht rekonstruieren“ ließe.³⁷⁴ Vermutlich hat man aus dieser Intention heraus auf die sorgfältige Entfernung der Übertünchungen verzichtet.

In Krummhörn-Campen ging man in dieser Unterscheidung zwischen figürlicher und dekorativer Malerei noch sehr viel weiter: 1939 stellte der Kirchenmaler Gotta fest, dass sich unter dem monochromen Gewölbeanstrich eine umfangreiche dekorative Malerei befand. Er stellte anhand von Freilegeproben das ursprüngliche Ausmalungsprogramm fest, führte darüber hinaus jedoch keine Freilegung durch. Seine Befunde dienten ihm anschließend zur rekonstruierenden Neuausmalung. Das mittlere Gewölbe, das figürliche Malereien trug, wurde hingegen vollständig freigelegt.

Eine solche Unterscheidung zwischen dekorativer und figürlicher Malerei findet sich an zahlreichen Beispielen und wurde bei der restauratorischen Bearbeitung fortgeführt (vgl. 6.4). Die Geringschätzung von dekorativer Malerei ist damit erklärbar, dass man den künstlerischen Wert aufgrund von stilistischen Merkmalen festlegte, die für den damaligen Betrachter vor allem in der figürlichen Darstellung sichtbar wurden. Zudem handelte es sich bei dekorativen Elementen häufig um vegetabile und geometrische Ornamente, die sich in Form von Ranken und Bändern wiederholten und damit ihre Einzigartigkeit einbüßten.

Freilegungen erfolgten üblicherweise auf Empfehlung des Provinzial- oder Bezirkskonservators in Absprache mit dem Kirchenvorstand. Erst wenn der Konservator seine Zustimmung gegeben hatte, durfte mit der Freilegung begonnen werden.³⁷⁵ Wenn bei Renovierungsmaßnahmen Wandmalereien entdeckt wurden, erfolgte ein Baustopp und unter Hinzuziehung des Konservators wurde das weitere Vorgehen geplant. Im allgemeinen hielten sich Kirchengemeinden und die bauleitenden Architekten an diese Vorgaben, manchmal gegen den Entdeckergeist der beschäftigten Handwerker. So waren beispielsweise in der Bartholomäuskapelle Einbeck 1938 die Maurer bei der Schaffung eines Mauerdurchbruchs auf mittelalterliche Wandmalereien gestoßen und damit beschäftigt sie freizulegen, ohne den Bauleiter davon in Kenntnis gesetzt zu haben. Dieser verordnete anschließend die sofortige Einstellung der

³⁷⁴ NLD, R, Neuenkirchen, Sign. 032-3506-001-01/ 16, Schreiben des Neuenkirchener Pastors Wehmeyer an den hannoverschen Provinzialkonservator Reimers vom 26.01.1906.

³⁷⁵ Vgl. Erlass des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten in Preußen vom 21.06.1895.

Arbeiten und informierte den Provinzialkonservator.

Eine Freilegung ohne Beteiligung der Denkmalpflege fand 1904 an den Gewölbemalereien in der Kirche zu Marklohe statt. Erst bei der Frage nach dem Umgang mit der freigelegten Malerei zog die Kirchengemeinde den Provinzialkonservator zu Rate (vgl. K.A-07).³⁷⁶ Diese Zuwiderhandlung blieb jedoch ohne Auswirkung.

Die ersten Arbeitsschritte der Freilegung wurden häufig von Handwerkern ausgeführt, die eigentlich mit der Entfernung von Anstrichen als Vorbereitung für die Neufassung beschäftigt waren. In der Kirchhorster Kirche führte sogar der Pastor auf der Suche nach historischer Ausmalung eigenhändig (und eigenmächtig) Probefreilegungen durch. Die eigentlichen Freilegungsarbeiten sollten aber von darin erfahrenen Malern und mit großer Vorsicht ausgeführt werden, so die denkmalpflegerischen Anordnungen.³⁷⁷ Auch der Kunstmaler Koch, der 1906 die Freilegung der mittelalterlichen Chorausmalung in der Kirche zu Mandelsloh ausführte (Abb. 7-8, vgl. K.B-14), wies darauf hin, dass die Arbeit von einem erfahrenen Maler durchgeführt werden müsse, weil dadurch unnötige Beschädigungen vermieden werden könnten.³⁷⁸ In der Praxis oblag die Freilegung viel häufiger dem Maler, der auch mit der Neuausmalung beauftragt worden war. Neben erfahrenen Kirchenmalern wurden auch in Restaurierungsarbeiten weniger geübte Dekorationsmaler und handwerklich ausgebildete Maler für die Freilegung eingesetzt. Bemerkenswert erscheint die Unterscheidung zur anschließenden Restaurierung, wo ausschließlich erfahrene Kräfte eingesetzt wurden. Bei diesen handelte es sich aber nicht zwangsläufig um akademisch ausgebildete Maler, sondern vielmehr um solche, die Erfahrungen in der Denkmalpflege und kunstgeschichtliche Kenntnisse besaßen. Die Freilegungen der Malereien in den Kirchen von Kirchhorst 1899 und Neuenkirchen 1905/06 (vgl. K.B-09, K.A-08) zeigen, dass die Wahl bezüglich der Freilegung ganz bewusst auf handwerklich solche Maler fiel, die eine Ausbildung im reinen Malerhandwerk hatten, sozusagen also ‚Anstreicher‘ waren. In Kirchhorst wurde der hannoversche Maler Herkenhoff mit der Freilegung der Gewölbe- und Wandmalereien beauftragt, während die

³⁷⁶ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Marklohe, Sign. 256021.00020/ 496/1, Schreiben des Superintendenten der Inspektion Nienburg an den hannoverschen Provinzialkonservator Reimers vom 26.06.1904.

³⁷⁷ Solche Mahnungen sind in den Schriftwechseln zwischen Konservatoren und Kirchengemeinde recht häufig zu finden, z.B. zur Freilegung der Gewölbemalerei in der Kirche zu Fassberg-Müden 1911 (vgl. K.B-07).

³⁷⁸ Nach Petersen 1908, S. 58.

anschließende Restaurierung von einem Kirchenmaler ausgeführt werden sollte. Ähnlich in Neuenkirchen, wo der beauftragte Kirchenmaler die Freilegung aufgrund zu hoher Auslastung nicht ausführen konnte, woraufhin der hannoversche Konsistorialbaumeister Mohrmann angab, es gäbe viele junge Maler, die die Arbeit gegen geringe Vergütung ausführen würden, schon um zu lernen. Beauftragt wurde daraufhin der ortsansässige Malermeister. Der Einsatz ungeübter Kräfte ließ sich in der Gruppe der ausgewählten Wandmalereien bei Maßnahmen seit den 1920er Jahren nicht mehr nachweisen. Stattdessen wurden ausschließlich erfahrene Kirchenmaler beauftragt, die sowohl die Freilegung als auch die Restaurierung übernahmen.

Wie eine Freilegung im besten Fall durchzuführen sei oder durchgeführt wurde, findet in den schriftlichen Quellen kaum Erwähnung. Auch die Konservatoren äußerten sich mit einer Ausnahme nicht dazu. In Fassberg-Müden gab Provinzialkonservator Siebern 1911 Empfehlungen zur Art des Freilegens: „Die durch Tünche aufgetragene Kalkschicht muß mit einem vorn abgerundeten Messer langsam abgehoben werden. Die Kalkschicht kann durch leichtes Aufklopfen mit einem vorn abgerundeten Holzhammer gelockert werden. Unter Umständen ist hierzu auch ein mit Leder umbundener Eisenhammer mit rundem Kopf zu verwenden.“³⁷⁹

Diese Empfehlung zeigt den Wunsch nach sensiblem und vorsichtigem Vorgehen, lässt aber zugleich erkennen, dass solches nur dann möglich war, wenn sich die jüngeren Kalkschichten problemlos vom Untergrund lösen ließen. Siebern ging nicht auf Schwierigkeiten wie etwa starke Haftbrücken zwischen zu trennenden Schichten oder Versinterungen der Oberfläche ein. Auch andere Farbsysteme wurden nicht berücksichtigt. Es ist aber zu vermuten, dass bei Ortsbegehungen auf die jeweiligen Problemstellungen näher eingegangen wurde, ohne dass sie schriftlich niedergelegt wurden, wofür z.B. die Quellen zur Restaurierung der Kirche in Bramsche-Ueffeln sprechen (vgl. K.A-03). Hier war 1903 eine Neuausmalung der Kirche geplant. Um den Untergrund vorzubereiten, wollte man zunächst die alte Tünche entfernen, was sich, wie ein Maurer feststellte, leicht „mit

³⁷⁹ NLD, BuK, Schriftarchiv, Fassberg Müden/ Örtze, Ev. Kirche St. Laurentius, Sign. 351010.00017/ 9. Schreiben des Provinzialkonservators Siebern an den Pastor vom 20.02.1911.

Salzsäure und Schrubber³⁸⁰ durchführen ließe. Obwohl zu diesem Zeitpunkt noch nicht feststand, dass mittelalterliche Malereien entdeckt würden, hatte der Provinzialkonservator Reimers in Hannover offenbar mündlich angewiesen, dass der Kalkanstrich nicht auf die vorgeschlagene Weise entfernt werden dürfe, denn diese Äußerung findet sich in einem späteren Schreiben des Ueffelner Pastors an den Maler.³⁸¹

Freilegungen wurden im allgemeinen recht zügig und großflächig durchgeführt, worauf die knappen Zeiträume hindeuten, die dafür veranschlagt wurden.

Detaillierte Zeitangaben sind den Archivalien allerdings nicht zu entnehmen. In einem Rechnungsbuch der Kirchengemeinde Lippoldshausen ist erwähnt, dass die Freilegung der Wand- und Gewölbemalereien im Turm der Petrikirche im Jahre 1911 „unter der vorsichtigen Hand des Malers Bücken ... schnell von statten“³⁸² ging

Aus den Rechnungen über Freilegung und Restaurierung der Malereien in der Katharinenkirche zu Auetal-Kathrinshagen geht hervor, dass die Restaurierungskosten um Einiges höher als die der Freilegung waren, was auf einen geringeren Zeitaufwand hinweist. Die Maßnahmen sind allerdings, als Quadratmeterpreise pauschal und auf unterschiedliche Flächen bezogen, berechnet, so dass ein exakter Vergleich nicht möglich ist.

Auch an den Wandmalereien selbst ist die zügige Arbeitsweise heute noch nachvollziehbar. Auf den Oberflächen liegen zahlreiche Reste jüngerer Tünchen, die nicht sorgfältig entfernt wurden und zahlreiche Schäden in der Oberfläche zeugen von den bei der Freilegung verwendeten Werkzeugen. In vielen Fällen sind Hackspuren durch Einschläge mit dem Hammer feststellbar, der nicht nur die Tünche gelockert, sondern auch Eindrücke und Absprengungen in der Malschicht hinterlassen hat. Neben Messern kamen auch Spachtel und andere flache Werkzeuge zur Anwendung, was an einigen Einritzungen der Malschicht, die auf breite und scharfe Werkzeugkanten hindeuten, erkennbar ist. Messer und Spachtel wurden nicht nur zum Abheben der aufliegenden Tünchen, sondern auch zum Kratzen und Schaben verwendet. Indizien dafür sind neben der in Quellen

³⁸⁰ NLD, BuK, Schriftarchiv, Ueffeln, Sign. 459014.00007/ 11/2. Schreiben des Pastors an den Provinzialkonservator vom 18.05.1903.

³⁸¹ Vgl. Pfarrarchiv Ueffeln, Repositur, Schreiben des Pastors an Hustermeier vom 16.06.1903.

³⁸² Pfarrarchiv Wiershausen-Lippoldshausen, Altregistratur, K.R.II, Faszikel 2, Rechnungsbuch über die Reparaturarbeiten der Kirche zu Lippoldshausen 1911-1912, S. 4.

häufig zu findenden Erwähnung des Wortes „Abkratzen“ gleichmäßige Schabspuren und Abschabungen der erhöht liegenden Bereiche der Malschicht, die darauf schließen lassen, dass die aufliegenden Tüncheschichten durch Schaben mit breiten Werkzeugen entfernt wurden, die sich nicht der unregelmäßigen Oberflächenstruktur angingen. So wurde auf ein bestimmtes Niveau freigelegt, was zur Reduzierung von zu erhaltender Malerei auf den Höhungen und zum Verbleib von zu entfernenden Tüncheschichten in den Vertiefungen führte. Neben den genannten Werkzeugen konnte auch die Verwendung von Drahtbürsten nachgewiesen werden, die feine, dicht nebeneinander liegende Kratzspuren verursachten. Teilweise wurden sie mit großem Druck geführt, wovon tiefe Riefen zeugen (zu den freilegungsbedingten Schäden vgl. Katalog).

Die Maler waren vor allem dann mit Schwierigkeiten konfrontiert, wenn sich die aufliegenden Tünchen von der freizulegenden Malerei nicht so leicht entfernen ließen. In Hannoversch Münden-Lippoldshausen ist die Malerei an der Nordwand des Turmuntergeschosses stellenweise von einer Sinterschicht bedeckt (vgl. K.A-05). Dass diese zur Zeit der Freilegung bereits vorlag, ist an den zahlreichen durch Messer verursachten Schäden erkennbar, die in diesen Bereichen die Wandoberfläche bedecken. Die aufliegenden Kalkschichten waren durch Feuchteinwirkung untrennbar mit der mittelalterlichen Malerei verbunden und zu einer glasigen Schicht versintert. Dennoch versuchte der ausführende Kirchenmaler Bückner die Malerei weitestgehend freizulegen, wobei er kleinere Verluste in Kauf nahm. Er beließ aber die Tünchepakete dort, wo eine Abnahme unweigerlich zur Zerstörung der mittelalterlichen Malschicht geführt hätte.

Lockere Partien von Putz und Malerei wurden bei der Freilegung entfernt, da man keine Möglichkeiten sah, sie zu erhalten. Als Beispiel für eine bewusste Entscheidung für die Entfernung loser Putze kann der Kostenvoranschlag des Kirchenmalers Ebeling für die Wiederherstellung der Wand- und Gewölbemalereien in der Katharinenkirche Neuenkirchen herangezogen werden, der besagt, dass „der noch vorhandene Leinfarbenastrich [!] u. dergl. mehr, sowie schadhafte Stellen mit Kalkverputz andererseits entfernt“ werden sollten.³⁸³ Dass auch in vielen anderen Fällen freilegungsbedingte Schäden in Kauf

³⁸³ NLD, R, Schriftarchiv, Neuenkirchen, Sign. 032-3506-001-01, Kostenvoranschlag von Kirchenmaler Ebeling vom 08.02.1906.

genommen wurden, verdeutlichen die Quellen. Das Chorgewölbe der Kirchhorster Kirche war, wie Konsistorialbaumeister Mohrmann feststellte, sehr desolat: „Leider sind die Chorkappen in Folge früherer Verunglimpfungen an einigen Stellen so schadhaf, daß ein Herabstürzen zu fürchten ist. Ein früher verstümmeltes Rippenstück erhielt wohl durch die Erschütterungen beim Losklopfen der Bilder zusehends größere Risse, so daß ... eine Absteifung desselben erfolgen mußte.“³⁸⁴

In Neuenkirchen berichtete der Pastor: „Erfreulicherweise hat sich beim Abklopfen noch viel von der alten Malerei erhalten lassen. An einzelnen Stellen ist allerdings wenig geblieben.“³⁸⁵ Auch in Bissendorf-Schledehausen konstatierte der hannoversche Provinzialkonservator Reimers nach der Freilegung 1902, dass die Malereien sich zum Teil nicht erhalten ließen.³⁸⁶ Die Chorausmalung der Kirche in Neustadt-Mandelsloh war im Bereich der Fugen des malschichttragenden Ziegelmauerwerks nicht zu erhalten gewesen, da sie keine Bindung zum Fugenmörtel besessen habe.

Die Freilegung der Gewölbemalereien der Kirche in Loxstedt (Abb. 5-6) gelang 1911 nach Aussage der Pastors weitgehend ohne größere Schäden. Nur in einer Gewölbekappe sei der Verputz schadhaf gewesen, so dass er sich mitsamt der Malerei vom Untergrund löste.³⁸⁷

Diese Beispiele belegen, dass man keine Möglichkeiten sah, verlustgefährdete Bereiche bei der Freilegung zu erhalten. Angesichts der verlustreichen Freilegungskampagnen entsteht der Eindruck von Hilflosigkeit gekoppelt mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegenüber dem historischen Bestand. Auch die Konservatoren übten im Anschluss keine Kritik an den ungenügenden Freilegungsmethoden oder stellten die Möglichkeit einer Freilegung grundsätzlich in Frage. Stattdessen akzeptierte man die Verluste hinsichtlich des Gewinns an erhaltenen Malereizonen und der folgenden Restaurierung, bei der fehlende Bereiche ergänzt werden konnten.

³⁸⁴ Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Acta betr. Geschichte des Kirchenumbaus etc., Schreiben des Konsistorialbaumeisters Mohrmann an das Königliche Konsistorium in Hannover vom 15.07.1898.

³⁸⁵ NLD, R, Schriftarchiv, Neuenkirchen, Sign. 032-3506-001-01, Schreiben des Pastors an den Provinzialkonservator vom 08.01.1906.

³⁸⁶ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Schledehausen, Sign. 459012.00003/ 94/9, Schreiben Reimers' vom 24.11.1903.

³⁸⁷ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Loxstedt, Sign. 352032.00058/ 873.9 und 10, Schreiben Sieberns an das Landesdirektorium der Provinz Hannover vom 25.07.1910 und Schreiben Koenckes an Siebern vom 29.07.1910.

Erst in den 1930er Jahren zeichneten sich in diesem Vorgehen Veränderungen ab und man suchte nach neuen Methoden, die weniger Verluste hervor brachten. Bei den Freilegungen der Malereien in der Alten Kirche Idensen 1930 und der Katharinenkirche in Auetal-Kathrinhagen 1939, beide ausgeführt durch den Kirchenmaler August Wildt, sollten lockere Putzzonen vor der Freilegung fixiert werden (vgl. K.A-02, K.B-18). Der Erfolg dieser Maßnahmen scheint jedoch fraglich. Die Architekturoberflächen beider Kirchen zeigten nach der Freilegung größere Putzfehlstellen (Abb. 9-10, 17).³⁸⁸

Des Weiteren sind Beschädigungen und Schwierigkeiten zu nennen, die eine Freilegung mit sich brachte und die den ausführenden Malern und betreuenden Konservatoren weniger bewusst scheinen. Bei der Freilegung bestand die Gefahr, u.a. bedingt durch die Ausführung der mittelalterlichen Malerei in Kalk-Secco-Technik, dass die vorwiegend a secco ausgeführten Schattierungen und Lichthöhungen reduziert oder entfernt würden, da sie an den aufliegenden Tüncheschichten besser hafteten als an ihrem Untergrund. Übrig blieben dann nur die Vorzeichnung und Reste der Lokaltöne. Ob die Verluste aber durch die Freilegung entstanden oder bereits vorher vorlagen, kann nicht abschließend beantwortet werden. Ein derart reduzierter Bestand ist an vielen der untersuchten Wandmalereien feststellbar. Teilweise gingen Freilegungen so weit, dass mittelalterliche Pentimenti aufgedeckt wurden, wie beispielsweise in Wittingen-Ohrdorf (vgl. K.A-11, Abb. 12). Hier war bei einer figürlichen Darstellung während des Entstehungsprozesses die Größe des Kopfes korrigiert worden. Die korrigierte Vorzeichnung war anschließend gewiss übertüncht worden, kam aber bei der Freilegung 1903 wieder zum Vorschein, da die dünnen Kalkschichten nicht ohne weiteres unterschieden werden konnten. Somit entstand ein Bild, das zwar den Malprozess verdeutlicht, Darstellung und ursprüngliche Erscheinung aber verunklärt. In Neuenkirchen wurden an der Südwand der Kirche die Reste von zwei zeitlich unterschiedlichen, übereinanderliegenden Darstellungen freigelegt (vgl. K.A-08, Abb. 13). Gegen Ende der Freilegungsarbeiten war man sich dieser Problematik zwar bewusst, hatte aber keine zufriedenstellende Lösung. Das Resultat war die Vermischung zweier fragmentarisch erhaltener Malschichten. An

³⁸⁸ Während der Restaurierung fertigte der ausführende Kirchenmaler in Kathrinhagen Fotografien an, die diesen Zustand zeigen. Vgl. NLD, BuK, Fotothek, Neg Nr. LKN 1115-1129. Die Idenser Malereien wurden nur nach vollendeter Restaurierung fotografiert, zeigen aber einige Putzergänzungen.

der Triumphbogenleibung des ehemaligen Chorraums in der Kirche zu Hannoversch Münden-Lippoldshausen (K.A-05) wurden bei der Freilegung 1911 Teile einer älteren Ausmalung aufgedeckt. Unter der mittelalterlichen Kreuzigungsdarstellung befindet sich eine weitere Malerei mit demselben Bildprogramm, die jetzt fragmentarisch sichtbar ist. Auch bei Freilegungsarbeiten in der Einbecker Bartholomäuskapelle hat man 1939 im Bereich einer Szene der Nordwand Fragmente einer älteren Darstellung aufgedeckt, so dass eine Kombination aus zwei Ausmalungsphasen entstand (vgl. K.B-06). Nichts deutet darauf hin, dass es sich um ein gewolltes Ergebnis handelte, wie es in den 1950er/60er Jahren bei den sogenannten ‚malerischen‘ Freilegungen von Wandmalereien der Fall sein konnte.³⁸⁹ Bei den hier genannten Wandmalereien kam es zur sinnentstellenden und verunklarenden Vermischung innerhalb einzelner Darstellungen die versehentlich entstanden war. Die Malschichten waren optisch – ohne entsprechende Hilfsmittel – nur schwer scheidbar und vielfach war man fälschlicherweise davon ausgegangen, bereits auf die älteste Malschicht freizulegen.

Die restauratorischen Untersuchungen belegen, dass die meisten Malereien nach der Freilegung fragmentarisch vorlagen. Der maltechnische Aufbau war reduziert. Zudem lagen Fehlstellen und Ausbrüche vor, die zum Teil durch die Freilegungsmethoden verursacht waren, zum Teil aber auch schon durch frühere Reparaturen, Umbauten und Putzergänzungen entstanden waren. Der Verlust des maltechnischen Aufbaus ist exemplarisch an den nur lasierend überarbeiteten Wandmalereien der Ohrdorfer Kirche nachzuvollziehen (vgl. K.A-11). Vom mittelalterlichen Bestand der in Kalktechnik ausgeführten Malerei sind nur die Vorzeichnung und die Lokaltöne erhalten. Lichthöhungen, Schattierungen und die Konturen sind nur in wenigen Partien noch erkennbar (Abb. 54-57). In Bramsche-Ueffeln war der Zustand nach der Freilegung ähnlich. Hier waren in einigen Bereichen sogar nur noch kleine ‚Farbinseln‘ sichtbar (Abb. 4). Die Aposteldarstellungen an der Chornordwand der Hattendorfer Kirche besitzen zum Teil noch die intakte Vorzeichnung und Lokaltöne. Große Bereiche sind jedoch so weit reduziert, dass selbst die Lokaltöne nur noch in Spuren vorliegen, die kaum auf die ursprüngliche Farbigkeit schließen lassen (vgl. K.A-01). An all diesen

³⁸⁹ Zur ‚malerischen‘ Freilegung vgl. weiterführend Schädler-Saub 2000 [b], S. 152 ff. Für den Bereich der polychromen Holzskulpturen ist diese Methode schon für die 1920er/30er Jahre bezeugt.

Beispielen sind auch freilegungsbedingte Schäden zu erkennen. Durch frühere Umbauten und Reparaturen entstandene Schäden lassen sich beispielsweise in der Apsiskalotte der Kirche in Mahlerten nachweisen. Hier ist umfangreicher Malereibestand durch nachmittelalterliche Putzreparaturen entfernt worden (vgl. K.A-09). In der Ohrdorfer und in der Mandelsloher Kirche (K.B-14) entstand der Malereiverlust durch Fenstervergrößerungen in nachmittelalterlicher Zeit. Dieser Zustand stellte vor allem für die Kirchengemeinden ein Problem dar. Im allgemeinen wurden die Malereien jedoch als wiederherstellbar angesehen, wenn der Erhaltungszustand die Lesbarkeit der Darstellungen zuließ. Eine anschließende Restaurierung wurde üblicherweise als notwendig erachtet, um die Malereien zu ergänzen und durch ‚Auffrischung‘ der Farben die Lesbarkeit der Darstellungen und den Schauwert der Malereien zu erhöhen. Somit war eine Freilegung nur der erste Schritt in Richtung einer als angemessen empfundenen Präsentation der mittelalterlichen Ausmalung.

Einzig die figürlichen Malereien im Gewölbe der Kirche zu Loxstedt wurden im Unterschied zur ornamentalen Dekoration nach der Freilegung 1911 nicht malerisch überarbeitet. Dies geschah jedoch weniger aus konservatorischen als vielmehr aus finanziellen Gründen, denn die von der Kirchengemeinde beantragte finanzielle Beihilfe wurde vom Kultusministerium nicht gewährt. 1913 äußerte sich der preußische Konservator der Kunstdenkmäler, Hans Lutsch, dahingehend, dass die figürlichen Malereien ohne Überarbeitungen und Ergänzungen verbleiben sollten. Weitergehende Überlegungen zu einer Restaurierung, für die Kostenvoranschläge eingeholt werden sollten, unterblieben, wofür der Ausbruch des I. Weltkriegs eine Erklärung bieten könnte.

6.2.2 Untersuchung der Originalsubstanz

Eine Beschreibung und Bewertung der freigelegten Malereien erfolgte fast ausschließlich aufgrund kunsthistorischer Kriterien. Darstellungen und ikonographische Bedeutung wurden teilweise im Schriftverkehr zwischen Pastoren und Konservatoren, in Kirchenchroniken und in Publikationen ausführlich erläutert. Dagegen fällt die Beschreibung des Erhaltungszustands meist sehr knapp aus, wobei es sich zunächst um eine rein quantitative Feststellung des Malereibestands handelte. Die wenigen Erwähnungen von Schäden betrafen das

Fehlen ganzer Szenen oder ikonographisch bedeutsamer Details. So berichtete Provinzialkonservator Siebern nach der Freilegung der Chorausmalung in der Kirche zu Burgstemmen-Mahlerten, dass in der Apsis die Darstellung eines Christus in der Mandorla, zwei Figuren und dazwischen Reste von Flügeln erkennbar seien.³⁹⁰ Dieser bedeutsame Hinweis zum malerischen Bestand begründete sich auf der Unlesbarkeit der fehlenden Darstellungen.

Wichtig erschien also der erhaltene Umfang der mittelalterlichen Ausmalung und die Lesbarkeit des ikonographischen Programms. Auf dieser Grundlage erfolgte die Klassifikation in gut und schlecht erhaltene Malereien, ohne dass detailliert auf den Bestand eingegangen wurde. Inwieweit der maltechnische Aufbau erhalten war, stand nicht zur Diskussion.

1903 wurde der Kirchenmaler Reinhold Ebeling damit beauftragt, die zufällig entdeckten Wandmalereien im Chor der Ohrdorfer Kirche zu untersuchen und auf ihren Erhaltungswert zu beurteilen (vgl. K.A-11). Diese Untersuchung, bei der es ebenfalls in erster Linie um kunsthistorische Aspekte ging, kam zu dem Ergebnis, dass die figürlichen Malereien erhaltenswert, die dekorative Malerei - Quadermalerei und abschließender Lilienfries – dagegen unbedeutend seien. In ihrem Zusammenhang beurteilte Ebeling sie aber als von historischem Wert, so dass sie erhalten und freigelegt werden sollten.

Eines der wenigen Beispiele, bei denen Fotografien die zeitgenössische Bewertung des Erhaltungszustands ergänzen, findet sich in der Chorausmalung der Kirche in Neustadt-Mandelsloh. Eine zeitgenössische Publikation berichtet, dass die Wandmalereien bei der Freilegung 1907 nur im Bereich der Fugen beschädigt wurden, da hier die Farben nicht hafteten.³⁹¹ Im übrigen findet sich eine üppige Beschreibung der Darstellungen und ihrer Farbigkeit, die den Eindruck erweckt, die Malereien hätten sich in einwandfreiem Zustand befunden. Der Vergleich mit den vor der Restaurierung angefertigten Fotografien zeigt, dass die Malerei im Bereich der Fugen völlig zerstört war. Es wird aber auch deutlich, dass die Malereien insgesamt reduziert vorlagen. Inschriften, Konturen und Schattierungen waren nicht mehr vorhanden und die Malschicht war mit zahlreichen Fehlstellen bis auf den Träger durchzogen. Derartige Berichte über

³⁹⁰ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 254026.00111/ 4, Schreiben des hannoverschen Provinzialkonservators Siebern an den Regierungspräsidenten in Hildesheim vom 17.06.1921

³⁹¹ Vgl. Petersen 1908, S. 58 ff.

den Erhaltungszustand sind demnach kritisch zu beurteilen. Sie entsprechen nicht unbedingt dem tatsächlichen Zustand, da sie in erster Linie die Lesbarkeit der Darstellungen als Wertmaßstab zugrunde legten. Zudem haben sich in den vergangenen Jahrzehnten die Kenntnisse über Maltechnik und Schadensprozesse und die Dokumentationsansprüche so weit verändert, dass die damaligen Beschreibungen dagegen zwangsläufig oberflächlich bleiben.

Vor Mitte der 1920er Jahre belief sich die Untersuchung von Schadensfaktoren an Wandmalereien auf die Feststellung, dass Feuchtigkeit die Erhaltung gefährde. Chemische und physikalische Zusammenhänge blieben jedoch unerwähnt. Nach der Freilegung von Wandmalereien in der Marienkirche zu Melle-Oldendorf stellte der preußische Staatskonservator Lutsch bei einer Bereisung 1906 fest, dass das Mauerwerk durch starke Feuchtigkeit verursachte Schäden aufwies und forderte die Trockenlegung der Wände „durch einen mit Findlingen in Kiesbettung abzupflasternden Schottergraben mit Drainrohr“, bevor mit der Restaurierung der Malereien begonnen würde. Erst dann könne „an eine Ausheilung des Putzes und die Ausbesserung der Malereien gedacht werden“.³⁹²

Die 1913 freigelegten Malereien der Sylvesterkirche in Quakenbrück waren nach Ansicht des mit der Restaurierung beauftragten Kirchenmalers gefährdet, da sich der Verputz durch Feuchtigkeitseinwirkung vom Mauerwerk gelöst habe (vgl. K.B-15).

Ab den späten 1920er Jahren ist die Tendenz zur vorhergehenden Untersuchung der Malereien und zur Erfassung des Zustands feststellbar. Im Nonnenchor der Klosterkirche Wienhausen fand 1927 eine Restaurierung der Ausmalung statt. Der ausführende Kirchenmaler Martin Gotta aus Hannover untersuchte im Vorfeld die Malereien und stellte fest, dass die Farben der Übermalung aus dem 19. Jahrhundert nicht wischfest waren und dass ein weißer Belag vorhanden war.³⁹³

Untersuchungen, die über solche Feststellungen des Erhaltungszustands der Malerei hinausgingen, konnten nur an zwei der ausgewählten historischen Restaurierungsmaßnahmen belegt werden.

Als vorbildlich sind die in Idensen durchgeführten maltechnischen Untersuchungen

³⁹² NLD, BuK, Schriftarchiv, Melle-Oldendorf, Sign. 459024.00002/ 88/14, Reisebericht des preußischen Konservators der Kunstdenkmäler, Lutsch vom 10.07.1906.

³⁹³ Vgl. Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Wienhausen, Nonnenchor, Sign. 351022.00002/ 52, Schreiben Gottas an den Provinzialkonservator in Hannover vom 25.08.1927.

und Pigmentanalysen herauszustellen. Professor Friedrich Fischer, bauleitender Architekt und Konsistorialbaumeister, berichtete 1930:

„An einer der weniger wichtigen Stellen ist der technische Zustand des Putzes und der Malerei untersucht worden. Das Mauerwerk im Innern der Kirche besteht aus Sandstein. Auf dieser Mauerfläche ist eine sehr feinsandige Putzschicht von 0,5-5 mm Dicke aufgetragen. An einzelnen Stellen ist dieser Verputz stärker. Die Malerei, welche die ganzen Wandflächen der Kirche in figürlichen und ornamentalen Darstellungen überzieht, ist in einfachen Tönen flächig auf dem frischen Verputz angelegt. Diese Untermalung ist als Fresko mit dem Mörtel verbunden. Der Hauptton der Fläche ist blau und zwar nach chemischen Untersuchungen Lapislazuli, das Grün ist Malachit. Es handelt sich also um sehr kostbare Malereien. Auf dieser Untermalung sind die Einzelheiten in anderen Tönen, teilweise mehrfach aufgetragen und zwar wahrscheinlich mit den im Mittelalter üblichen Bindemitteln: Eigelb, Eiweiß oder Leim, welche dann mit der Zeit durch Zersetzung unwirksam geworden zu sein scheinen. Die Putzschicht ist mit einem reinen Weißkalk vor der Bemalung überzogen worden. Nach chemischen Feststellungen ist der hierzu verwendete Kalk aus weißem Marmor hergestellt worden.“³⁹⁴

Neben den genannten Pigmenten wurden durch die Analysen Holzkohle und Eisenoxid nachgewiesen. Des weiteren wurde ein organisches Bindemittel bestimmt, wobei jedoch keine genaue Zuordnung erfolgte.³⁹⁵ Die Beschreibung der Maltechnik und der verwendeten Materialien, die nach heutigem Verständnis recht oberflächlich und allgemein bleibt, entspricht dem wissenschaftlichen Stand der damaligen Zeit. Dass aber Pigment- und Bindemittelanalysen zur Hilfe genommen wurden, um die Beobachtungen zu untermauern, ist für Niedersachsen einzigartig. Eine so detaillierte maltechnische Untersuchung stellt eine Besonderheit dar, die über das übliche Verfahren hinaus ging und beweist ein großes technologisches Interesse und Bewusstsein über den Wert der Malereien.

Die Malereien des Braunschweiger Doms wurden 1937 durch Professor Rudolf Curdt untersucht. Schwerpunkt dieser Untersuchungen war nicht die mittelalterliche Malerei, sondern die malerischen Überarbeitungen der

³⁹⁴ NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 65, Bericht des Konsistorialbaumeisters Fischer vom 07.05.1930.

³⁹⁵ Vgl. Geilmann 1938, S. 71 ff., zit. nach Ehmke 1958.

Restaurierungen des 19. Jahrhunderts. Er stellte (empirisch) Umfang und Bindemittel der Übermalungen fest und kritisierte sie aufgrund der Verfälschung des Originals (vgl. K.B-04). Curdt ging es primär darum, die veraltet erscheinende Restaurierungstechnik des 19. Jahrhunderts darzustellen und eine Entfernung der Übermalungen zu rechtfertigen.

6.3 Konservatorischer Standpunkt und konservatorische Maßnahmen

Der konservatorische Standpunkt im Unterschied zu den konservatorischen Maßnahmen wird hier gesondert heraus gestellt, da mit den Veränderungen in den denkmalpflegerischen Ansichten zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine Abwendung von den üblichen restauratorischen Praktiken, die oft zu schwerwiegenden Verfälschungen und Entstellungen der freigelegten Wand- und Gewölbmalereien geführt hatten, einher ging. Eine solche konservatorische – oder besser anti-restauratorische Haltung vertraten in den hier zu Grunde liegenden Untersuchungen und Recherchen, wenn überhaupt, die staatlichen Denkmalpfleger. Im Unterschied zu den Debatten bei den Tagen für Denkmalpflege, wo immer vehementer der Wunsch nach Konservierung statt Restaurierung geäußert wurde, ist von Konservierung und konservieren in den Quellen zu den ausgewählten niedersächsischen Wandmalereien zwischen 1900 und 1939 nicht die Rede. Stattdessen finden sich Umschreibungen im Sinne der Ablehnung von Wiederherstellungen, Übermalungen u.ä. Die Abkehr von der traditionellen Restaurierung bedeutete also zunächst, dass man sich von Übermalungen und Überformungen distanzierte und im Idealfall vollständig darauf verzichten wollte. Diese Ansicht sagte noch nichts darüber aus, was alternativ mit den Kunstwerken geschehen sollte. Die Lektüre der Quellen erweckt das Gefühl, dass die Erhaltung der Wandmalereien als Geschichtszeugnis zwar angestrebt war, ansonsten aber große Unsicherheit herrschte, da anstelle der zuvor gültigen Restaurierungspraktiken noch keine Alternative getreten war.

In der Gruppe der im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Malereien finden sich drei, bei denen (zum größten Teil) auf restauratorische Maßnahmen verzichtet wurde.

Ungewöhnlich erscheint die Stellungnahme des preußischen Staatskonservators

Lutsch, der 1913 dafür plädierte, dass nach der 1910 erfolgten Freilegung der Gewölbemalereien in der Kirche zu Loxstedt überhaupt keine weiteren Erhaltungsmaßnahmen getroffen werden sollten: „Die Figurenszenerie wird am besten erhalten, wenn ... nach dem mustergültigen Vorbilde in Walderbach am Regen (Bayern) gar nichts mit ihr vorgenommen wird. Aufgefrischt verliert sie nicht nur ihren Originalwert, sondern zieht auch die Aufmerksamkeit der Kirchgänger einigermaßen vom Gottesdienste ab. Übrigens ist ihr Erhaltungszustand so hinreichend, daß des Beschauers Phantasie das Fehlende leicht ergänzt.“³⁹⁶

Die figürlichen Gewölbemalereien der Loxstedter Kirche blieben tatsächlich bis 1960 im Freilegungszustand (Abb. 14). Die dekorative Bemalung der Bögen und Rippen sowie die Ornamentik der Hintergründe in den Gewölbekappen und im Chorpolygon wurde hingegen nach Befund rekonstruiert. Die Kirchengemeinde plante noch 1913 weitergehende Maßnahmen, die aber aus finanziellen Gründen nicht zur Ausführung kamen (vgl. K.B-11).

Dass bei der Restaurierung der Ausmalung des ehemaligen Chorraums im Turmuntergeschoss der Kirche zu Hannoversch Münden - Lippoldshausen ganz bewusst auf rekonstruierende Ergänzungen und Übermalungen verzichtet wurde, lässt sich aus dem Vermerk des hannoverschen Provinzialkonservators Siebern schließen: „Dieser ehemalige Chorraum hat 1494 eine reiche figürliche Bemalung erhalten, die nun wieder aufgedeckt ist und unverfälscht dem Kunstgelehrten sich darbietet, da in diesem Falle von einer Wiederherstellung Abstand genommen werden konnte.“³⁹⁷

Gänzlich ohne restauratorische Bearbeitung blieben die Malereien aber nicht: Es wurden einige Fehlstellen retuschiert und einzelne Malereipartien lasierend nachgearbeitet. Bückner glich die Putzergänzungen mit flächigen Farblasuren an die umgebende Malerei an, seine Retuschen sind ebenfalls flächig angelegt und in einheitlichem, nur in der Helligkeitsstufe variierendem braun-grauen Farbton gehalten. Lasierende Überarbeitungen der mittelalterlichen Malerei betreffen ausschließlich stark reduzierte Malereibereiche und beschränken sich auf wenige Nachkonturierungen (vgl. K.A-05, Abb. 15-16, 69-76).

Aus den Quellen geht nicht hervor, ob die Restaurierungsmaßnahmen mit Wissen

³⁹⁶ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Loxstedt, Sign. 352032.00058/ 873.23, Reisebericht des Konservators der Kunstdenkmäler vom 04.08.1913.

³⁹⁷ Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1913, S. 40-42.

Sieberns erfolgten. Es ist aber wahrscheinlicher, dass die ausgeführten „Neutralretuschen“ durch den Konservator angewiesen wurden und nicht die eigenständige Entscheidung des Kirchenmalers waren. Nach der damaligen Vorstellung widerspricht der Vermerk Sieberns auch nicht den ausgeführten Retuschen und Lasuren. Unter Wiederherstellung verstand man eher ergänzende und rekonstruierende Maßnahmen (vgl. 6.4).

Bei den Arbeiten an der Ausmalung der Alten Kirche in Idensen verzichtete man 1930-34 gänzlich auf malerische Zutaten (vgl. K.B-18, Abb. 85-86). Auch hier dokumentiert der Bericht des Konsistorialbaumeisters Fischer, dass es sich um einen bewussten Verzicht handelte, um die Malereien authentisch präsentieren zu können. „Wir haben uns darauf beschränkt, die Malereien zu befestigen und freizulegen. An keiner Stelle, auch nicht an den Hintergründen der Figuren, ist irgendwie mit Farbe ausgebessert worden. ... Die Stellen, welche heruntergefallen waren ... sind mit Kalkmörtel ausgebessert, der seinen natürlichen Farbton zeigt.“³⁹⁸

Am heutigen Bestand ist nicht mehr nachzuvollziehen, ob tatsächlich rein konservatorische Maßnahmen ausgeführt wurden. Bereits 1958 wurde jedoch die Restaurierung durch Wildt als besondere Leistung anerkannt,³⁹⁹ was gegen malerische Überarbeitungen spricht. Die heute vorhandenen Übermalungen und Retuschen stammen nach jüngsten restauratorischen Untersuchungen weitestgehend aus den Restaurierungsmaßnahmen der 1960er Jahre.⁴⁰⁰

Abgesehen von den genannten Fällen kam den konservatorischen Tätigkeiten bei den historischen Restaurierungen ein vergleichsweise geringer Stellenwert zu. Gemessen an den restauratorischen Maßnahmen finden sie entweder archivalisch kaum Erwähnung oder praktisch selten Anwendung. Man kann sie differenzieren in Reparaturen und Maßnahmen zum Schutz vor äußeren Einflüssen. Reparaturen waren üblich und selbstverständlich und wurden von den Denkmalpflegern und Restauratoren in den seltensten Fällen als konservatorische Maßnahmen dargestellt. Es handelte sich um handwerkliche Arbeiten zur Beseitigung größerer Schäden, die jeder Maler beherrschte, insbesondere

³⁹⁸ NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 65, Bericht des Konsistorialbaumeisters Fischer o.D.

³⁹⁹ NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 300, Aktenvermerk des Landeskonservators vom 01.10.1958 nach der Untersuchung durch Professor Kurt Wehlte.

⁴⁰⁰ Vgl. Sommer 2002, S. 179 ff.

Putzergänzungen. Solche Maßnahmen sind archivalisch selten erwähnt, lassen sich durch restauratorischen Befund aber an allen untersuchten Malereien nachweisen. Ihre Ausführung unterscheidet sich im bearbeiteten Zeitraum 1899 bis 1939 nur unwesentlich.

Maßnahmen zum Schutz vor äußeren Einflüssen wie beispielsweise Feuchtigkeit und vor materialimmanenten Schädigungen wie Bindemittelreduktion und Putzablösungen waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts weniger üblich und bekannt und wurden daher nur an wenigen Objekten ausgeführt. Seit den 1930er Jahren ist auf diesem Gebiet eine Entwicklung festzustellen, die zu Überlegungen und Anwendungen von konservatorischen Maßnahmen, auch im Hinblick auf den Verzicht oder jedenfalls die Einschränkung malerischer Überarbeitungen, führten.

6.3.1 Reinigung

Dass es nach der mechanischen Freilegung zur Nachreinigung der noch aufliegenden Kalkschleier und zur Entfernung von Schmutz kam, ist wahrscheinlich, aber nur für wenige Malereien belegt. In der Kirche zu Hannoversch Münden-Lippoldshausen wurden die Malereien des Turmuntergeschosses 1911 nass gereinigt: „Die überaus frisch erhaltenen Farben [sind] nach Abblättern der darauf liegenden Kalk- und Gipsschicht bisweilen schon durch bloßes Abwaschen zutage getreten“.⁴⁰¹ Da es sich hier, wie bei allen anderen Malereien, um eine Kalk-Secco-Technik handelt, führte diese Methode zur Auswaschung ungenügend abgebundener Farbpartikel und zu einer leichten Verfärbung der gesamten Malerei.⁴⁰² Für die Wandmalereien der Kirche in Marklohe und der der Sylvesterkirche in Quakenbüch sind archivalisch ebenfalls Reinigungsmaßnahmen genannt, ohne die angewandten Methoden genauer zu beschreiben.⁴⁰³

⁴⁰¹ Pfarrarchiv Wiershausen-Lippoldshausen, Altregistratur, W.H. 48-50, Manuskript des Pastors Lütkemann o.D.

⁴⁰² Die verwischt und verunklärt wirkenden Gewölbemalereien in der Nikolaikirche Edewecht weisen ebenfalls auf deren feuchte Reinigung hin. Sie könnten aber auch bei einer der zahlreichen späteren Restaurierungen entstanden sein.

⁴⁰³ Die Restaurierung in Marklohe fand 1906, die in Quakenbrück 1913 statt. Vgl. Pfarrarchiv Marklohe, Registratur 519, Schreiben des Kirchenmalers Ebeling an Organist Pape in Lohe vom 19.01.1931. Zu Quakenbrück vgl. Gunkel 1914, S. 474 ff.

6.3.2 Putzergänzungen

Nach der Freilegung lagen an den Wandmalereien vielfach Schäden in Form von Putzausbrüchen, lockeren Verputzzonen und Rissen vor, die es zu schließen galt. Man beschränkte sich zumeist auf die Reparatur großer und störender Fehlstellen, während kleinere Ausbrüche und Risse belassen wurden. Grundsätzlich ging es darum, die Oberfläche zu schließen und optisch zu beruhigen. Die Ausführung macht deutlich, dass es um handwerklich geprägte Reparaturen ging, denn die Ausbesserungen wurden nicht so integriert, dass sie sich möglichst unterordneten. Die im Zuge der vorliegenden Arbeit durchgeführten restauratorischen Untersuchungen zeigen, dass die Ergänzungen aufgrund ihrer Materialzusammensetzung keine Schädigungen hervorgerufen haben und daher aus bauchemischer Sicht unproblematisch sind. Über die Zusammensetzung des Mörtels für Putzergänzungen und Rissschließungen wurden in Kostenvoranschlägen, Rechnungen und allgemeinem Schriftverkehr keine Angaben gemacht. Die vorhandenen Bemerkungen in den Quellen und die restauratorischen Untersuchungen lassen jedoch darauf schließen, dass überwiegend Kalkmörtel (evtl. mit Zusätzen) verwendet wurde und dass man sich der potentiell schädigenden Wirkung von Zement bewusst war, auch wenn die unklaren Formulierungen den Verdacht nahe legen, dass keine fundierten naturwissenschaftlichen Kenntnisse bestanden.

Für die Kirche in Bramsche-Ueffeln wurde 1903 eine Neuausmalung unter der Bedingung genehmigt, dass für Putzergänzungen kein Zement verwendet würde.⁴⁰⁴ 1906 beanstandete der preußische Konservator der Kunstdenkmäler, Hans Lutsch, dass in der Kirche zu Melle-Oldendorf „der Wandputz teilweise mit Zementmörtel ausgeflickt [ist], auf welchem ein Anstrich nicht hält“.⁴⁰⁵ Die Neuausmalung der Apsis in der Katharinenkirche zu Neuenkirchen sollte nach Kostenvoranschlag des Malers auf neuem Kalkverputz ausgeführt werden. Die einzige Erwähnung des Materials für eine Restaurierung betrifft die Chorausmalung der Kirche in Auetal-Kathrinshagen 1938/39. Der Kostenvoranschlag des Kirchenmalers Wildt besagt: „Die Risse mit Kalkmörtel

⁴⁰⁴ Von einer gesamten Neuausmalung wurde anschließend abgesehen, da man mittelalterliche Wand- und Gewölbemalereien entdeckt hatte. Vgl. Pfarrarchiv Bramsche-Ueffeln, Repositur, Genehmigung zur Neuausmalung, ausgestellt durch Superintendent Meyer und Landrat Breitenbaum vom 04.09.1903.

⁴⁰⁵ NLD, BuK, Schriftarchiv, Melle-Oldendorf, Sign. 459024.00002/ 88/14, Reisebericht des preußischen Konservators der Kunstdenkmäler, Lutsch vom 10.07.1906.

ausbessern. Die fehlenden Putzstellen wiederherstellen und zu dem alten Wandanstrich passend mit Kalkfarbe tönen.“⁴⁰⁶

Aus ästhetisch-restauratorischer Sicht lässt sich beanstanden, dass die Ergänzungen weder in Körnung und Farbigkeit noch in der Oberflächenbearbeitung dem Originalbestand angepasst wurden. Im Gegensatz zu den meist verdichteten Oberflächen des Mittelalters sind die Ergänzungen häufig oberflächlich rau und offenporig. Zudem liegen sie über dem Niveau des ursprünglichen Putzes und teilweise auch auf der originalen Oberfläche. Großflächige Reparaturen sind vielfach nicht, wie im Mittelalter üblich, mit der Kelle abgezogen und geglättet worden, sondern mit dem Reibebrett verrieben worden. Durch diese neuzeitliche Bearbeitung erscheint der Verputz zu gleichmäßig und eben und passt sich nicht dem alten Bestand an.

Die Verputzarbeiten wurden, wie sich den vorliegenden Kostenvoranschlägen entnehmen lässt, von den Malern und Restauratoren selbst durchgeführt. Bezüglich der Restaurierung der Gewölbemalereien in der Kirche zu Isernhagen-Kirchhorst 1899 betonte der die Ausmalungsarbeiten leitende Kunstmaler Hermann Schaper, dass die Putzergänzungen keinesfalls vom Maurer, sondern von dem mit der Restaurierung beauftragten Kirchenmaler Reinhold Ebeling durchgeführt werden müssten.⁴⁰⁷

6.3.3 Hinterfüllung

Die Ergebnisse der restauratorischen Untersuchungen und der Quellenrecherchen deuten darauf hin, dass eine Fixierung von lockeren und hohl liegenden Wand- und Deckenverputzen zu Anfang des 20. Jahrhunderts nicht gebräuchlich war. Lockere Putzbereiche, deren Stabilität soweit beeinträchtigt war, dass sie drohten herab zu fallen, entfernte man sogar ganz bewusst, da man offenbar keine Möglichkeit der Refixierung sah. Erst die Restaurierungen der 1930er Jahre zeigen Bemühungen, lockere Zonen wieder zu befestigen. In der Bartholomäuskapelle Einbeck fand 1939 eine Putzsicherung statt (vgl. K.B-06). Landeskonservator Hermann Deckert berichtete anschließend, dass lose

⁴⁰⁶ NLD, BuK, Schriftarchiv, Kathrinhagen, Sign. 257003.00004/ 38, Kostenvoranschlag Wildts vom 07.12.1938.

⁴⁰⁷ Vgl. Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Acta betr. Restauration der Kirche zu Kirchhorst 1896-1899, Schreiben Schapers an Pastor Uhlhorn vom 05.09.1898.

Mörtelschichten wieder befestigt worden seien und dass diese schwierige Aufgabe zufriedenstellend gelöst sei. Ausgeführt wurde die Restaurierung vom hannoverschen Kirchenmaler Bücken. Über die Befestigungsmethode wurden keine Angaben gemacht. Auch bei jüngsten restauratorischen Untersuchungen konnte die Methode zur Putzfixierung nicht nachvollzogen werden. Hinterfüllungen oder Klebungen sind nicht dokumentiert.⁴⁰⁸

Der hannoversche Kirchenmaler August Wildt restaurierte die Malereien in den Kirchen zu Wunstorff-Idensen 1930-34 und Auetal-Kathrinshagen 1939. In beiden Fällen versuchte er, gelockerte Putzzonen am Träger zu fixieren. Der hannoversche Konsistorialbaumeister Fischer, der die Bauleitung in Idensen hatte, berichtete auch über Hinterfüllmaßnahmen: „Es ist an einigen Stellen versucht worden, die Putzschicht vorsichtig zu durchbohren und eine Kaseinkalklösung zwischen Putz und Mauerwerk zu spritzen.“⁴⁰⁹ Da das Ergebnis der Proben positiv beurteilt wurde, kam die Methode vermutlich zur Anwendung, auch wenn sie anschließend keinerlei Erwähnung mehr findet. Wie erfolgreich das Verfahren war, ist ungewiss. Bei der nächsten Restaurierung in den 1960er Jahren wurden Hohllagen im Putz abermals mit Kalkkasein hinterfüllt, so dass eine Verortung der früheren Fixierungen nicht möglich ist. Dass eine erneute Hinterfüllung notwendig war, spricht aber dafür, dass die Hinterfüllungen der 1930er Jahre entweder ohne Erfolg oder nur in kleineren Bereichen durchgeführt wurden.

In Kathrinshagen sollte die Mörtelfixierung laut Kostenvoranschlag des Kirchenmalers bereits vor der Freilegung erfolgen. Bei den restauratorischen Untersuchungen durch die Verfasserin konnte diese Maßnahme nicht belegt werden. An wenigen Stellen sind zwar Injektionslöcher mit einer feinkörnigen grauen Masse vorhanden, deren Anbindung an den Putz und Textur deuten aber darauf hin, dass die Hinterfüllung an der freiliegenden Malerei erfolgte. Die Maßnahme ist nicht sicher in die Restaurierungsphase durch Wildt zu datieren. Sie könnte ebenso gut während der Restaurierung der 1950er Jahre durchgeführt worden sein.

⁴⁰⁸ Vgl. Doermer/Fricke 1992 und Nimoth/Zenger o.D. [1991].

⁴⁰⁹ NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 253020.00018/ 65, Bericht des Konsistorialbaumeisters Fischer vom 07.05.1930.

6.3.4 Malschichtfestigung

Eine zeitliche Entwicklung stellt man auch bei der Malschichtfestigung fest. In Quellen zu den frühen Restaurierungen findet sich hin und wieder die Erwähnung einer Festigungsmaßnahme. Diese Fixierungen sind nicht genauer beschrieben, auch die verwendeten Materialien bleiben weitestgehend ungenannt. 1907 tränkte Kirchenmaler Reinhold Ebeling die Gewölbemalerei der Kirche in Marklohe „mit Bindemittel“⁴¹⁰, ohne dieses zu benennen. Derselbe gab im Kostenvoranschlag zur Restaurierung der Gewölbe- und Wandmalereien der Katharinenkirche Neuenkirchen an, „die Gewölbeflächen mit verdünnten [!] Casein tränken“⁴¹¹ zu wollen, wobei diese Tränkung gleichzeitig als Grundierung für die anschließenden Kaseinlasuren diente.

In Quakenbrück wurden 1913 einige Wandmalereifragmente in Vorbereitung zur Abnahme und Übertragung mit mageren Emulsionen gefestigt. Der ausführende Maler, Leonhard Gunkel aus Bremen, begründete diese Maßnahme damit, dass „erreicht werden [musste], daß der Bildgrund fester und härter wurde“.⁴¹² Über die Zusammensetzung der Emulsionen äußerte sich Gunkel nicht.

Obwohl für den Zeitraum bis 1914 Festigungsmaßnahmen an anderen Malereien nicht erwähnt sind, entsteht der Eindruck, die genannten Konsolidierungen seien Routinemaßnahmen gewesen. Weder der Zustand der Malereien noch eine darauf basierende Notwendigkeit der Festigung sind erläutert. In Neuenkirchen wurde die Festigung sogar vor der Freilegung im Kostenvoranschlag als feststehender Arbeitsschritt genannt (vgl. K.A-08).

Seit den 1920er Jahren finden Malschichtfestigungen häufiger Erwähnung, wobei auch auf Problemstellung und Notwendigkeit eingegangen wurde. Diese Entwicklung verlief parallel zu jener, die bei der Untersuchung der Originalsubstanz festgestellt werden konnte. Beide verdeutlichen, dass sich die restauratorischen Methoden verfeinert hatten.

An der Ausmalung des Nonnenchors der Klosterkirche Wienhausen hatte der Kirchenmaler Martin Gotta aus Hannover 1927 festgestellt, dass die Farben der Übermalung des 19. Jahrhunderts nicht wischfest waren und dass ein weißer Belag vorhanden war. Indem er den Belag vorsichtig abrieb und die Malerei

⁴¹⁰ Pfarrarchiv Marklohe, Registratur 519, Schreiben Ebelings an Organist Pape in Lohe vom 19.01.1931.

⁴¹¹ NLD, R, Neuenkirchen, Sign. 032-3506-001-01, Kostenvoranschlag Ebelings vom 08.02.1906.

⁴¹² Gunkel 1914, S. 474 ff.

anschließend fixierte, kam er zu einem befriedigenden Ergebnis: „Durch das Fixieren erhalten die Farben ... die fehlende Bindung. An geeigneten Stellen habe ich einige Versuche gemacht, die Farben sind wieder fest und klar geworden.“⁴¹³

Welches Festigungsmittel er verwendete, gab er nicht an.

Nach der Restaurierung der Malereien in der Bartholomäuskapelle in Einbeck berichtete Provinzialkonservator Deckert über die Wiederbefestigung von „losen Farbteilchen“. ⁴¹⁴ Ob er damit tatsächlich die Fixierung loser Malschichtschollen meinte, wonach die Formulierung zunächst klingt, ist fraglich. Bedingt durch die Methoden der Freilegung waren lose Malschichten nämlich bereits zum größten Teil entfernt worden und eine so kleinteilige und aufwändige Arbeit wie die Fixierung einzelner Schollen hätte großen Seltenheitswert bedeutet. ⁴¹⁵

Wahrscheinlicher ist daher, dass sich die Formulierung auf die Festigung bindemittelreduzierter Malerei bezog.

Auch die Wandmalereirestaurierung in der Alten Kirche zu Wunstorf-Idensen beinhaltete Proben zur Malschichtfestigung: „Die Befestigung der Farben, besonders der später auf den Freskogrund aufgetragenen Farben ist in der Art versucht worden, daß die Putzschicht mit dem darauf befindlichen Anstrich mehrfach mit dünner Gummiarabikumlösung überbraust wurde, damit die alte Malschicht befestigt wird.“⁴¹⁶

Die Malschichtfestigung mit Gummiarabikum erwies sich jedoch nach Ansicht des Provinzialkonservators Siebern als nicht empfehlenswert. An einigen Stellen sei „ein Glanz aufgetreten und der ursprüngliche Materialcharakter der Malerei verloren gegangen. Es sollte versucht werden, mit dem bei der ersten Herstellung angewandten Bindemittel auszukommen oder doch, wenn sich dies aus technischen Gründen verbietet, ein Mittel gewählt werden, das keinen Glanz erzeugt und weniger spröde ist.“⁴¹⁷

Die Analysen 1930 waren zu dem Ergebnis gekommen, dass es sich in Idensen um eine freskale Malerei mit a secco aufgetragenen Partien handelte, für die ein

⁴¹³ NLD, BuK, Schriftarchiv, Wienhausen, Sign. 351022.00002/ Kloster/III/ 52, Schreiben Gottas an Provinzialkonservator Siebern vom 25.08.1927.

⁴¹⁴ NLD, BuK, Schriftarchiv, Einbeck, Sign. 155004.00251/ 17, Schreiben Deckerts an den Regierungspräsidenten in Hildesheim vom 22.03.1939.

⁴¹⁵ Vgl. Eibner 1926, S. 458. Demnach galt: „Aufgestandene Stellen an Fresken können abgekehrt werden, da sie am Malgrunde nur mehr lose haften.“

⁴¹⁶ NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 65, Bericht des Konsistorialbaumeisters Fischer vom 07.05.1930.

⁴¹⁷ NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 253020.00018/ 72, Schreiben des hannoverschen Provinzialkonservators Siebern an den Schatzrat Dr. Hartmann vom 26.08.1930.

proteinhaltiges Bindemittel verwendet wurde. Dabei handelte es sich nach Meinung Fischers um Eigelb, Eiweiß oder Leim.⁴¹⁸ Ob eines dieser Bindemittel oder Kalk als Festigungsmittel hätte verwendet werden sollen, geht aus Sieberns Schreiben nicht hervor.

Der abschließende Bericht Fischers zur Restaurierung lässt jedoch keine konzeptionellen Veränderungen erkennen. Er gab an, die Malerei sei mit „einer dünnen, neutralisierten, also nicht säurehaltigen Gummilösung (1:10)“⁴¹⁹ besprüht worden. Die Untersuchungen und Überlegungen im Zuge der Idenser Restaurierung sind ein Beispiel für den verantwortungsbewussten Umgang mit der mittelalterlichen Malerei, welcher für den niedersächsischen Raum Ausnahmecharakter besitzt.

Auch bei der Restaurierung der Malereien im Braunschweiger Dom 1937-41 wurde die Malschicht gefestigt (vgl. K.B-04). Professor Curdt, der die Maßnahmen ausführte, berichtete detailliert über die einzelnen Arbeitsschritte. Alle Malereien waren bereits in den 1840er Jahren freigelegt und restauriert worden. Eine weitere Restaurierungsmaßnahme erfolgte Ende der 1890er Jahre (vgl. 5.1). Die figürlichen Darstellungen an den Langhauspfeilern befreite Curdt von Übermalungen und festigte sie anschließend. Hierzu verwendete er eine verdünnte Wasserglaslösung, die in den Quellen nicht näher beschrieben ist. Die Wand- und Gewölbemalereien von Chor und Vierung wurden ebenfalls gefestigt, über das hier verwendete Medium erfolgten jedoch keine Angaben. Dass Curdt auch hier Wasserglas verwendete, ist wahrscheinlich, da die übrigen Arbeitsschritte für Pfeilerfiguren und Ausmalung von Chor und Vierung identisch waren.

Die dürftigen Erwähnungen von Festigungsmitteln zeigen zwar, dass die Möglichkeiten einer Malschichtfestigung wenigstens den genannten Kirchenmalern bekannt waren, sie lassen aber kaum Schlüsse auf die Materialvielfalt und auf die Kenntnis von Vor- und Nachteilen der Materialien zu. Gründe für die Verwendung bestimmter Substanzen wurden nicht angegeben.

Die Festigungsmaßnahmen offenbaren wenig experimentelle Methoden oder innovative Produkte. Archivalische Nennungen und Nachweise späterer

⁴¹⁸ NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 65, Bericht des Konsistorialbaumeisters Fischer vom 07.05.1930.

⁴¹⁹ NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 306, Bericht des Konsistorialbaumeisters Fischer o. D.

Untersuchungen beschränken sich mit Ausnahme des Wasserglases im Braunschweiger Dom auf organische Substanzen und Gemische. Kasein als Fixierungs- und Malmittel war bereits im 19. Jahrhundert weit verbreitet.⁴²⁰ Das in Idensen verwendete Gummiarabikum ist ein Kohlehydrat, das aus den Ausscheidungen tropischer Akazienarten, den sauren Salzen der Arabinsäure, besteht.⁴²¹ Das o. g. Zitat Fischers zeigt, dass er und Wildt die saure Wirkung von Gummiarabikum kannten und auf nicht näher bezeichnete Weise neutralisierten.⁴²² In chemischer Hinsicht hat man sich in diesem Fall vermutlich durchaus mit der Wirkung der Restaurierungsmaterialien auseinandergesetzt. Fraglich ist die Festigungswirkung. Die Beschreibung der Methodik durch Fischer (vgl. K.B-18) vermittelt den Eindruck, als sei die Malerei bereits vor der Freilegung durch die aufliegenden Kalktünchen hindurch gefestigt worden. Auf diese Weise eine festigende Wirkung an der mittelalterlichen Malerei zu erreichen, erscheint schwierig. Der größte Teil der Gummiarabikumlösung dürfte in der Kalktünche verblieben sein. Dagegen spricht der von Siebern festgestellte Glanz an der Malschichtoberfläche, der auf eine Übersättigung der Wand mit dem Festigungsmittel hindeutet. Es ist denkbar, dass er sich auf Proben in der nördlichen Kapelle bezog, wo man mit den Versuchen begann.⁴²³ Hier lagen die Malereien bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts frei und das Gummiarabikum wäre direkt auf die Malschicht aufgetragen worden. Bereits 1959 war das Festigungsmittel offenbar weitgehend abgebaut. Der zur Begutachtung der Malereien hinzugezogene Professor Wehlte⁴²⁴ konnte feststellen, dass durch die Festigung mit Gummiarabikum keine Überbindung der Malereien stattgefunden habe und vermutete einen weitgehenden Bindemittelabbau, da die Malerei in vielen Bereichen kreidete.⁴²⁵

Die Festigungsmaßnahmen im Braunschweiger Dom führte Rudolph Curdt mit verdünnter Wasserglaslösung aus. Die Verwendung von Wasserglas war seit Ende des 19. Jahrhunderts vor allem in Süddeutschland gebräuchlich. In Form der

⁴²⁰ Vgl. Amann 1990, S.31.

⁴²¹ Vgl. Schramm/Hering 1995, S. 125.

⁴²² 1958 fand man Arbeitsmaterialien Wildts auf dem Dachboden der Idenser Kirche, worunter sich auch Borax befand, vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 302, Bericht zur Untersuchung der Wandmalereien von Kurt Wehlte vom 13.10.1958. Der Zusatz von Borax kann den Säuregrad des Gummiarabikum herabsetzen bzw. neutralisieren. Vgl. Wehlte 1990, S. 671.

⁴²³ Vgl. Sommer 2002, S. 89.

⁴²⁴ Kurt Wehlte war Leiter des Instituts für Technologie der Malerei an der staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

⁴²⁵ NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 302, Bericht zur Untersuchung der Wandmalereien von Wehlte vom 13.10.1958.

Keim-Farben war es als Malmittel verfügbar, als Keim-Fixativ zum Fixieren, vor allem von neu entstandener Keimfarbenmalerei, gebräuchlich. In der Restaurierung kam Keim-Fixativ als Festigungsmittel zum Einsatz.⁴²⁶ In Niedersachsen sind jedoch nach bisherigem Kenntnisstand bis 1937 archivalisch keine Verwendungen zu belegen. Ob die Wasserglasfestigung im Braunschweiger Dom zu Vergrauungen, salzbedingten Schädigungen, Versprödungen oder anderen, durch das Mittel hervorgerufenen Schäden, führte, ist aufgrund der vielen Restaurierungsphasen und -materialien nicht mehr nachweisbar.

6.3.5 Abschließende Überzüge

Zum Abschluss der restauratorischen Maßnahmen im Braunschweiger Dom 1939-42 erhielten die Malereien zum Schutz einen Bienenwachsüberzug. Dieser sollte zugleich festigende Wirkung, auch für die bei der Restaurierung erfolgten malerischen Überarbeitungen, erzielen. Der Bienenwachsüberzug hatte aber vermutlich nicht nur konservatorische Gründe, sondern sollte der Malerei insgesamt mehr Tiefenwirkung verleihen und Curdts malerische Überarbeitungen optisch besser integrieren. Derartige Überzüge waren traditionell gebräuchlich, seit den 1920er Jahren hatten aber Naturwissenschaftler und Maltechniker wiederholt davor gewarnt (vgl. 5.3, 7.12). Die Gefahr solcher Überzüge liegt darin, dass die Wasserdampfdiffusionsfähigkeit des porösen mineralischen Wandgefüges stark gemindert wird. Wachse vergilben in den meisten Fällen und durch Feuchtigkeitseinwirkung kann der Überzug „krepieren“, ähnlich wie das bei Gemäldefirnissen der Fall ist.

Aufträge von abschließenden Überzügen sind an anderen Objekten weder archivalisch noch durch restauratorische Untersuchungen belegt. Ihr Fehlen deutet darauf hin, dass entgegen der gebräuchlichen Praxis das Überziehen von Wandmalereien in Niedersachsen bis in die 1930er Jahre unüblich war.

6.3.6 Kopie von Wandmalereien

Eine besondere Form des konservatorischen Ansatzes bei Wandmalereirestaurationen stellt die Kopie von Wandmalereien auf Leinwand

⁴²⁶ Vgl. Pursche 1998, S. 61 ff.

oder andere Träger dar, die vor dem Original befestigt wurde. Die Idee bestand darin, den ursprünglichen Bestand zu schützen und ohne Verfälschung zu erhalten und anhand der Kopie einen zufriedenstellenden Schauwert zu erreichen. Diese Methode hatte in Deutschland bereits Tradition und wurde seit den 1880er Jahren an verschiedenen freigelegten Wandmalereien angewandt (vgl. 7.10). Bei solchen Kopien handelte es sich um nachschöpfende und vervollständigende Werke, die einen angenommenen Entstehungszustand darstellen sollten. Diese Methode führte also im Grunde die Restaurierungsmethoden des 19. Jahrhunderts weiter, mit dem elementaren Unterschied, dass nicht mehr das Original überarbeitet wurde. Im Grunde handelt es sich um den ersten wirklich konservatorischen Ansatz in der Restaurierungsgeschichte von Wandmalereien, in dem sich der Respekt vor der Einmaligkeit des Originals offenbart.

In der Nikolaikirche zu Braunschweig-Melverode verblieben 1904 die fragmentarisch erhaltenen Malereien der Nord- und Südwand des Chors in ihrem freigelegten Zustand und wurden durch eine rekonstruierende Kopie der Malereien auf Leinwand verdeckt (Abb. 19-20). Ziel war es, die mittelalterlichen Malereien für künftige kunstwissenschaftliche Studien unberührt zu erhalten. „Um aber auch dem Künstler und kunstverständigen Laien, die vorwiegend das künstlerische, durch die Patina des Alters hervorgerufene malerische Moment bevorzugen, sind die Wandmalereien auf der Leinwand unter entsprechender Ergänzung, aber unter Wahrung des alten Charakters derselben, nachgebildet“⁴²⁷, wie der braunschweigische Baurat Pfeifer erläuterte.

Die Anbringung von ergänzenden Kopien auf der ursprünglichen Malerei wurde auch während der Restaurierung der Malereien in der Eligiuskirche Auetal-Hattendorf 1921 thematisiert, aber nicht zur Ausführung gebracht. Im Gutachten des bauleitenden Architekten, Baurat Haupt aus Hannover, kommt zum Ausdruck, dass es sich um eine bekannte Methode handelte. Er beschrieb die besondere Problematik von Wandmalereien als darin bestehend, dass sie nach der Freilegung schnell verblassten. „Man hat daher in besonders wichtigen Fällen wohl solche Wandmalereien auf Tafeln kopiert und die Tafeln über die Malereien gehängt, um diese zu schonen und zu erhalten (Reichenau). Ein Verfahren, das im gegenwärtigen Falle ganz unausführbar ist, abgesehen von den Kosten und der dafür ungeeigneten Form, weil die alten Figuren eben nur noch Schatten,

⁴²⁷ Pfeifer 1906, S.50.

absolut nicht kopierfähig sind.“⁴²⁸

Nach Ansicht Haupts war es also aufgrund des reduzierten Bestands nicht denkbar, eine Rekonstruktion der Malereien auf einem anderen Träger anzufertigen. Dass er die dann erfolgenden Übermalungen der Wandmalerei positiv beurteilte, zeigt die Schwierigkeiten bei der Findung einer geeigneten Lösung (vgl. 6.6).

6.3.7 Wandmalereiabnahme und -übertragung

Der Aspekt der Übertragung von Wandmalereien wird ebenfalls zu den konservatorischen Maßnahmen gezählt, da Erhaltungsaspekte auch hier im Vordergrund standen. Im allgemeinen sah man keine andere Möglichkeit der Rettung einer Wandmalerei, wenn man diese an einen anderen Ort übertrug. Argumente für eine solche Maßnahme waren Schutz vor Verwitterung und Bergung der Malerei bei Abbruch oder Umbau der Gebäude.

Die freigelegten Wandmalereien in der Sylvesterkirche zu Quakenbrück waren nach Ansicht des Malers Gunkel gefährdet, da sich der Verputz durch Feuchtigkeitseinwirkung vom Mauerwerk gelöst habe. Um sie zu sichern und vor weiterhin eindringender Feuchtigkeit zu schützen, führte er 1913 eine Abnahme und Übertragung der Malereien durch (vgl. K.B-15). Die Methodik lässt konservatorische Ansätze und das Wissen um bauphysikalische Zusammenhänge erkennen. Gunkels ausführlicher Bericht zur Übertragung und Restaurierung zeigt zudem auch die Bereitschaft, über Methoden und Materialien Auskunft zu geben und einen gewissen Stolz auf die restauratorische Leistung. Seine Darstellung einer äußerst gelungenen Wandmalereiübertragung konnte durch jüngere restauratorische Untersuchungen jedoch widerlegt werden.⁴²⁹ Bei der Abnahme der Malereifragmente im Staccoverfahren sind größere Schäden entstanden. Die einzelnen Teilstücke ließen sich nur unter Verlusten von der Wand ablösen. Auf der Vorderseite der Malereien wurde eine Leinenbeschichtung mittels eines Harz-Öl-Gemisches aufgeklebt, welches Rückstände auf und in der Malschicht hinterließ und zu starken Verbräunungen führte. Welche Schäden bei der

⁴²⁸ Pfarrarchiv Auetal-Hattendorf, Repostitur 511, Chronik, Gutachten des Geheimen Baurats Professor Haupt vom 01.03.1921.

⁴²⁹ Vgl. Eifinger 1997 und 1999.

Entfernung des Leinengewebes entstanden waren, ist ungewiss. Man kann aber davon ausgehen, dass sie nicht schadensfrei vor sich ging.

Die grundsätzliche Frage, ob sich eine derart radikale Maßnahme rechtfertigen lässt, wurde 1913 nicht gestellt. In Anbetracht des Ergebnisses muss man die Frage heute verneinen.

Dass die Abnahme der Wandmalereifragmente 1913 ausschließlich aus konservatorischen Gründen erfolgte, erscheint zweifelhaft. In technischer Hinsicht wäre es einfacher gewesen, den abgelösten Verputz zu sichern und weiteres Eindringen von Feuchtigkeit zu reduzieren. Daher scheint die Maßnahme für Gunkel mehr experimenteller Natur gewesen zu sein, worauf auch der detaillierte Bericht hindeutet. Die Restaurierungsmaßnahme erweckt den Eindruck, als hätten die vorhandenen technischen Möglichkeiten ausgeschöpft werden sollen. Die Erhaltung der Wandmalereien hatte nachrangige Bedeutung.

Nach bisherigem Kenntnisstand handelt es sich bei den genannten Wandmalereien in Quakenbrück um die einzige Übertragung mittelalterlicher Wandmalerei in Niedersachsen bis 1939.⁴³⁰

6.4 Restauratorische Maßnahmen

Unter diesem Oberbegriff sind sämtliche Maßnahmen aufgeführt, die bewusst auf die Klärung der optischen Wirkung der Malereien zielten. Dazu gehören auch nachschöpfende Übermalungen und formale Rekonstruktionen, die nach heutigen Maßstäben nicht länger als Restaurierungsmaßnahme gelten dürften. Dass sie hier dennoch Erwähnung finden, ist mit dem damaligen Restaurierungsverständnis zu begründen, das eine eindeutige Trennung in Konservierung, Restaurierung, Rekonstruktion etc. nicht kannte. Dadurch sind auch die einzelnen Maßnahmen nur schwer trennbar, sie haben vielmehr fließende Übergänge.

Ausgenommen wurden in diesem Kapitel den Brechungsindex der Oberfläche verändernde Überzüge, die auch dem Schutz vor Verwitterung dienen sollten und bereits im letzten Kapitel behandelt wurden.

⁴³⁰ 1958/59 wurden mehrere Wandmalereifragmente aus der Ansgariiikirche in Bremen abgenommen und eingelagert, da die verfallene Kirche aufgegeben wurde. In Lemwerder-Bardewisch wurde 1977 ein Malereifragment aufgrund einer Fenstervergrößerung transloziert. Vgl. Grote/van der Ploeg 2001, Bd. 2, S. 42, 144.

Den restauratorischen Maßnahmen kam bei den historischen Restaurierungen der größte Stellenwert zu, ging es doch darum, den Schauwert der Wand- und Gewölbemalereien zu erhöhen und eine ‚harmonische Wirkung‘ des Kirchenraums zu erzielen. Anhand des Schriftverkehrs und der restauratorischen Untersuchungen zu den ausgewählten Wandmalereibeispielen lässt sich nachvollziehen, dass die Präsentation einer mittelalterlichen Ausmalung als wünschenswert angesehen wurde, ihre Überlieferung als Fragment mit sichtbaren Störungen und Schäden allerdings bis in die 1930er Jahre nicht als repräsentativ galt. Im Zeitraum 1899 - 1939 kam es zur Ausprägung und Entwicklung verschiedener Methoden. Eine konkrete Zielsetzung bezüglich des gewünschten Endzustands der Malereien ist den Quellen nicht zu entnehmen.

Ausführliche Anweisungen von denkmalpflegerischer Seite sind kaum zu finden. Die archivalisch nachweisbaren Vorgaben zur Ausführung von malerischen Ergänzungen sind oft allgemein gehalten und sprachlich undifferenziert. Um Erkenntnisse aus den wenigen Äußerungen ziehen zu können, bedarf es zunächst der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Formulierungen und ihren Differenzierungsmöglichkeiten.

Der Begriff Übermalung wurde im gleichen Sinne wie heute verwendet und bezeichnete eine den vorhandenen Bestand überarbeitende malerische Zutat mit dem Ziel der Vervollständigung, der Korrektur, der besseren Erkennbarkeit oder der Farbintensivierung. Sie glich einer nachschöpfenden Rekonstruktion und galt aus denkmalpflegerischer Sicht schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ungeeignet. Wie der Kasseler Bezirkskonservator Holtmeyer es formulierte, konnte „eine Übermalung alter Teile .. nur dazu dienen, den Gesamteindruck zu trüben u. [!] zu verwischen.“⁴³¹

Der Kirchengemeinde Ohrdorf war 1904 für die Restaurierung der Chorausmalung in ihrer Laurentiuskirche eine staatliche Beihilfe gewährt worden, unter der Bedingung, dass die Malereien „nicht übermalt, sondern nur ausgebessert“⁴³² würden.

Zur Restaurierung der Malereien in der Kirche zu Neuenkirchen 1906 führte Kirchenmaler Ebeling in seinem Kostenvoranschlag aus: „Die Bemalung [ist] nach

⁴³¹ NLD, BuK, Schriftarchiv, Auetal-Hattendorf, Ev. Kirche St. Eligius, ohne AktenNr./ 2. Schreiben des Konservators der Denkmäler im Regierungsbezirk Cassel vom 25.03.1921.

⁴³² Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Ohrdorf, Sign. 151040.00303/ 73/18, Schreiben des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten, Althoff an den Provinzialkonservator vom 02.07.1904.

den vorhandenen Vorbildern auszubessern.“⁴³³

Die im Fall Ohrdorf genannte Methode der Ausbesserung scheint sich auf den ersten Blick auf Ergänzungen von kleinen Fehlstellen ohne Überarbeitung des vorhandenen Bestands zu beziehen. Auf jeden Fall wurde die Ausbesserung theoretisch klar von der Übermalung abgehoben.

Sowohl in Ohrdorf als auch in Neuenkirchen sind aber nicht nur Ausbesserungen im Sinne von Fehlstellenergänzungen, sondern unterschiedlich umfangreiche Übermalungen durchgeführt worden. In Ohrdorf waren es vor allem Farblasuren zur Intensivierung der Lokaltöne, in Neuenkirchen dagegen umfangreichere Übermalungen bis hin zur großflächig rekonstruierenden Übermalung der Gewölbedekoration.

Eine vielfach gebrauchte Bezeichnung bei Restaurierungen war die so genannte Auffrischung. So hatte Provinzialkonservator Reimers bei seiner Besichtigung der freigelegten Gewölbemalereien in der Clemenskirche Marklohe festgestellt, die Malereien seien von „außergewöhnlicher Schönheit und so gut erhalten“, dass sie kaum einer Ergänzung, sondern nur einer „Auffrischung“ bedürften.⁴³⁴ Ziel der Auffrischung war es, die Farbintensität der Malereien zu erhöhen und zwar bestenfalls soweit, dass sie annähernd der ursprünglichen entsprach. Man konnte die Farbintensität nur heraufsetzen, indem man entweder die Malereien mit einem farbvertiefenden, d.h. den Lichtbrechungsindex verändernden Überzug versah, was aber bei den restauratorischen Untersuchungen nicht nachgewiesen werden konnte, oder man konnte die blassen Farbtöne mit Hilfe von Farblasuren intensivieren. Der Unterschied zur Übermalung lag darin, dass nicht deckend, sondern lasierend übermalt wurde, so dass die ursprüngliche Malerei in Form und Farbigkeit noch erkennbar war und keine formalen Ergänzungen ausgeführt wurden.⁴³⁵

Eine ähnliche Bedeutung kam auch der Formulierung „Einstimmen“ zu. 1906 galt die Forderung, die Chormalereien in der Kirche in Neustadt-Mandelsloh seien „ohne zu ergänzen, in der Gänze einzustimmen“⁴³⁶. An den 1924 freigelegten Gewölbemalereien in Gehrden-Leveste sollte „mit der erforderlichen

⁴³³ NLD, R, Neuenkirchen, Sign. 032-3506-001-01, Kostenvoranschlag Ebelings vom 08.02.1906.

⁴³⁴ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Marklohe, Sign. 256021.00020/ 496/3, Schreiben Reimers' an den Superintendenten vom 07.07.1904.

⁴³⁵ Zur Definition von Auffrischungen vgl. auch Hoßfeld 1908, S. 101 f.

⁴³⁶ NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 253011.00012/ 616-3, Schriftwechsel zwischen dem Königlichen Konsistorium und Reimers vom 24.04. und 16.05.1906.

Zurückhaltung ein Ausflecken und Einstimmen“⁴³⁷ vorgenommen werden. Auch hierbei handelte es sich um eine zurückhaltende Maßnahme, bei der mit Farblasuren gearbeitet wurde und die stark von der Ergänzung abgesetzt wurde.

Eine Definition des ebenfalls gebräuchlichen Ausdrucks „Ergänzung“ nach damaligem Verständnis ist nicht unproblematisch, da seine Verwendung unpräzise war und einige Widersprüche beinhaltet.

Nach oben zitierter Äußerung des Provinzialkonservators Reimers war die Ergänzung ein gravierenderer Eingriff in die Originalsubstanz als die Auffrischung und muss daher nach seiner Ansicht eine stärkere Veränderung des historischen Bestands bedeuten. Daraus ist abzuleiten, dass Ergänzungen die Vervollständigung von fragmentarisch erhaltenen Darstellungen und damit eine interpretierende Rekonstruktion zur Folge hatten. Deutlich wird dies auch in einer Anleitung Reimers', die im Rahmen der Restaurierung in Marklohe wichtig erscheint.

Hier wurde von staatlicher Seite eine finanzielle Beihilfe in Aussicht gestellt, unter der Bedingung, dass die Restaurierung unter Leitung des Provinzialkonservators nach einem von ihm im Jahrbuch des Provinzial-Museums beschriebenen Verfahren erfolgte.⁴³⁸

Fehlstellen in Gewändern und dekorativen Elementen konnten demnach in Anlehnung an die Umgebung rekonstruierend ergänzt werden, da ausreichend Anhaltspunkte für Formenverlauf und Farbigkeit bestanden. Die Methode der Fehlstellenergänzung figürlicher Partien verdeutlichte Reimers am Beispiel eines Flügelaltars: „Die Fehlstelle an dem Crucifixuskörper des Mittelbildes ist in einem ähnlichen, aber doch verschiedenen Tone wie der Fleischtone ohne Modellierung bemalt, dieser bräunliche Ton verläuft oben dunkler nach dem dunklen Holz des Kreuzes und unten verläuft er allmählich bläulich nach dem blauen Schurz Christi. ... Das Ganze zeigt durch diese Behandlung eine solche Harmonie der Farbgebung, daß dem Auge die Fehlstellen kaum bemerkbar sind. Und doch sind alte und neue Farben scharf getrennt erkennbar und ist kein wesentlicher Teil ergänzt.“⁴³⁹

⁴³⁷ Pfarrarchiv Leveste, Repositur, 511 Instandsetzung, Schreiben Sieberns an den Regierungspräsidenten in Hannover vom 12.02.1925.

⁴³⁸ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Marklohe, Sign. 256021.00020/ 496/16, Schreiben des Königlichen Konsistoriums an die Kirchenkommissarien in Marklohe vom 30.06.1906.

⁴³⁹ Reimers 1905, S. 14 ff.

Die Bildbeispiele zum beschriebenen Verfahren zeigen die monochromen Ergänzungen in figürlichen Bildteilen, häufig in Farbnuancen changierend. Nicht klar zu trennende Übergangsbereiche von Farben und Formen erscheinen wolkig unscharf. Was Reimers beschrieb, aber nicht benannte, waren abstrakte, nicht formgebende Retuschen, die farblich zwischen unterschiedlichen Bildinhalten vermittelten. Mit Ergänzungen meinte er dagegen rekonstruierende, formgebende Details, die dem Bestand möglichst angepasst werden wurden und nicht ohne Weiteres unterschieden werden konnten.

Somit lag in Marklohe einerseits die direkte Anweisung Reimers' vor, keine Ergänzungen durchzuführen und andererseits die Vorgabe, sich an der Restaurierungsmethodik am Beispiel der Altarbilder zu orientieren, bei der Ergänzungen unter den geschilderten Umständen möglich waren. In den Angaben vermischen sich die Forderungen nach Auffrischung und Ergänzung. Diese Angaben müssen nicht unbedingt ein Widerspruch sein, denn vermutlich war im Fall Marklohe gemeint, dass nicht Rekonstruierbares nicht rekonstruiert werden dürfte. Für klare Anweisungen über die Restaurierungsmethodik sind sie sprachlich zu unpräzise. Dass die sprachliche Regelung nicht verbindlich war, ist anhand des Berichts des Kirchenmalers Ebeling zur Restaurierung der Markloher Malereien erkennbar. Er beschrieb die von ihm durchgeführten Maßnahmen im Widerspruch zu den Vorgaben Reimers': „Diese besagte Malerei ist vorgefunden u [!] im Sinne der Denkmalpflege instandgesetzt u [!] fehlende Teile in entsprechender Weise ergänzt. Die Ergänzung erfolgte unter großer Zurückhaltung, so daß viele Teile im Urstand [!] verblieben“.⁴⁴⁰

Die Gewölbemalereien in Marklohe konnten aufgrund fehlender Gerüststellung keiner restauratorischen Untersuchung durch die Autorin unterzogen werden. Bei der Betrachtung mit dem Fernglas ergibt sich jedoch ein auffällig geschlossenes Bild fast ohne Fehlstellen. Nur in größeren Fehlstellen der Inkarnate wurde offenbar tatsächlich auf Ergänzungen und Übermalungen verzichtet. Eine Unterscheidbarkeit der Ergänzungen vom ursprünglichen Bestand ist darüber hinaus entgegen der Anforderungen nicht gegeben.

Im Gegensatz zu seinen für die Altarbilder formulierten Prinzipien, lehnte Reimers an Wandmalereien Ergänzungen nicht grundsätzlich ab. Um eine geschlossene

⁴⁴⁰ Pfarrarchiv Marklohe, Registratur 519, Schreiben Ebelings an Organist Pape in Lohe vom 19.01.1931.

Wirkung der Aposteldarstellungen im Chor der Sulinger Kirche zu erzielen, sprach er sich beispielsweise dafür aus, dass die Gesichtspartien ergänzt würden, was aufgrund des Zerstörungsgrades bedeuten musste, dass sie anhand weniger Reste zu rekonstruieren wären (vgl. K.A-10).

Der bei dem herangezogenen Vergleich zur Restaurierung von Tafelbildern nicht berücksichtigte Umstand lag in der Verschiedenheit der Fehlstellen. Während die Schäden an den beschriebenen Tafelbildern einen Totalverlust der Malschicht beinhalteten, handelte es sich bei Wandmalereien häufiger um Reduktion des maltechnischen Aufbaus. Es fehlten beispielsweise Lichthöhungen, Schattierungen oder Farblasuren, Vorzeichnung und Lokaltöne waren aber noch vorhanden. Genau dort lag die Grenze zwischen Ergänzung und Übermalung, deren Übertragung in eine sprachliche Differenzierung aber nicht zum Ausdruck kam. Nach der Einteilung Reimers' musste es sich dort sogar um solche Bereiche handeln, die ergänzt werden durften, da eine Rekonstruktion anhand des noch vorhandenen, nur vom maltechnischen Aufbau her reduzierten Bestand möglich war. Zwangsläufig würde ein solcher Eingriff aber auch eine Übermalung bedeuten. Das Fehlen verbindlicher Benennungen für die verschiedenen Methoden zur malerischen Bearbeitung führte dazu, dass die angelegten Maßstäbe auslegungsfähig waren. In der Praxis kam es zu unterschiedlichen Auslegungen des Begriffs Ergänzung, die von monochromen Lasuren bis hin zur rekonstruierenden Übermalung reichen konnten.

Selbst wenn von denkmalpflegerischer Seite von Übermalungen abgeraten wurde, sind solche an fast allen ausgewählten Wand- und Gewölbemalereien feststellbar. Ihr Ausmaß variiert, doch bei ausschließlichen Retuschen blieb es nicht. Wenn auch von den Konservatoren gefordert wurde, nur aufzufrischen oder, im äußersten Fall, zu ergänzen, kam es bei der Restaurierung fast immer zu Überarbeitungen. Gründe dafür lassen sich viele finden: Missverständnisse, hervorgerufen durch die unspezifische Ausdrucksweise, der Wunsch der Auftraggeber nach lesbaren und farbintensiven Darstellungen, künstlerische Schaffensfreude bei den Kirchenmalern oder der Glaube an die Wiederherstellungsmöglichkeiten eines historischen Zustands.

An den ausgewählten Wand- und Gewölbemalereien sind verschiedene Methoden der malerischen Bearbeitung erkennbar, die zumindest anteilig als

Modeerscheinungen der jeweiligen Zeitabschnitte bzw. als Abbild des Entwicklungsstands der restauratorischen Gepflogenheiten angesehen werden können. Daneben war die Ausführung auch abhängig vom Erhaltungszustand der Malereien und von der individuellen Herangehensweise der verschiedenen Kirchenmaler und Restauratoren. Grundsätzlich lassen sich die Methoden in Übermalungen und rekonstruierende Ergänzungen, farbvertiefende Lasuren und Retuschen unterteilen. Zwischen den Anwendungen gab es zeitliche Überschneidungen, doch datieren Übermalungen und Rekonstruktionen vermehrt in die Frühzeit des 20. Jahrhunderts. Seit Mitte der 1920er Jahre fielen Überarbeitungen des Malereibestands zunehmend zurückhaltender aus und es entwickelte sich ein allmählicher Wechsel zur Bewahrung des Originals und zur Sichtbarmachung der Ergänzungen.

6.4.1 Rekonstruierende Ergänzungen und Übermalungen

Unterschiedliche denkmalpflegerische Bestrebungen und die zum Teil daraus entstehenden Mischformen der restauratorischen Bearbeitung werden am Beispiel der Nikolaikirche in Braunschweig-Melverode deutlich (vgl. K.B-05). Die Restaurierung der Chorausmalung, die von 1902-04 ausgeführt wurde, war noch deutlich von den Auffassungen und Methoden des 19. Jahrhunderts beeinflusst. Die Maßnahmen erstrebten die Wiederherstellung der fragmentarisch erhaltenen mittelalterlichen Chorausmalung als ein sämtliche Architekturoberflächen füllendes Bildprogramm. Im Ergebnis spiegelt die Restaurierung sowohl traditionelle, stilvereinheitlichende, als auch denkmalpflegerisch fortschrittliche Ansätze, die eine Bestandserhaltung zum Ziel hatten, wider. Die Ausmalung der Apsis und die figürlichen Darstellungen der Pfeiler wurden auf Grundlage der freigelegten Reste nachempfunden und auf dem erhaltenen Bestand rekonstruiert. Die Gewölbeausmalung wies so starke Zerstörungen auf, dass das ursprüngliche Bildprogramm nicht nachvollziehbar war. Daher entschied man sich hier für ein stilistisch passendes ikonographisches Programm und übertrug die Ausmalung der Vierung im Braunschweiger Dom mit leichten Veränderungen nach Melverode. Den Verantwortlichen war durchaus bewusst, dass sie damit die ursprüngliche Gestaltung verfälschten. Für sie stand aber das Resultat in Form eines vollständig ausgemalten, mittelalterlich erscheinenden Chors im Vordergrund.

Während hier also die traditionellen Ansätze zum Tragen kamen, verfuhr man mit den Malereien der Nord- und Südwand wesentlich zurückhaltender. Diese wurden aus denkmalpflegerischen Gründen und zu kunstwissenschaftlichen Studienzwecken ohne Übermalungen erhalten. Da aber nach der Vorstellung der Beteiligten der fragmentarische Zustand ihre Präsentation nicht zuließ, wurden die Wandmalereien mit Kopien auf Leinwand bedeckt.

Aus der Anfangszeit des 20. Jahrhunderts datieren Angaben zur gewünschten Wiederherstellung im romanischen oder gotischen Stil, die sich auf die Gesamtwirkung des Innenraums bezog. Man wollte ein mittelalterliches Raumerlebnis schaffen und bediente sich dafür typischer Stilelemente und Formen, die entweder dem vorliegenden Befund oder zeitlich vergleichbaren Ausmalungen entnommen wurden. So kam es nicht selten zur Kombination von neomittelalterlicher Neuausmalung und Restaurierung freigelegten mittelalterlichen Malereibestands.

Zur den Malereien in der Nikolaikirche Sulingen hieß es 1899, sie sollten im „Mittelschiff .. romanisch so wiederhergestellt [werden], wie die vorhandenen Spuren es“ zeigten.⁴⁴¹ In den Seitenschiffen wurden sie „nach gotischen Vorbildern“⁴⁴² ausgeführt (vgl. K.A-10). In beiden Fällen handelte es sich weitgehend um historisierende Neuausmalungen.

Während der Kirchenrenovierung wurde zwei Jahre später eine Apostelreihe an der Chornordwand (Abb. 21-22) restauriert. Der Erhaltungszustand war laut Provinzialkonservator Reimers derart, dass Körper, Gewänder und Attribute klar erkennbar, die Gesichter dagegen stark zerstört waren.⁴⁴³ An den Figuren sollten keine Ergänzungen vorgenommen werden, nur sollten sie „erträgliche Gesichter“⁴⁴⁴ erhalten. Die Restaurierung durch den hannoverschen Kirchenmaler Ebeling beinhaltete aber stattdessen weitreichende Übermalungen. Er überarbeitete nicht nur die Gesichter, sondern die gesamten Figuren, indem er die Lokaltöne flächig übermalte und mit einfachen Schattierungen und Konturen versah. Die ursprüngliche rote Vorzeichnung und schwarze Kontur mittelte er, indem er einen braun-violetten Farbton wählte. Die von der Autorin durchgeführte

⁴⁴¹ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Sulingen, Sign. 251040.00015/ A4/10, Schreiben Reimers' an den Superintendenten vom 15.07.1899.

⁴⁴² Pfarrarchiv Sulingen, Rechnung des Kirchenmalers Ebeling vom 31.07.1901.

⁴⁴³ Vgl. Reimers 1900, S. 4.

⁴⁴⁴ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Sulingen, Sign. 251040.00015/ A4/10, Schreiben Reimers' an den Superintendenten Vogt vom 15.07.1899.

restauratorische Untersuchung ergab, dass ursprünglicher Malereibestand nur in Form kleiner Inseln sichtbar ist (vgl. K.A-10). Von den heute sichtbaren sieben Figuren - sechs Apostel und der Erzengel Michael - sind nur die vier westlichen überhaupt restauriert worden. Die drei östlichen Apostel befinden sich auf neuem Verputz. Die ehemals vorhandenen Malereien waren schon bei historischen Umbauten zerstört worden. Ebeling ergänzte die Figurenreihe um freinachempfundene Apostelfiguren. Zwischen dem ursprünglichen Bestand und den erneuerten Figuren ist heute kein Unterschied in Farbigkeit und Formenverlauf feststellbar. Unterscheidbar ist der Bestand hauptsächlich aufgrund der Putzkanten. Ebeling führte die neuen Figuren in Anlehnung an die alten aus und glich wiederum den fragmentarischen Originalbestand dem Zustand der Neuschöpfungen an. Nach unten schloss Ebeling den Figurenfries mit einem Schriftband ab. Der Sockelbereich der Apostelreihe in der Sulinger Kirche erhielt eine einfache, ebenfalls nicht dem mittelalterlichen Bildprogramm entsprechende, gemalte Vorhangdraperie. Mit den Ergänzungen sollte ein fragmentarisches Erscheinungsbild vermieden und die Einbindung in die architektonisch vorgegebene Wandfläche erreicht werden.

Die Ausmalung der Gewölbe im Schiff der Nikolaikirche zu Isernhagen-Kirchhorst (vgl. K.B-09) wurde nach Angabe des Pastors 1898 „nach alten Mustern völlig neu ... hergestellt“. ⁴⁴⁵ Auch hier hat man also auf bestimmte stilistisch passende Vorbilder zurückgegriffen.

Die Gewölbe- und Wandmalereien im Chor der Kirchhorster Kirche (vgl. Abb. 40-42) seien hingegen, so der Pastor, „geblieben wie sie waren“ ⁴⁴⁶ Die freigelegten mittelalterlichen Malereien wurden tatsächlich aber 1899 von Kirchenmaler Ebeling vollständig überarbeitet, indem er die teilweise großflächigen Fehlstellen rekonstruierend ergänzte und den reduzierten Malereibestand übermalte. Lokaltöne wurden überfasst, wobei gleichzeitig kleinere Fehlstellen geschlossen, nicht erhaltene Schattierungen und Aufhellungen frei interpretierend ergänzt und Konturen nachgezogen wurden. Ergebnis war eine „lesbare“, farbenkräftige Malerei, die den fragmentarischen Bestand vereinheitlicht, aber auch stilistisch verändert hatte. Es kam bei der Überarbeitung zudem zu Veränderungen der

⁴⁴⁵ Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Beschreibung des Umbaus und der Erneuerung der Kirche im Jahre 1898/1999 von Wilhelm Uhlhorn, angefertigt im Juli 1912, S.15 ff.

⁴⁴⁶ Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Beschreibung des Umbaus und der Erneuerung der Kirche im Jahre 1898/1999 von Wilhelm Uhlhorn, angefertigt im Juli 1912, S.15 ff.

Farbigkeit, beispielsweise wurde das Haar des Paulus, ursprünglich dunkel, zu Weiß verändert.

Auffällig ist, dass die Aposteldarstellungen von Kirchhorst und Sulingen sich in Haartracht, Physiognomie und Gewanddraperie sehr ähneln. Die Malereien sind im Abstand von nur zwei Jahren beide von Ebeling restauriert worden. Diese Feststellung legt den Verdacht nahe, dass Ebeling sich bei der Rekonstruktion nur teilweise an die Vorbilder hielt und im übrigen die Formensprache persönlich interpretierte und zu einem typisierten mittelalterlichen Stil umformte.

In Bissendorf-Schledehausen (vgl. K.B-02, Abb. 28-32) ging man bei der Restaurierung, 1903 von der Malerfirma Kruse aus Osnabrück ausgeführt, soweit, die Malereien im Chor, nachdem sie kopiert und auf Vorlagekartons gebracht waren, auf neuem Verputz rekonstruierend auszuführen. Die figürlichen Darstellungen sind in den Kopien Kruses detailliert mit Fehlstellen wiedergegeben. Die architektonische Rahmung der Figuren hingegen wurde offenbar schon zeichnerisch komplettiert, denn sie ist ohne Fehlstellen vollständig abgebildet. Eine figürliche Darstellung, die sich in der östlichen Chornische befunden hatte, eine Kreuzigungsdarstellung und Aposteldarstellungen an der Ostwand des Chors, allesamt äußerst fragmentarisch erhalten, wurden nicht rekonstruiert. Mit Ausnahme von vier rekonstruierten Aposteldarstellungen wurden alle Wandflächen weiß getüncht.

Den Kopien Kruses nach zu urteilen, sind die Ornamente und figürlichen Darstellungen bei der Rekonstruktion umplatziert worden. Ein mit der Bezeichnung „Chorrückwand Bogenlaibung“ versehenes Ornamentband befindet sich heute am nördlichen und südlichen Bogen, während ein mit der Bezeichnung „südliche Bogenlaibung undeutlich“ versehenes Ornament heute am östlichen Bogen zu finden ist. Die Kopie des Paulus enthält die Angabe: „Südliche Chorwand, linke Seite“ und befindet sich heute an der nördlichen Chorwand.

Beschriftungen auf der Kopie des Philippus bezeichnen einige der vorgefundenen Farbtöne. So sei der Nimbus Gold, das Gewand Grün und die Kapitelle der Architekturrahmung Braun und Grün gewesen. Heute sind die Nimben Rot und die Kapitelle der Architekturrahmen Grau und Rot. Die Gewänder der Apostel sind in lasierenden Rot- Blau- und Grauabstufungen gehalten. Da zumindest die Farbtöne von Architekturrahmen und Nimben vermutlich bei allen

Aposteldarstellungen identisch waren, lässt sich schlussfolgern, dass die Rekonstruktion die ursprüngliche Farbgebung nicht beibehalten hat.

Die Inschriften der Schriftbänder der Apostel wurden vermutlich neu geschaffen. Die Kopien zeigen nur einzelne Buchstaben, die keine Grundlagen für die Texte bilden.

In Bramsche-Ueffeln (vgl. K.A-03, Abb. 43) entstand 1903 eine Totalüberformung der ‚Vorlage‘. Nur als solche kann hier die mittelalterliche Malerei angesehen werden, denn man orientierte sich zwar an der Darstellung, einer Kreuztragung Christi, aber Formensprache und Farbgebung wurden stark verändert. Anhand zweier Fotografien, die vor und nach der Restaurierung angefertigt wurden, ist der Umfang der malerischen Überarbeitung deutlich erkennbar. Die Malerei war bis auf blasse Farbreste nicht erhalten. Die Anordnung der Figuren ließ sich in etwa erkennen, Details aber fehlten vollständig. Kruse hat die Darstellung frei rekonstruiert. Seine Farbgebung ist insgesamt wärmer und dunkler als die des Originals. Die Gewandgestaltung, vor der Restaurierung nur mehr flächig vorliegend, wurde ausladend und faltenreich mit starken Schattierungen wiedergegeben. Haltung und Gestik der Figuren wurden verändert, die Reste einer Figur zu zwei neuen Figuren uminterpretiert. Kruse unterlief bei der Rekonstruktion der Nimben ein Irrtum. Er orientierte sich am vorgefundenen Bestand und legte sie grau an. Tatsächlich aber waren die Nimben ursprünglich Rot. Durch Oxidation hervorgerufene Pigmentveränderung der verwendeten Mennige ließ sie Grau erscheinen.⁴⁴⁷

Im Sockelbereich der Wände wurde ein historisierendes ornamentales Motiv angebracht, das die einzelnen Raumteile miteinander verband und das Wandmalereifragment in eine Gesamtgestaltung einband.

In der Kirche zu Marklohe (vgl. K.A-07) wurde 1907 der Chor umgestaltet. Die Gewölbe besaßen eine mittelalterliche Ausmalung, die freigelegt und restauriert wurde. Der Chorraum sollte aber eine vollständige Ausmalung besitzen und so wurden die Wände in Anlehnung an die mittelalterliche Gewölbemalerei neu ausgemalt, wobei hier das biblische Bildprogramm um phantastische und aus dem profanen Umfeld stammende Figuren ergänzt wurde. Das Bildprogramm entwarf

⁴⁴⁷ Bei der restauratorischen Untersuchung konnte an einigen Stellen unter der grauen Übermalung ein leuchtendes Orange festgestellt werden, an anderen ein dunkler Grauton, der bei leichtem Kratzen unter der Oberfläche ebenfalls eine Orangefärbung zeigte. Dieses Phänomen lässt die Verwendung von Mennige als annehmbar erscheinen, Pigmentanalysen stehen jedoch noch aus.

der Kirchenmaler Reinhold Ebeling, der auch die Restaurierung der Gewölbemalerei vorgenommen hatte. Er passte seine Wandbemalung in Farbigkeit und Stil den Gewölbeseenen an und versah sie mit einer Art Schmutzwasserlasur, wohl um sie künstlich zu patinieren.

Die ersten Entwicklungen hin zu einem zurückhaltenderen Umgang mit dem mittelalterlichen Bestand zeigten sich an der unterschiedlichen Behandlung von figürlicher und dekorativer Malerei. Die Gewölbemalereien in Bad Zwischenahn und Varel (vgl. K.B-01, K.B-16) wurden 1904 und 1905 restauriert. Während die Weltgerichtsdarstellung in Bad Zwischenahn nur lasierend überarbeitet wurde (vgl. 6.4.2), kam es bei den freigelegten ornamentalen Motiven im westlichen Teil der Kirche zu einer weitgehenden Rekonstruktion (Abb. 26). Die übrigen dekorativen Malereien entstanden ohne Befund. Der Kirchenmaler wählte das Kreisornament am Gurtbogen zwischen dem älteren Gebäudeteil und dem jüngeren östlichen Anbau, um zwischen romanischen und gotischen Stilelementen zu vermitteln. Die „gothische Malerei“ des Chors habe er „ganz neu entworfen.“⁴⁴⁸

In Varel wurden ähnliche Maßnahmen durchgeführt. Die figürlichen Darstellungen wurden lasierend übermalt, während die Gewölbe eine neugotische ornamentale Ausmalung erhielten.

Die Differenzierung zwischen figürlicher und dekorativer Malerei lässt sich auch bei der Restaurierung der Chorausmalung in Neustadt-Mandelsloh 1907 feststellen, hier jedoch nur an den theoretischen Ausführungen (vgl. K.B-14, Abb. 7-8). Provinzialkonservator Reimers hatte nach der Freilegung angewiesen, dass die figürlichen Malereien „ohne zu ergänzen, in der Gänze einzustimmen“⁴⁴⁹ seien, während die ornamentale Malerei nach Befund rekonstruiert werden sollte.

Bei der Rankenornamentik, die unter Aussparung der figürlichen Szenen alle Wandflächen von Chor und Apsis schmückt, hielt sich der ausführende Kunstmaler Koch aus Hannover an die Vorgaben. Die figürlichen Darstellungen übermalte er allerdings ebenfalls recht vollständig. Zudem rekonstruierte er Teilbereiche eines Weltgerichts und einiger Apostelfiguren an der Nordwand, die durch historische Fenstererweiterungen größere Fehlstellen aufwiesen. Bei der

⁴⁴⁸ StA OL, Best. 279-1, Nr. 695.

⁴⁴⁹ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Mandelsloh, Sign. 253011.00012/ 616-3, Schreiben Reimers' an das Königliche Konsistorium in Hannover vom 16.05.1906.

Restaurierung wurden die Fenster auf ihre ursprüngliche Größe verkleinert und die fehlenden Malereien auf neuem Ziegelmauerwerk ergänzt.

In der Marienkirche zu Melle-Oldendorf wurde die Restaurierung 1908 von Kirchenmaler Ebeling ausgeführt (vgl. K.B-12, Abb. 48-50). Es waren fragmentarisch erhaltene figürliche Einzeldarstellungen an der Nord- und Ostwand der Kirche und die Ausmalung der Sakristei freigelegt worden. Da die Übermalungen Ebelings an den Figuren im Kirchenraum bei einer späteren Restaurierung entfernt wurden, konnte nur die Sakristeiausmalung herangezogen werden. Die Wände sind vollständig mit Ranken ausgemalt, in denen sich an der Ost- und Südwand zwei figürliche Szenen befinden. Die gesamte Ausmalung ist übermalt. Während Ebeling aber bei den Figuren relativ genau die vorhandenen Formen wiedergab, hat er den Verlauf der Ranken partiell verändert. Unter der Kalktünche des Hintergrunds ist der ursprüngliche Verlauf an einigen Stellen sichtbar.

Deutliche Unterscheidungen zwischen dekorativer und figürlicher Malerei wurden auch bei der Restaurierung in der Katharinenkirche in Neuenkirchen 1910 getroffen (vgl. K.A-08). Die figürlichen Szenen wurden nur lasierend überarbeitet, während die Rankenmalerei im Gewölbe vollständig übermalt wurde. Zu den Gewölbemalereien bemerkte der Neuenkirchener Pastor Wehmeyer, sie seien teilweise nicht zu erhalten gewesen, der Befund reiche aber aus, „daß aus diesem das Fehlende sich zumeist leicht rekonstruieren“⁴⁵⁰ ließe.

Die Darstellungen der Verkündigung an Maria und der Geburt Christi an der Nordwand der Kirche versah Ebeling mit einem neuen Hintergrund, um sie nicht als Einzelfragmente auf der Wandfläche präsentieren zu müssen. Er verlegte die beiden Szenen in eine Phantasielandschaft aus Gräsern und Blumen. Die übrigen, einzeln stehenden Wandmalereifragmente an den Schiffwänden brachte er dadurch in Zusammenhang, dass er stilistisch passend erscheinende Ornamente an Bögen und Graten anbrachte (Abb. 23-24).

Die Apsis erhielt eine Neuausmalung nach mittelalterlichem Vorbild. Die hier vorhandene Malerei erwies sich nach der Freilegung als so fragmentarisch, dass man sie durch eine historisierende Neuausmalung ersetzte und den erkennbaren Bestand in das neue Bildprogramm aufnahm.

⁴⁵⁰ Vgl. NLD, R, Sign. 032-3506-001-01/ 16, Schreiben Wehmeyers an den hannoverschen Provinzialkonservator Reimers vom 26.01.1906.

Ein derartiger Wunsch nach Einbettung einzelner Malereipartien in Wand- bzw. Gewölbeflächen findet sich häufig und wurde auf verschiedenste Weise in die Praxis umgesetzt. Da Wert auf die harmonische Gesamtwirkung gelegt wurde, sollten die einzelnen Gebäudeteile im Idealfall stilistisch zusammen passen. Rekonstruktionen und stilistisch passende Erweiterungen des Bildprogramms hoben die solitäre Stellung einzelner Darstellungen auf und vermittelten den Eindruck von Vollständigkeit einzelner Raumteile oder sogar ganzer Kirchenräume.

In der Kirche von Melle-Schiplage (vgl. K.B-13, Abb. 27) wurde 1913 die Frage nach Einbindung einiger inhaltlich nicht zusammenhängender Malereifragmente dadurch gelöst, dass sie bewusst abgesetzt wurden. Der Kirchenmaler rahmte die Einzeldarstellungen an der Nordwand des Kirchenschiffs mit rot-braunen Linien. Dadurch erhielten sie einen gemäldeähnlichen Charakter und wirken fälschlich wie einzeln präsentierte Bildwerke, die nicht in Zusammenhang mit der Architektur stehen. Offenbar erschien eine die Fragmente aufnehmende Gesamtgestaltung nicht ausführbar.

Bei der Restaurierung der Gewölbe- und Wandmalereien der Sylvesterkirche in Quakenbrück (vgl. K.B-15) wurden 1913 freigelegte ornamentale Motive im Gewölbe vollständig rekonstruierend übermalt. Die translozierten Wandmalereifragmente im Chorraum (Abb. 44) wurden hingegen aufwändig restauriert. Zwar führten durchgeführte Übermalungen zu gravierenden Veränderungen des ursprünglichen Eindrucks, die übrigen Maßnahmen verdeutlichen jedoch das Ziel der Erhaltung und des Schutzes der Wandmalereien.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass es bei den frühen Restaurierungen sehr oft zu umfangreichen Übermalungen und rekonstruierenden Ergänzungen des malerischen Bestands kam. Dies beinhaltete zwangsläufig Vereinfachungen, Verfälschungen und Interpretationen. Fehlende Darstellungen wurden, dem übrigen Bestand angepasst, ergänzt. Sockelbereiche und architektonische Details wie Bögen und Grate versah man ebenfalls mit einer passend erscheinenden Bemalung, mit dem Ziel, einen stimmigen Raumeindruck zu schaffen. Der meist reduzierte malerische Bestand zeigte oft nur die Vorzeichnung und

Reste der Lokaltöne. Bei der Rekonstruktion wurden die erhaltenen Vorzeichnungen häufig als Konturen interpretiert. Bei Binnenzeichnung und Schattierungen kam es zur freien Nachempfindung.

Für die Kirchengemeinden, deren Anliegen bei einer geplanten Instandsetzung sehr häufig die Neugestaltung eines Kirchenraums war und die durch Entdeckung mittelalterlicher Malereien mit der Veränderung der Gestaltungsaufgaben konfrontiert waren, standen der Schauwert und der Dekorationscharakter des Kirchenraums an erster Stelle (genauer vgl. Kap 6.6). Dieser konnte zwar durch kulturhistorische Aspekte und den grundsätzlichen Wunsch nach Erhaltung der mittelalterlichen Ausmalung verändert werden, beruhte jedoch mehrheitlich auf einem ästhetisch und inhaltlich stimmigen Ausmalungsprogramm. Unlesbarkeit von Darstellungen, fragmentarischer Charakter und insgesamt ein schadhafter Erhaltungszustand standen dem entgegen.

Die rekonstruierenden und überformenden Tendenzen sind in den Restaurierungen nach 1918 seltener zu beobachten. Besonders auf Seiten der Provinzialkonservatoren findet man nun eine deutlicher ausgeprägte konservatorische Herangehensweise. Auch in der Praxis setzte sich diese zunehmend durch. Kirchenmaler und Restauratoren hielten sich weitestgehend an den Umfang des vorhandenen Bestands.

Die Kirchengemeinden waren allerdings nicht grundsätzlich bereit, auf Übermalungen und Rekonstruktionen, ja sogar auf Erweiterungen des Bildprogramms zu verzichten.

Ein solcher Konflikt zeigte sich nach der Freilegung der Chor- und Apsisausmalung der Kirche in Nordstemmen-Mahlerten (vgl. K.A-09, Abb. 33-34), die umfangreiche Verluste aufwies. Nach Ansicht des Provinzialkonservators Siebern sollten die Malereien dennoch von malerischen Überarbeitungen unberührt bleiben, was jedoch bei der Kirchengemeinde auf großen Widerstand stieß. Diese setzte sich für die Behebung des fragmentarischen Erhaltungszustands ein, damit die Malereien „dem Gotteshause wirklich zu wirksamem Schmuck gereichen“⁴⁵¹ könnten.

Bei der 1921 durchgeführten Restaurierung handelte es sich um eine Kombination

⁴⁵¹ NLD, BuK, Schriftarchiv, Burgstemmen-Mahlerten, Sign. 254026.00111/ 4, Schreiben des hannoverschen Provinzialkonservators Siebern an den Regierungspräsidenten in Hildesheim vom 17.06.1921.

aus weitreichender Ergänzung und Übermalung. In der Apsis der Kalotte und an der südlichen Chorwand waren figürliche Malereien freigelegt worden. Der Erhaltungszustand der Apostelfiguren an der Südwand war derart, dass der maltechnische Aufbau zwar stark reduziert vorlag, der Formenverlauf der Figuren aber noch nachvollziehbar war. In der Kalotte waren nach Aussage des Provinzialkonservators Siebern „die lebensgroße Figur eines thronenden Christus ..., daneben weniger gut erhalten 2 Figuren, die ... Maria und Johannes den Täufer darstellen und dazwischen Reste von Flügeln“⁴⁵² erhalten. Das untere Drittel der Kalottenausmalung war zerstört. Hier ist auch heute noch eine historische Putzergänzung erkennbar. Von der Malerei sind die beschriebenen Figuren sichtbar, aus den Resten von Flügeln sind die Evangelistensymbole geworden. Aufgrund eigener Beobachtungen ist zu ergänzen, dass auch die Unterkörper Marias' und Johannes' 1921 nicht erhalten waren, da sie sich im Bereich der Putzergänzung befinden. Entgegen dem Vorschlag Sieberns, der dafür plädierte, die Malereien unberührt zu erhalten, sprach sich die Kirchengemeinde für eine ‚Wiederherstellung‘ aus, also für eine rekonstruierende Ergänzung und Übermalung der Darstellungen und beauftragte den Kunstmaler Oskar Wichtendahl aus Hannover mit der Ausführung. Dieser versah die erhaltenen Bereiche mit umfangreichen Übermalungen, wobei er sich, wie man an den nicht übermalten Partien ablesen kann, formal am Bestand orientierte. Die Flügelfragmente interpretierte er, ikonographisch durchaus passend, als Reste von Evangelistensymbolen und schuf sie neu. Stilistisch orientierte er sich bei seinen Ergänzungen und Übermalungen teilweise an romanischer Formensprache mit grafisch angelegter Binnenzeichnung und stilisierten Gewandfalten. An den langgestreckten und schlanken Figuren Marias und Johannes des Täufers und der Heiligen an der Nordwand fällt vor allem die Zickzackform der Gewanddraperie auf.

Ähnlich verfuhr er mit den Heiligenfiguren an der Südwand. Mittelalterlicher Malereibestand konnte von der Verfasserin nur in wenigen Bereichen nachgewiesen werden, die Figuren sind stark von den Übermalungen Wichtendahls geprägt. Apsis und Südwand erhielten zudem eine Sockelmalerei, die die Wandmalereien nach unten abschließen sollte. In der Apsis wurde eine

⁴⁵² Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Mählerten, Sign. 254026.00111/ 4, Schreiben Sieberns an den Regierungspräsidenten in Hildesheim vom 17.06.1921.

Vorhangdraperie, im Chor eine Quadermalerei angebracht (Abb.25).

An der Nordwand sah Wichtendahl von einer Rekonstruktion der offenbar nicht erhaltenen Figuren ab, sondern übertrug nur die gemalte Architekturräumung der Figuren an der Südwand. Die Arkadenflächen versah er mit einer monochromen Fassung. Ursprünglich war auch hier ein Figureschmuck vorgesehen. Die ausgeführte Lösung ergab sich, nach den Quellen zu urteilen, erst im Verlauf der Arbeiten und ist teilweise auf finanzielle Schwierigkeiten zurückzuführen.⁴⁵³ Sie verrät den auch Anfang der 1920er Jahre noch bestehenden Wunsch nach harmonischer Gestaltung des Chorraums, zeigt aber auch die entstandenen Möglichkeiten, Fragmente zu präsentieren und auf ursprünglichen Bestand bezugnehmende Neuschöpfungen als solche kenntlich zu machen.

Ähnlich starken Einfluss übte die Kirchengemeinde bei der Restaurierung der Chormalereien der Kirche in Auetal-Hattendorf 1921 aus (vgl. genauer Kap. 6.6). Hier entstand ein Konflikt aus den fortschrittlichen Ansätzen der Denkmalpflege und der traditionellen Herangehensweise von Kirchengemeinde, Architekt und Maler.

Die Gemeinde wünschte eine vervollständigende ‚Wiederherstellung‘ mit dem Ziel der Verschönerung des Kirchenraums durch lesbare, farbenprächtige Darstellungen. Der Kasseler Bezirkskonservator wandte ein, dass die figürlichen Darstellungen einer Apostelreihe an der Chorsüdwand keinesfalls übermalt werden dürften, während er keine Einwände gegen die rekonstruierende Übermalung der dekorativen Elemente hatte. Der beauftragte Kirchenmaler hielt sich jedoch nicht an die Forderungen, sondern übermalte die figürlichen Darstellungen mitsamt ihrer Rahmung, was im Sinne des leitenden Architekten und der Kirchengemeinde war, die den Schauwert der Malerei wieder herstellen wollten und den reduzierten Zustand der Darstellungen als Widerspruch zur Präsentation eines Kirchenraums empfanden.

Die Chorausmalung der Hattendorfer Kirche (vgl. K.A-01, Abb. 37-38) ist ein Beispiel dafür, dass durch Übermalungen fundamentale formale und

⁴⁵³ Ein Schreiben Wichtendahls vom 18.11.1921 enthält die Klage, dass ihm immer weitere Opfer zugemutet würden, nämlich „die Figurenreihe d. 2. Seite d. Chores“, obwohl er für seine Arbeiten kaum entlohnt würde. Denn die Summen der in Rechnung gestellten Leistungen des Malers Höpfner und des ebenfalls in der Kirche beschäftigten Tischlers Ohlendorf aus Mahlerten beliefen sich schon auf ca. 4/5 der zur Verfügung stehenden Geldsumme. Vgl. Kirchengemeinde Burgstemmen, Kirchenarchiv Mahlerten, Akten der Repositur, 511 Instandhaltung 1825-1922, Rechnung Höpfners vom 14.11.1921 und Schreiben Wichtendahls an Pastor Röhrrsen vom 18.11.1921.

ikonographische Irrtümer entstehen konnten, vor allem, wenn die eigentliche Darstellung durch weitreichende Schädigung der Malschicht nicht mehr erkennbar war. Auch an der nördlichen Chorwand wurde eine Apostelreihe freigelegt. Der Bestand der Nordwand wurde jedoch im Unterschied zu dem der Südwand während der Restaurierung 1920-22 kaum überarbeitet. Die hier befindlichen Darstellungen weisen umfangreiche Verluste auf. Die Apostel sind nicht identifizierbar, da weder Attribute noch Namenszüge und in einigen Fällen auch der Kopf nicht erhalten sind. Wenn man diesen Erhaltungszustand an die Südwand überträgt, folgt daraus, dass Olbers nach der Freilegung mit stark reduzierten Darstellungen konfrontiert war. Ohne Möglichkeiten zur Identifikation rekonstruierte Olbers die Apostel und versah die Figuren mit Namenszügen und Attributen. Dass er hierbei tatsächlich die ursprünglichen Darstellungen beibehielt, ist nicht nachweisbar und äußerst fraglich.

Dass Rekonstruktion und Übermalung bis 1939 nicht gänzlich abgelöst wurden, verdeutlicht die in Teilen anachronistisch anmutende Restaurierung der Chorausmalung der Kirche in Auetal-Kathrinshagen 1939 (vgl. K.A-02, Abb. 35-36). Große Teile des malschichttragenden Putzes im Chorgewölbe waren ausgebrochen, in anderen Bereichen war die Malschicht vollständig verloren. So lagen in den Kopfpforten zweier Engelsdarstellungen große Fehlstellen vor, ebenso war die obere Hälfte einer Darstellung der Maiestas domini nicht erhalten. Kirchenmaler August Wildt ergänzte die Fehlstellen der Gewölbemalerei in Anlehnung an den ursprünglichen Bestand. Er rekonstruierte damit umfangreiche Teile des Bildprogramms, ohne dass eine Unterscheidung zum ursprünglichen Bestand gegeben war. Dagegen übermalte er reduzierte Darstellungen lasierend, so dass Fehlstellen integriert wurden und eine geschlossene Oberfläche entstand. Gut erhaltene Bereiche beließ er sogar unverändert in ihrem vorgefundenen Zustand. Die Maßnahmen hatten nach wie vor die Vollständigkeit und Lesbarkeit der Ausmalung zum Ziel.

An der Gewölbeausmalung der Kirche zu Krummhörn-Campen zeigt sich überaus deutlich die unterschiedliche Wertschätzung und Behandlung von dekorativer und figürlicher Malerei. Die in zwei Gewölben vorhandene Malerei mit geometrischen und ziegelimitierenden Motiven, die unter zahlreichen Tüncheschichten lag, wurde

1939 nur an einzelnen Stellen freigelegt. Anhand dieser Befunde wurde das ursprüngliche Dekorationsprogramm ermittelt und, ohne jüngere Tüncheschichten zu entfernen, in den Gewölben rekonstruiert. Kirchenmaler Gotta übernahm die ursprünglichen Motive der Dekoration, nahm aber nur sehr frei auf sie Bezug. So versetzte er die Motive, vereinfachte sie und veränderte den Richtungsverlauf der gemalten Ziegel. Als Orientierung für die Ausführung der mittelalterlichen Malerei waren die Motive in den Verputz geritzt worden. Diese Ritzungen sind auch heute noch an einigen Stellen deutlich sichtbar und zeigen die Abweichungen der Malerei Gottas.

Im mittleren Gewölbe wechseln sich dekorative und figürliche Darstellungen ab. Die vollständig freigelegten figürlichen Malereien wurden weitestgehend ohne Überarbeitung belassen.

Festzuhalten bleibt, dass im Sinne der angestrebten ‚Verbesserung‘ des Schauwerts rekonstruierende Ergänzungen und Übermalungen notwendig und vertretbar erschienen. So wurden das mittelalterliche Bildprogramm und bestimmte dekorative Elemente, wenn auch verfälschend, mit der Übermalung tradiert. Die Reste des mittelalterlichen Originals mit ihren individuellen Stilmerkmalen und Altersspuren und ihrem ursprünglichen Charakter wurden dabei zugunsten der Lesbarkeit und der Unversehrtheit aufgegeben.

6.4.2 Lasuren

Statt rekonstruierender Ergänzungen und deckender Übermalungen kam es an einigen Wand- und Gewölbemalereien zur Ausführung von Lasuren. An der Chorausmalung der Kirche in Wittingen-Ohrdorf (K.A-11, Abb. 52-59) sind derartige Tendenzen schon 1907 erkennbar. Die ausgeführten Maßnahmen besitzen Ausnahmecharakter für diese Frühphase. 1904 wurde der Kirchengemeinde unter der Bedingung, dass die Malereien nur ausgebessert würden, eine finanzielle Beihilfe zur Restaurierung gewährt, die drei Jahre später zur Ausführung kam. Der Kirchenmaler Reinhold Ebeling, der, wie oben gesehen, an anderen Malereien umfangreiche Übermalungen vornahm, verfuhr in diesem Fall äußerst behutsam. Nach der Freilegung war der Malereibestand, der sämtliche Chorwände bedeckte, im maltechnischen Aufbau stark reduziert, so dass nur noch die Vorzeichnung und die Lokaltöne erhalten waren. Bei letzteren

erwiesen sich die mit Kalk ausgemischten Farben als besser erhalten als die ohne Kalk à secco ausgeführten Partien. Große Fehlstellen lagen hingegen nur an der Südwand vor: Um die in der Vergangenheit umgebauten Fenster befand sich erneuerter Verputz und im unteren westlichen Wandbereich waren die figürlichen Darstellungen vollständig verloren.

Gut erhaltene Farbbereiche, wie Inkarnate und weiße Gewänder beließ Ebeling ohne malerische Zutaten. Darin befindliche Fehlstellen blieben sichtbar. Ebenfalls unbearbeitet blieben solche Partien, deren Lokaltöne nicht erhalten, deren Farbigekeit also nicht rekonstruierbar war. Reduzierte, in ihrer Farbigekeit jedoch nachvollziehbare Lokaltöne, übermalte Ebeling lasierend. Anschließend zog er, ebenfalls lasierend, die Konturen nach. Er übernahm dafür das Rot der Vorzeichnung, so dass die Helligkeit und Unvollständigkeit gewahrt blieben und die Darstellungen nicht verfälschend als bloße Umrisszeichnungen wahrgenommen wurden. Die in kleinen Resten erhaltenen ursprünglichen, schwarzen Konturen beließ er als Fragmente. Von einer Ergänzung großflächiger Fehlstellen, so der nicht erhaltenen Figuren um die Südfenster und im unteren westlichen Bereich der Südwand, sah er ab. Hier tünchte er die Wand mit abgetöntem Kalk. Insgesamt ergab sich damit der Eindruck einer unvollständig erhaltenen Chorausmalung in blassen, reduzierten Farbtönen. Der gealterte Zustand und die Baugeschichte blieben erkennbar, da Ebeling fehlenden Bestand nicht rekonstruierte und die Verputzergänzungen um die Fenster sichtbar beließ. Die dekorative Quadermalerei an den Wänden und den oben abschließenden Lilienfries behandelte Ebeling weniger individuell und rücksichtsvoll, indem er sie vollständig lasierend übermalte. Dabei hat er das dekorative System übernommen, sich aber nicht exakt an die Linienführung gehalten. Eine solche Unterscheidung zwischen figürlicher und dekorativer Malerei war auch in Kombination mit der ansonsten fortschrittlicheren Verwendung von Lasuren keine Seltenheit. So lässt sich ein solches Vorgehen beispielsweise auch bei der schon erwähnten Restaurierung der Gewölbe- und Wandmalereien der Katharinenkirche Neuenkirchen ablesen, die Reinhold Ebeling 1910 ausführte. Während er die ornamentalen Partien deckend übermalte, brachte er an den figürlichen Darstellungen lasierende Übermalungen auf und beließ gut erhaltene Bereiche zum Teil unbearbeitet. Weiße Partien und Inkarnate sparte er aus, da sich die hier

vorhandenen Fehlstellen aufgrund der Farbähnlichkeit zur darunterliegenden Tünche und zum Verputz optisch integrierten.

Die Maler brachten ihre Lasuren unabhängig von der Oberfläche auf, d.h. ursprünglicher Malereibestand und in Fehlstellen sichtbare grundierende Kalktünche oder sogar der Verputz wurden gleichermaßen überarbeitet. Sie verzichteten aber auf Übermalungen in solchen Flächen, die farblich dem Untergrund ähnelten. Da alle Malereien auf einem Kalkanstrich liegen, betraf dies also Weiß- und Grautöne und Inkarnate.

Die Restaurierungen ab Mitte der 1920er Jahre sind in ähnlicher Manier wie die früheren Beispiele ausgeführt und setzten doch neue Akzente, die dem mittelalterlichen Malereibestand mehr Respekt entgegen brachten. Die Restaurierungsbeispiele belegen insgesamt eine deutlich substanzschonendere Vorgehensweise als ihre Vorgänger.

Die Restaurierungen der Gewölbemalereien in der Kirche zu Gehrden-Leveste 1924-26 (K.B-08, Abb. 60-62), der Chorausmalung in Hessisch Oldendorf-Großenwieden 1927 (K.A-06, Abb. 63-64) und der Ausmalung des Nonnenchors im Kloster Wienhausen 1927-30 (K.B-17) wurden von Kirchenmaler Martin Gotta aus Hannover ausgeführt.⁴⁵⁴ Gotta hat bei sämtlichen Malereien den Hintergrund der Darstellungen lasierend übermalt. Die Gewölbemalereien in Leveste, Rankenornamentik und figürliche Darstellungen befinden sich auf heller Kalktünche. In Großenwieden ist der Hintergrund im Gewölbe Rot, an den Wänden wechselnd Rot und Schwarz, in Wienhausen bilden überwiegend rote und blaue Farbtöne den Hintergrund. Die figürlichen und teilweise auch die dekorativen Partien blieben dagegen weitestgehend frei von Übermalungen. Gotta nahm hauptsächlich Ergänzungen von Fehlstellen vor. Er schloss sie in farblicher Abstimmung zur Umgebung und legte sie flächig lasierend an. Binnenzeichnungen und Konturen rekonstruierte er, wo sich der Verlauf nachvollziehen ließ. In Großenwieden, wo der Bestand fragmentarischer war als in den anderen beiden Fällen, ging Gotta bei stark reduzierten Figuren anders vor. Hier ergänzte er in erster Linie die Form und legte die Fehlstellen monochrom aus. Von weiteren Ergänzungen bzw. Rekonstruktionen der Lokaltöne und Schattierungen sah er ab.

⁴⁵⁴ Restaurierungen der späten 1920er Jahre sind spärlich. Martin Gotta ist der meistgenannte Restaurator dieser Zeit. Andere konnten für die Restaurierung von Wandmalereien in diesem Zeitraum kaum ausfindig gemacht werden und wenn, sind die Maßnahmen archivarisch nicht ausreichend belegt.

Die Vorhangmalereien in Leveste und Großenwieden übermalte Gotta vollständig. Auch hier verwendete er Lasuren, die den ursprünglichen Bestand erkennen lassen, aber die reine Ergänzung von Fehlstellen ist hier nicht mehr zu finden.

Rudolf Curdt, der seine Ausbildung bereits in den 1890er Jahren beim historistisch geprägten Kirchenmaler Adolf Quensen in Braunschweig absolviert hatte, führte 1937-40 die Restaurierungsmaßnahmen an den Gewölbe- und Pfeilmalereien des Braunschweiger Doms auf traditionelle, im Kern an die Maßnahmen des frühen 20. Jahrhunderts erinnernde, Weise aus (vgl. K.B-04, Abb. 65-68). In seinen umfangreichen Berichten betonte er wiederholt, dass durch die Abnahme der verfälschenden und zu deckenden Übermalungen aus dem 19. Jahrhundert eine „Rückgewinnung“ der mittelalterlichen Gestaltung möglich gewesen sei. Anschließend führte er aber wiederum Überarbeitungen durch. Diese fielen zwar zurückhaltender aus als die des 19. Jahrhunderts, entgegen seiner eigenen Angaben beließ er es aber nicht bei Retuschen, sondern führte flächige Lasuren und Nachkonturierungen aus. An einigen gemalten Pfeilerfiguren war der mittlere Teil durch Steinerergänzungen zerstört. Curdt veränderte hier die Ganzfiguren zu Brustbildern und überstrich die erhaltenen Fußpartien. In den Gewölben von Chor und Vierung war in einigen Bereichen die Fassung zerstört, zusätzlich entstanden Fehlstellen durch Entfernung der Übermalungen des 19. Jahrhunderts. Hier griff Curdt auf die vorhandenen Pausen von Brandes aus den 1840er Jahren und die wenigen Farbbefunde in Rissen und Vertiefungen zurück und rekonstruierte die Darstellungen.

Die Ausmalung des Turmuntergeschosses in der Kirche zu Hannoversch Münden-Lippoldshausen (K.A-05) wurde 1911, die der Bartholomäuskapelle in Einbeck (K.B-06) 1939 von Kirchenmaler Bücken restauriert. Dieser ging in beiden Fällen mit großer Zurückhaltung vor und beschränkte sich weitestgehend darauf, wenige lasierende Übermalungen und Retuschen auszuführen und in den figürlichen Darstellungen einige Konturen nachzuziehen (Abb. 69-83). An den figürlichen Darstellungen in Einbeck trug Bücken darüber hinaus eine helle weiß-graue Lasur auf, um die optischen Unterschiede zwischen Malereibestand und Fehlstellen

auszugleichen.⁴⁵⁵ Dekorative Elemente wie z.B. die Rahmungen von Bildfeldern übermalte er hingegen lasierend in den Lokaltönen.

Die allmähliche Entwicklung hin zu lasierenden Überarbeitungen des vorhandenen Bestands entsprach eher dem aufkeimenden Respekt vor dem Original und kann als erster Versuch betrachtet werden, die Verfälschung der ursprünglichen Malerei in einem vertretbaren Rahmen zu halten. Durch diese Art der Überarbeitung ließen sich Wahrnehmbarkeit und Lesbarkeit der Darstellungen erhöhen. Lasuren der Lokaltöne hatten die Aufgabe diese ‚aufzufrischen‘, sie also farblich zu intensivieren. Die Lasuren machten es zudem möglich, die sichtbaren Spuren der unsaubereren und schadensträchtigen Freilegung optisch zurückzudrängen: Fehlstellen wurden geschlossen und der fragmentarische Bestand damit zusammengezogen. Es ergab sich eine geschlossene Malerei mit intensiveren Farbtönen, die aber nicht den Eindruck einer Neuschöpfung, sondern eines etwas geschönten, aber dennoch gealterten, reduzierten Zustands entstehen ließ. Insgesamt war eine engere Anlehnung an den Originalbestand und an seinen reduzierten Zustand erstrebt. Bei der lasierenden Übermalung zeigte sich die Akzeptanz eines gealterten Erhaltungszustands, wobei sie teilweise nach wie vor die Vervollständigung suchte, nun aber hauptsächlich auf den vorhandenen Bestand bezogen. Man beließ es aber bei Lasuren, die sich dem reduzierten Erhaltungszustand anpassten und versuchte nicht, den ursprünglichen maltechnischen Aufbau nachzuahmen. Der Grad der Übermalung konnte jedoch noch immer sehr unterschiedlich sein und reichte von zurückhaltenden Lasuren in stark reduzierten Bereichen bis hin zur flächigen Überarbeitung. Eine Unterscheidung der Lasuren vom ursprünglichen Bestand ist in den meisten Fällen schwierig und war nicht das Ziel der historischen Maßnahmen.

An den Malereien des Nonnenchors Wienhausen und denen der Einbecker Bartholomäuskapelle dienten die Lasuren ebenfalls dazu, den Bestand optisch zu schließen. Hier wurden aber nicht farbintensivierende, sondern farbabschwächende Lasuren aufgetragen. Die Ausmalung des Wienhäuser Nonnenchors unterscheidet sich von den anderen Malereien dadurch, dass hier nicht der mittelalterliche Bestand vorlag, sondern in erster Linie die Übermalung des 19. Jahrhunderts. Gotta bedeckte diese mit grauen Lasuren, vermutlich um

⁴⁵⁵ Anfang der 1990er Jahre wurde die Malerei durch Studierende der Fachhochschule Hildesheim/Holzminden restauriert und die Lasur abgenommen. Vgl. u.a. Dörmer/Fricke 1992, S. 52.

die nicht mehr dem ästhetischen Empfinden und dem Zeitgeschmack entsprechende starke Farbigkeit des 19. Jahrhunderts abzumildern. In Einbeck dagegen betrafen die farbabschwächenden Lasuren direkt die mittelalterliche Malerei. Dieser Versuch der Abschwächung der optischen Unterschiede zwischen Bestand und Fehlstellen führte aber zur Verunklärung des mittelalterlichen Bestands.

Das Nachziehen der Konturen diente zur Verbesserung der Lesbarkeit. Durch sie entstand aber auch eine Veränderung des malerischen Ausdrucks. Die verstärkte Kontur- und Binnenzeichnung steht im Widerspruch zu den reduzierten Lokaltönen und Schattierungen und verursacht eine grafische Wirkung der Malerei. Durch vereinfachende oder verfälschende Zutaten kann außerdem die künstlerische Handschrift der mittelalterlichen Malerei nur noch in Teilen oder gar nicht mehr nachvollzogen werden. Auch die eigentliche künstlerische Aussage wurde unter Umständen verändert. Indem Rudolf Curdt an einigen Pfeilerfiguren des Braunschweiger Doms, deren mittlerer Teil durch Steinergänzungen zerstört war, die erhaltenen Fußbereiche übertünchte, vermied er zwar die Rekonstruktion und die damit einhergehende Interpretation umfangreicher Bereiche. Er veränderte aber das Gesamtprogramm der Pfeilerfiguren, in dem Brustbilder ursprünglich nicht vorgesehen waren.

Die verschiedenartige Behandlung figürlicher und dekorativer Malerei lässt sich auf unterschiedliche Wertschätzung zurückführen. Ebeling selbst hatte bei seiner Voruntersuchung die Quadermalerei in der Ohrdorfer Kirche als unbedeutend eingestuft, sie aber in Zusammenhang mit der figürlichen Malerei als erhaltenswert bezeichnet. Diese Differenzierung ist an einigen Wand- und Gewölbemalereien bereits bei der Freilegung ablesbar, die bei den figürlichen Darstellungen oft vollständiger ausfiel als bei dekorativer Malerei. Bei der malerischen Bearbeitung der figürlichen Malereien ist in einigen Fällen erkennbar, dass die Kirchenmaler und Restauratoren den Umfang der Übermalung abwogen und individuell vom jeweiligen Erhaltungszustand abhängig machten. Dekorative Elemente wie Rankenornamentik, geometrische und florale Ornamente oder Steinimitationen wurden dagegen übermalt, wobei es partiell zu Umformungen und Farbänderungen kam.

Die von Gotta verwendete Methode, Hintergrundpartien von figürlichen Szenen mit Übermalungen zu versehen und die Figuren damit silhouettenartig abzusetzen, sind vor dem Hintergrund der üblichen zeitgenössischen Maßnahmen als Fortschritt zu bewerten, da so auf die Übermalung der Darstellungen verzichtet werden konnte. Vor dem geschlossenen Fond waren die fragmentarisch erhaltenen figürlichen Darstellungen klarer erkennbar. Dies war vor allem in Großenwieden erfolgreich, da die Malereien hier stark reduziert vorlagen und in einigen Bereichen kaum noch erkennbar waren. Gotta erreichte eine optische Schließung der unruhigen Oberfläche und eine Verbesserung der Lesbarkeit der Darstellungen. Er orientierte sich dabei nahe an der bereits 1903 von Georg Hager vorgestellten Methode (vgl. 5.2), die zugunsten des Verzichts auf Übermalung der Darstellungen das „Nachretuschieren des Grundes“⁴⁵⁶ als mögliche Lösung betrachtete. Dennoch entbehrt auch diese Methodik nicht der Kritik. Zum Einen bedeutete sie einen schweren Eingriff in die Malerei, da dennoch das Original überarbeitet wurde, wobei es auch zu farblichen Abweichungen kommen konnte. Die Maßnahme zeigt auch, dass der Hintergrundgestaltung ein geringerer künstlerischer Wert beigemessen wurde. Zum Anderen wurde der Kontrast zwischen Figuren und Fond künstlich erhöht, was weder dem ursprünglichen noch einem gealterten Zustand entspricht. Wenn auch die figürlichen Darstellungen unverfälscht erhalten bleiben, so wird doch der Gesamteindruck stark verändert bzw. verfälscht.

6.4.3 Retusche

Restaurierungen, die keine Übermalungen und formalen Ergänzungen beinhalteten, sondern sich ausschließlich auf die Ausführung von Retuschen beschränkten, sind bis 1939 nicht anzutreffen. Auch die Ausmalung des Turmuntergeschosses der Kirche in Hannoversch Münden-Lippoldshausen, die 1911 durch Kirchenmaler Bücken aus Hannover restauriert wurde, ist nicht gänzlich frei von lasierenden Übermalungen. Überwiegend führte er aber Retuschen auf Putzergänzungen und in Fehlstellen der Malerei aus, wobei er kleinste Fehlstellen unberücksichtigt ließ und auch solche, die sich optisch einfügten (Abb. 73, 75-76). Seine Retuschen sind monochrom in einem

⁴⁵⁶ Hager 1903, S. 277.

tonabstufenden grau-braunen Farbton gehalten. Sie bewirken optische Beruhigung und sind von der ursprünglichen Malerei einwandfrei unterscheidbar. Obwohl sich seine Retuschen nicht perfekt in die Malerei einfügen, zeigte Bücker mit dieser Anwendung einer ‚Neutralretusche‘⁴⁵⁷ ohne eigenen künstlerischen Anspruch sehr fortschrittliche Ansätze. Ähnliche Beispiele sind in Niedersachsen bis 1939 nicht zu finden, mit Ausnahme der Wandmalereien der Bartholomäuskapelle in Einbeck, deren Restaurierung 1939 ebenfalls Bücker oblag. Auch hier hat er hauptsächlich Retuschen ausgeführt. Sie sind den umgebenden Farbtönen angeglichen, in der Farbigkeit jedoch abgeschwächt. Mit ihren recht breiten Pinselstrichen und unsauberen Anschlüssen zum Rand der Fehlstelle wirken sie flüchtig ausgeführt. In großen Fehlstellen hat Bücker nur die Randzonen zur Malerei mit breiten Strichen versehen, um einen Übergang zwischen Ergänzung und Originalbestand zu schaffen. Die übrigen Bereiche der Putzergänzungen zeigen die Farbigkeit des Putzes.

Die Restaurierung der Wand- und Gewölbemalereien der Alten Kirche Idensen 1930-34 verzichtete sogar ganz auf Retuschen (Abb. 84-86). Der leitende Architekt Professor Fischer gab 1931 an: „An keiner Stelle, auch nicht an den Hintergründen der Figuren, ist irgendwie mit Farbe ausgebessert worden.“⁴⁵⁸ Auch die Putzergänzungen, die sehr umfangreich ausgefallen waren, wurden nicht eingetönt. Obwohl der malerische Bestand große Fehlstellen aufwies, beließ man ihn als authentisches Fragment der mittelalterlichen Ausmalung.

6.4.4 Malmaterialien

Die für Ergänzungen und Übermalungen verwendeten Farben und Bindemittel fanden nur selten archivalisch Erwähnung. Aus den Vorgaben der Konservatoren und leitenden Architekten gehen keine Angaben über die zu verwendenden Malmittel hervor. Selbst der ausführlich belegte Schriftverkehr zur Restaurierung der Malereien in der Hattendorfer Kirche, der detaillierte Angaben zur Ausführung der Übermalungen enthält, nennt keine Malmaterialien. Offenbar wurden solche Absprachen mündlich getroffen oder man ließ den Kirchenmalern bei der Wahl

⁴⁵⁷ Für die sogenannte Neutralretusche wird ein in der Palette des Originals nicht vorhandener Farbton, im allgemeinen ein Grau- oder gebrochener Weißton, verwendet. Vgl. Althöfer 1987, S. 67 ff. und Ortner 2003, S. 39 f.

⁴⁵⁸ NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 253020.00018/ 306, Abschrift des Abschlussberichts zur Restaurierung o.D.

des Farbsystems freie Hand.

Für die rekonstruierende Neuausmalung und Ergänzung der Malereien in Braunschweig-Melverode ist Kalk-Kaseinfarbe belegt. Die Neuausmalung der Sulinger Kirche wurde laut Rechnung Ebelings mit Kaseinfarben ausgeführt. Für die malerische Überarbeitung der mittelalterlichen Wandmalereien nennt er keine Materialien, naheliegend ist aber, dass er dasselbe Farbsystem verwendete. Archivalien belegen, dass auch bei der Neuausmalung der Neuenkirchener Apsis und der Restaurierung der Wand- und Gewölbemalereien im Kirchenschiff Kaseinfarben verwendet wurden. Für Braunschweig sind für die Konturen stark verdünnte Kaseinfarbe und für die farbigen Lasuren „Wasserfarben“ genannt. Kirchenmaler Wildt führte in seinem Kostenvoranschlag zu Kathrinhagen Kalkfarben auf, mit denen er die Putzergänzungen eintönen wollte. Ob er die farblichen Ergänzungen und Übermalungen im selben System durchführte, ist nicht belegt. Die pastellähnliche Farbigkeit spricht für eine Ausmischung mit Weiß, wobei es sich um Kalkfarben handeln könnte. Die Farben sind nicht wasserlöslich und kreiden nicht, was für die Beigabe eines zusätzlichen Bindemittels spricht. Die Lasuren auf den Malereien in Wittingen-Ohrdorf sind wasserlöslich, was auf die Verwendung von stark verdünnten Kaseinfarben oder Leimfarben hinweisen könnte.

Insgesamt lassen sich die wenigen Nennungen und Untersuchungsergebnisse zu den Malmaterialien dahingehend auswerten, dass auf historische Techniken zurückgehende Farbsysteme verwendet wurden. Kalk-Kasein war das typische Farbsystem, das den Malern die Möglichkeit gab, die ursprünglichen Materialien und Techniken der Kalk-Secco-Malereien weitgehend beizubehalten und zugleich eine gewisse Haltbarkeit und Abriebfestigkeit zu gewährleisten.

6.5 Dokumente und Inschriften zu den Restaurierungen

Zu den Aufgaben der Provinzialkommission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmäler gehörte die Inventarisierung der Denkmäler sowie die Sammlung von Fotografien und Planmaterial bei Veränderungen von Denkmälern (vgl. 3.1). Die systematische Erfassung ging jedoch aufgrund der großen Anzahl von Denkmälern und beschränkter personeller Kapazitäten langsam vor sich. In den

Publikationen der Provinzialkommission⁴⁵⁹ sind zwar die denkmalpflegerischen Aktivitäten aufgeführt, Restaurierungsmethoden sind jedoch nur kurz oder gar nicht erwähnt. Schriftliche Dokumentationen von Freilegungen und Restaurierungen wurden von den Restauratoren nicht gefordert, sie sind weder in den ministeriellen Erlassen noch in den Schreiben des Provinzialkonservators erwähnt.

Vorhandene Restaurierungsberichte der untersuchten niedersächsischen Objekte sind zahlenmäßig äußerst gering und inhaltlich wenig gehaltvoll. Der ungewöhnlich detaillierte Bericht Leonhard Gunkels über die Wandmalereiübertragung und -restaurierung in der Quakenbrücker Sylvesterkirche⁴⁶⁰ entsprang dessen eigener Motivation. Die Publikation seiner Maßnahme verfolgte sicher das Ziel der Bekanntmachung seiner Qualifikation, denn in ihr ist großer Stolz auf die eigene Leistung erkennbar. Zur fachlichen Information ist sie dagegen nur wenig geeignet, denn Gunkel verzichtete auf Angaben zu den genutzten Materialien.

Der Oldenburger Kirchenmaler Wilhelm Morisse war ebenfalls eigeninitiativ darum bemüht, über die von ihm freigelegten und restaurierten Wand- und Gewölbemalereien zu berichten, wie aus dem Schriftverkehr mit dem Verein für Altertumskunde und Landesgeschichte in Oldenburg hervor geht.⁴⁶¹ In dessen Berichten sind mehrere Beiträge von ihm zu finden.⁴⁶² Hierbei handelt es sich allerdings vornehmlich über die Beschreibung und teilweise auch die kunsthistorische Einordnung der entdeckten Malereien. Informationen über die Restaurierung sind nahezu gar nicht enthalten.

In den meisten Fällen gehen Informationen über Restaurierungen nur aus Kostenvoranschlägen und Rechnungen bzw. aus kurzen Notizen in den Kirchenchroniken und in den Akten des Provinzialkonservators hervor. Über die einzelnen Maßnahmen ist hieraus selten etwas zu entnehmen.

Anders als schriftliche Berichte wurden Pläne und Fotografien durch Ministerialerlasse eingefordert. Mit den Vorentwürfen und Kostenvoranschlägen waren fotografische Aufnahmen oder ersatzweise Aufnahmezeichnungen des

⁴⁵⁹ Jahresberichte der Denkmalpflege: Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover, Nachfolge: Die Denkmalpflege in der Provinz Hannover, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover.

⁴⁶⁰ Vgl. Gunkel 1914.

⁴⁶¹ Vgl. StA OL, Best. 279-1, Nr. 695.

⁴⁶² Vgl. Morisse 1905, S. 190 ff., Rütthning 1905, S. 26 ff. Darin eingebunden ein Bericht Morisses.

Kirchenraums und der Ausstattungsstücke einzureichen. Ein Runderlass vom 6. Mai 1904 besagt: „Kostenvoranschläge und Entwürfe für Bauausführungen, in denen es sich um Aufgaben der Denkmalpflege handelt, sind mit allen zum Verständnisse dieser Vorarbeiten notwendigen Aktenstücken, Lageplänen und Aufnahmezeichnungen den Provinzial-Konservator zur Begutachtung ... vorzulegen.“⁴⁶³

Zeichnungen und Fotografien, die den Zustand vor und nach einer Restaurierung dokumentierten, sollten im Denkmalarchiv gesammelt werden.⁴⁶⁴

Diese Forderungen, die auch für die Freilegung und Restaurierung von Wandmalereien galt, waren offenbar nicht allgemein bekannt oder wurden gar bewusst umgangen. Nach der Restaurierung der Chorausmalung in der Kirche zu Neustadt-Mandelsloh 1907 kritisierte der hannoversche Provinzialkonservator Jacobus Reimers in seinem abschließenden Gutachten das Versäumnis, von der freigelegten Malerei Fotografien herzustellen. Damit sei eine wertvolle kunsthistorische Urkunde verloren gegangen (vgl. K.B-14). Er betonte den denkmalpflegerischen Grundsatz, Wandmalereien vor Beginn einer Restaurierung zu fotografieren, um den Originalbestand festhalten und von malerischen Überarbeitungen unterscheiden zu können. Der Pastor der Kirchengemeinde äußerte sich dazu aus seiner Sicht: „Von einer Forderung des Herrn Provinzialkonservators, die aufgedeckten mehrfach beschädigten Malereien photographieren oder abpausen zu lassen, hat der Unterzeichner, welcher mit den Herren in der Kirche war, nichts gehört. ... Im Sommer 1906 war der Unterzeichnete beim Provinzial-Konservator ... Bei der Gelegenheit verlangte der Provinzial-Konservator, dass die Figur des St. Osdakus mit dem darunter stehenden lateinischen sehr undeutlichen Worte: „Ora pro nobis“ abgepaust würde. Dies ist geschehen; die Pause befindet sich in hiesiger Registratur.“⁴⁶⁵ Explizit ausgesprochene Forderungen nach Anfertigung von Fotografien und Zeichnungen sind im jeweiligen Schriftverkehr zu den untersuchten Wand- und Gewölbmalereien nur in Einzelfällen zu finden. Deutlich formulierte Reimers die unverfälschte Wiedergabe des Originals als Grund für die Anfertigung von Zeichnungen 1899 nach der Freilegung von Wandmalereien in der Sulinger

⁴⁶³ Beide Runderlasse sind vollständig abgedruckt in: Reimers 1911, S. 467 und 472 ff.

⁴⁶⁴ Vgl. Reimers 1911, S. 11.

⁴⁶⁵ NLD, BuK, Schriftarchiv, Neustadt am Rübenberge-Mandelsloh, Sign. 253011.00012/ 13, Schreiben des Pastors Simon an den Landrat in Neustadt am Rbge vom 02.12.1907.

Kirche: „Um den alten Zustand für die Kunstwissenschaft festzuhalten, sollten vor der Restaurierung von den Malereien genaue farbige Kopien angefertigt und dem Provinzialmuseum für das Denkmälerarchiv zur Verfügung gestellt werden.“⁴⁶⁶

Bei restauratorischen Maßnahmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind Zeichnungen der freigelegten Malereien vielfach auch als Vorlage für rekonstruierende Ergänzungen angefertigt worden. In Braunschweig-Melverode wurden die aufgedeckten Wandmalereien 1902 als Umrisszeichnungen und als farbige Aquarelle aufgenommen (Abb. 88-89). Wie der braunschweigische Stadtbaurat Ludwig Winter angab, sollten sie die „Grundlage für die Gesamtordnung einer stilgemäßen und der ursprünglichen Ausstattung nahe stehenden Malerei“⁴⁶⁷ bilden. Der malerische Bestand wurde bis hin zu vielen Einzelheiten in die Zeichnungen eingetragen, die bei den anschließenden Restaurierungs- und Rekonstruktionsmaßnahmen als Orientierung dienten. Die detaillierten Zeichnungen ermöglichen einen Blick auf den erhaltenen mittelalterlichen Bestand, der heute in situ von vielen Übermalungen und Ergänzungen überdeckt wird.

Ein weiteres Beispiel für die Anfertigung von Zeichnungen als Vorlage für die malerische Rekonstruktion stellen die figürlichen Malereien der Laurentiuskirche Bissendorf-Schledehausen dar (vgl. K.B-02). Sie sind in den 1902 angefertigten Tuschezeichnungen detailliert mit Fehlstellen wiedergegeben und die einzelnen Farbtöne nebenstehend schriftlich angegeben. Die architektonische Rahmung der Figuren hingegen wurde offenbar komplettiert, denn sie ist ohne Fehlstellen vollständig abgebildet. Die Ornamentbänder sind nur als einzelne Ausschnitte der Abwicklungen, aber ohne Eintrag von Fehlstellen aufgenommen worden. Während also die individuell gestalteten Bereiche detailliert abgezeichnet wurden, sind dekorative Elemente nur exemplarisch wiedergegeben, um den wiederkehrenden Formenverlauf zu verdeutlichen. Rekonstruierbare Details vervollständigte man bereits weitgehend auf dem Papier. Aus den Zeichnungen wurden anschließend Vorlagekartons für die rekonstruierende Neuausmalung angefertigt. Für die Restaurierung der Christophorus-Darstellung an der Chorostwand der Kirche in Auetal-Hattendorf entwarf der mit der Restaurierung beschäftigte Maler Olbers aus

⁴⁶⁶ NLD, BuK, Schriftarchiv, Sulingen, Sign. 251040.00015/ A4/6, Schreiben des Provinzialkonservators Reimers an das Landesdirektorium vom 18.02.1899.

⁴⁶⁷ Gutachten Ludwigs Winters von 1902, zit. nach Mainusch 2000, S. 16.

Hannover eine Aquarellskizze mit dem idealisierten Zustand.⁴⁶⁸ Aus den Quellen geht hervor, dass innerhalb der Darstellung viele Fehlstellen vorhanden waren. Diese sind im Aquarell nicht sichtbar, stattdessen handelt es sich um eine einheitliche und vollständige Darstellung. (vgl. K.A-01).

Von den Gewölbemalereien der Kirchen in Bad Zwischenahn und Varel (vgl. K.B-01, K.B-16) existieren Aquarellzeichnungen (Abb. 91-92), die der mit der Restaurierung beauftragte Maler Morisse nach der Freilegung angefertigt hat.⁴⁶⁹ Diese enthalten Fehlstellen und Risse und belegen damit den fragmentarischen Erhaltungszustand. Insgesamt erscheinen die malerischen Details jedoch typisierend flächig und teilweise undeutlich wolkig, was darauf schließen lässt, dass in der Zeichnung die reduzierten Malereibereiche farblich geschlossen und im Versuch, die Lesbarkeit zu erhöhen, auch ergänzt wurden. Auch die Zeichnung der 1903 freigelegten Weltgerichtsdarstellung im Gewölbe der Kirche zu Bramsche-Ueffeln (vgl. K.A-03) zeigt die Subjektivität des Malers. Während der Weltenrichter vollständig farbig angelegt ist, sind die zwei flankierenden Engel und Auferstehende im unteren Bereich nur schemenhaft angedeutet. Diese Unterschiede lassen darauf schließen, dass der Maler den Schwerpunkt auf die Darstellung des Weltenrichters gesetzt hat und dass er mit der Zeichnung die Möglichkeiten der Wiederherstellung aufzeigte. Um eine exakte Wiedergabe des freigelegten Bestands zu Dokumentationszwecken handelt es sich hierbei nicht. Derselbe Maler hat ein Detail der Kreuztragungsszene an der Nordwand ca. im Maßstab 1:1 aquarelliert (Abb. 90). Das Frauenportrait erweckt den Eindruck, als sei die Malerei vollständig erhalten gewesen. Der Vergleich mit einer denselben Bestand abbildenden Fotografie zeigt jedoch gravierende Unterschiede. Die Malerei war soweit reduziert, dass die Darstellung nur fragmentarisch und in blassen Farben vorlag.

Alle genannte Beispiele zeigen, dass in den angefertigten Zeichnungen der Erhaltungszustand nicht exakt wiedergegeben wurde. Stattdessen wurden Details vervollständigt und die Darstellungen mit interpretierenden Zutaten versehen, geprägt vom Bemühen die Szenen zu erkennen und zu deuten.

Die Aquarellskizze der Wand- und Gewölbemalereien in der Alten Kirche Wunstorf-Idensen (vgl. K.B-18) wurde mit einem anderen Ziel angefertigt. Es

⁴⁶⁸ Das Aquarell befindet sich im Pfarrarchiv Auetal-Hattendorf, Repositur 511, Chronik seit 1914.

⁴⁶⁹ Vgl. Borrmann 1926. Die Freilegung und Restaurierung in Bad Zwischenahn fand 1904, in Varel 1905 statt.

handelt sich hierbei vermutlich um das erhaltene Exemplar einer ganzen Reihe von Zeichnungen, die 1934 für die Ausstellung „Nordische Kunst“ in Bremen angefertigt wurden.⁴⁷⁰ In diesem Fall bestand das Ziel nicht in der Wiedergabe des Erhaltungszustands, sondern vielmehr in der Abbildung einer beispielhaften romanischen Kirchengewölbeausmalung, um einen Eindruck von den künstlerischen Leistungen dieser Epoche zu erwecken. Das Aquarell zeigt eine idealisierte Version der Kirchenraumausmalung mit vervollständigtem Bildprogramm. Die tatsächlich vorhandenen zahlreichen Fehlstellen wurden ergänzt, durch Umbauten zerstörte Darstellungen frei rekonstruiert.

Die in der Gruppe der untersuchten Malereien einzig erhaltene farbige Pause im Maßstab 1:1 betrifft die Chorgewölbeausmalung der Kirche in Auetal-Kathrinshagen (vgl. K.A-02, Abb. 93). Der mit der Restaurierung beauftragte Kirchenmaler Wildt fertigte 1939 Aquarellkopien der gesamten Gewölbeausmalung an. Die in verschiedenen Größen und Ausschnitten bestehenden Pausen sind offenbar schnell skizziert worden, da sie die Formen teilweise ungenau wiedergeben. Die Konturen sind unscharf, die Farbflächen flüchtig und skizzenhaft umrissen. Dennoch belegen sie recht genau den Erhaltungszustand, denn Fehlstellen und Risse sind detailliert eingetragen. Die einzelnen Blätter müssen kurz nach der Fertigstellung gefaltet worden sein, da sie sich nur schwer entfalten lassen und die noch feuchten Farben Abdrücke hinterließen.

Teilweise finden sich historische Fotos der Umbaumaßnahmen, auf denen, wie bei den Kirchen in Isernhagen-Kirchhorst und Loxstedt (vgl. K.B-09, K.B-11) eher zufällig auch die freigelegten Malereien sichtbar sind. In einigen Fällen sind die Malereien ausschließlich nach der Restaurierung fotografiert worden. Sie können zwar als Beleg für die historische Restaurierung, aber nicht als Dokumentation des originalen Bestands gelten. Beispiele dafür sind die Fotos der Malereien in den Kirchen zu Hannoversch Münden-Lippoldshausen von 1911 und Hessisch Oldendorf-Großenwieden von 1927 (vgl. K.A-05, K.A-06).

Als Beleg für die ausgeführten malerischen Überarbeitungen können Vor- und Nachzustandsfotos herangezogen werden, wie sie während der restauratorischen Bearbeitung der Chorausmalung der Kirche in Neustadt Mandelsloh 1907

⁴⁷⁰ Vgl. Landeskirchliches Archiv Hannover, E5, 19. Schriftverkehr zwischen dem hannoverschen Konsistorialbaumeister Fischer und dem Vorsitzenden der Alte Deutsche Kunst GmbH in Bremen im Jahr 1934.

angefertigt wurden. Sie zeigen Teile der Wandmalereien vor und nach der restauratorischen Bearbeitung und enthalten wertvolle Hinweise auf den jeweiligen Erhaltungszustand und Malereibestand. Die freigelegte Wandmalerei in Bramsche-Ueffeln wurde nach der Freilegung und nach der Restaurierung 1903 fotografiert. Die Fotos belegen eindrucksvoll die malerischen Überarbeitungen, deren großer Umfang ausnahmsweise fotografisch dokumentiert wurde. Als systematische Dokumentation sind all diese Beispiele jedoch nicht zu bezeichnen. Als solche können die Fotografien der Pfeilmalereien des Braunschweiger Doms ab 1937 gelten (vgl. K.B-04). Hier hat der ausführende Restaurator, Rudolf Curdt, die figürlichen Darstellungen vor, während und nach seiner Restaurierung fotografiert, so dass der Umfang seiner Arbeiten und die Veränderungen durch die Restaurierung deutlich werden.

Die meisten Kirchenmaler dokumentierten ihre Maßnahmen direkt am Objekt. Sie hinterließen Inschriften mit Datum, ihrem Namen und der Art der Maßnahme, meist an weniger prominenter Stelle der Wand- oder Gewölbemalerei. Damit befolgten sie einen Ministerialerlass, der besagte, dass Restaurierungsmaßnahmen inschriftlich kenntlich gemacht werden sollten. Bereits 1904 wurde auf dem Mainzer Tag für Denkmalpflege der Beschluss gefasst, Wiederherstellungen zu kennzeichnen. Dieser Beschluss wurde allen Regierungen zugestellt. Wörtlich heißt es: „Die Wiederherstellung an einem Denkmal ist durch Anbringung der Jahreszahl und durch Zeichen, die eine Unterscheidung der alten von den neuen Teilen ermöglichen, kenntlich zu machen. Die Art der Kennzeichnung bleibt dem leitenden Künstler überlassen.“⁴⁷¹ Die Überlegungen zur Kennzeichnung von Restaurierungen nahmen ihren Ausgang in der Baudenkmalpflege und wurden in die Wandmalereirestaurierung übernommen.⁴⁷² Hier war eine genaue Kennzeichnung aller erneuerten Teile noch weniger möglich und so beschränkte man sich auf kurze Inschriften. Ihr Inhalt ist meist wenig aussagekräftig, benennt aber doch im allgemeinen neben Jahr und ausführendem Kirchenmaler, ob es sich nach damaligem Verständnis um eine Wiederherstellung oder eine Erneuerung handelte. Kirchenmaler Reinhold Ebeling befolgte grundsätzlich die Pflicht der Kennzeichnung. Einige seiner Inschriften sind

⁴⁷¹ Vgl. Die Denkmalpflege, Nr. 9, 1905, S. 74.

⁴⁷² Vgl. Runderlass des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten vom 28.01.1891, zit. nach Reimers 1911, S. 460, Oechelhäuser 1913, S. 156 ff.

durch spätere Restaurierungen entfernt worden. In Sulingen, wo er umfangreiche Übermalungen an einer Figurenreihe im Chor vornahm und deren nicht erhaltenen Teil, der ca. die Hälfte ausmachte, durch eine vervollständigende Rekonstruktion ergänzte, signierte er den neu gemalten Teil nur mit „Ebeling 1901“ (Abb. 94). In Marklohe (Abb. 96) findet sich an der Chorostwand, für den Kirchenbesucher durch den davor stehenden Altar nicht sofort ersichtlich, die Inschrift Ebelings mit dem Inhalt: „Aufgedeckt u [!] instandgesetzt i [!] Jahre 1907 / Reinh. Ebeling Hannover“. 1910 sollte in Neuenkirchen nach der Restaurierung ebenfalls eine Inschrift angebracht werden. Der Pastor hatte jedoch Einwände und untersagte einem Mitarbeiter Ebelings die Anbringung der Inschrift, „mit der Begründung, daß besagtes reklamemäßig sei.“⁴⁷³ Der Text hätte lauten sollen: „Schiffraumbemalung nach vorgefundenen Resten wiederhergestellt vom Kirchenmaler Reinh. Ebeling zu Hannover im Jahre 1910, Chorraumausmalung im Anschluß an die alte Bemalung neu bemalt vom Kirchenmaler Reinh. Ebeling zu Hannover im Jahre 1910“.⁴⁷⁴ Ebelings Unterscheidung zwischen Neuausmalung der Apsis und Wiederherstellung, d.h. rekonstruierender Ergänzung der Wand- und Gewölbmalereien im Schiff deutet auf die unterschiedliche Befundlage hin. Während im Chor nur vereinzelte Reste der mittelalterlichen Ausmalung vorhanden waren, waren im Schiff umfangreiche Darstellungen freigelegt worden. Ebeling berief sich gegenüber dem Pastor auf den Ministerialerlass und gab an, dass er auch ohne seine Genehmigung verpflichtet sei, die Inschrift anzubringen. Das tat er offenbar, denn ein Aktenvermerk von 1955 erwähnt, dass Chorjoch und Apsis nach einer Inschrift durch Ebeling neu gemalt seien.⁴⁷⁵ Heute ist sie nicht mehr vorhanden. Stattdessen finden sich an mehreren Stellen der Wandmalereien im Kirchenschiff kleine Namensinschriften: „Emil Wagner, Hannover 1910“. Vermutlich handelte es sich um einen Mitarbeiter Ebelings, der an der Restaurierung beteiligt war (Abb. 97). Auch andere Kirchenmaler hinterließen Inschriften an den restaurierten Malereien. In Neustadt-Mandelsloh ist an der Chorsüdwand über der Darstellung des Sudariums zu lesen (Abb. 95): „MCMVII stellte Friedrich Koch aus Hannover d [!] alten Malereien wieder her“. Kirchenmaler Martin Gotta versah die Nordostecke

⁴⁷³ Vgl. Cordes 2004, Dokument 322. Schreiben Ebelings an den Pastor vom 11.12.1910.

⁴⁷⁴ Vgl. Cordes 2004, Dokument 322. Schreiben Ebelings an den Pastor vom 11.12.1910.

⁴⁷⁵ NLD, R, Neuenkirchen, Sign. 032-3506-001-01/ 39, Aktenvermerk des Dezernats Niedersächsischer Landeskonservator vom 10.12.1955.

des Chors in Hessisch Oldendorf-Großenwieden mit dem Text: „Aufgedeckt u [!] instandgesetzt von Kirchenmaler Gotta Hannover 1927“ (Abb. 98). Die späteste Inschrift stammt von 1939 und wurde am Gewölbe der Kirche in Krummhörn-Campen hinterlassen. Sie ist nur teilweise erhalten und zeigt die Worte: „Irmgard Gotta Hanno[ver] 1939“. Nach den Quellen wurde die Restaurierung von Hans Karl Martin Gotta ausgeführt, Mitarbeiter/innen sind archivalisch nicht belegt. Bei genannter Irmgard Gotta könnte es sich um die Ehefrau Gottas gehandelt haben.⁴⁷⁶

Die genannten Beispiele zeigen, dass die Anbringung von Inschriften an den Malereien zur Dokumentation der Restaurierungsmaßnahmen im gesamten Untersuchungszeitraum gebräuchlich war. Eine genauere Kenntlichmachung der ergänzten Bereiche, so wie im Erlass gefordert, erfolgte nicht.

Der Beginn von Aufzeichnungen zu Restaurierungsmethoden und -materialien liegt, nach den Erkenntnissen aus den untersuchten Restaurierungsbeispielen, in den 1930er Jahren. Die Maßnahmen in der Alten Kirche zu Wunstorff-Idensen 1930-34 und im Braunschweiger Dom 1939-42 wurden anhand von Berichten mit detaillierten Informationen über Ziel und Maßnahmen der Restaurierung schriftlich dokumentiert. Auch Schwierigkeiten und Problemstellungen sind darin aufgeführt.

6.6 Restauratorische Auffassung und Werteverständnis

Bei den frühen Restaurierungen waren die Meinungen über das Ergebnis einer Restaurierung auf Seiten der verschiedenen Beteiligten relativ ungeteilt.

Die Restaurierungen in Isernhagen-Kirchhorst 1899 und in Sulingen 1901 verdeutlichen dies. Die Chorausmalung der Kirche in Kirchhorst wurde größtenteils übermalt. Diese Maßnahme war eingebettet in die Wiederherstellung des mittelalterlichen Kirchenraums, die sich vor allem auf harmonische und stimmungsvolle Raumwirkung und die Rückführung zu den gotischen Formen berief. Vor Beginn der „Kirchenrenovierung“ berichtete der bauleitende Architekt Wendebourg vom Zustand des Kirchenraums und beschrieb ihn als insgesamt marode und verfallen. Die Ausstattung des 17. Jahrhunderts verunziere den gotischen Raum und die Anstriche von Decken, Wänden und hölzerner

⁴⁷⁶ Der Vorname der ersten Ehefrau Gottas ist nicht bekannt. Sie hat aber ebenfalls künstlerisch-restauratorisch gearbeitet. Vgl. dazu Früchtenicht-Wydora 2004 S. 15 f.

Ausstattung seien „in einem Zustande, der jeglichen Schönheitsgefühlen Hohn spricht“.⁴⁷⁷ Die Restaurierung stand unter dem Motto: "Möglichst den Spuren der Alten folgen"⁴⁷⁸ und so beseitigte man die Einbauten des 17. Jahrhunderts und erhielt möglichst viele mittelalterliche Kunstschatze, wobei diese teilweise Ort oder Funktion wechselten. So hängte man das romanische Kruzifix in die Sakristei, verschob den Altar nach Osten und nutzte den umgebauten ehemaligen Patronatsstuhl als Sakramentsschrank. Wenn auch einhergehend mit Umnutzungen und teils fehlendem Verständnis für ihre historische Funktion und Bedeutung, wurde tatsächlich größter Wert auf die Erhaltung der mittelalterlichen Werke gelegt. An den Gewölbmalereien erfolgten bei der Restaurierung jedoch umfangreiche Überarbeitungen des stark reduzierten Bestands. Die gesamte Maßnahme zielte auf einen „einheitlichen künstlerischen Eindruck“⁴⁷⁹, weshalb man sich nach der Entdeckung der Gewölbmalereien im Chor entschloss, die restliche Ausmalung der Kirche und die Chorfenster ebenfalls aufwändiger und reicher zu gestalten. Nach Abschluss der Arbeiten berichtete der Konsistorialbaumeister Mohrmann dem Königlichen Konsistorium: „Die Mittel sind ... durchweg dazu verwandt, den Bau in praktischer, architektonischer und künstlerischer Hinsicht musterhaft herzustellen. ... Der Innenraum überrascht durch die entsprechenden Verhältnisse, das schöne Licht und die sehr glückliche Farbenwirkung. Letztere führt sich hauptsächlich zurück auf die aufgedeckten und mit großem Fleiß wiederhergestellten bzw. ergänzten figürlichen und ornamentalen Malereien, aber auch die neuen Theile des Ausbaues z.B. das Gestühl sind nach Form und Farbe gut dem Gesamtbilde eingefügt.“⁴⁸⁰ Die abschließende Bewertung durch die Denkmalpflege fiel positiv aus. Der hannoversche Konsistorialbaumeister Mohrmann bemerkte 1899: „Ganz besonders muß ich die liebevolle Hingebung anerkennen, mit welcher der Vorsitzende des Kirchenvorstands, der Architekt und der Maler zusammengewirkt haben, um die künstlerische Seite der Aufgabe bis in alle Einzelheiten hinein zu einer gewissen Vollendung zu bringen. Auf die Erforschung und Erhaltung aller

⁴⁷⁷ Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Acta betr. Restauration der Kirche zu Kirchhorst 1896-1899, Bericht betreffend die Restauration der Kirche in Kirchhorst vom 15.02.1897.

⁴⁷⁸ Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Acta betr. Restauration der Kirche zu Kirchhorst 1896-1899, Beschreibung des Umbaus und der Erneuerung der Kirche in Kirchhorst im Jahre 1898/1899 von Pastor Wilhelm Uhlhorn, angefertigt im Juli 1912.

⁴⁷⁹ Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Acta betr. Restauration der Kirche zu Kirchhorst 1896-1899, Schreiben Uhlhorns an den Superintendenten in Burgwedel vom 17.11.1898.

⁴⁸⁰ Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Acta betr. Restauration der Kirche zu Kirchhorst 1896-1899, Schreiben Mohrmanns vom 29.08.1899.

früheren Kunstschöpfungen ist die größte Sorgfalt verwendet.“⁴⁸¹

Nach heutigem Standpunkt muss man sagen, dass die Gewölbeausmalung eine starke Überarbeitung erfahren hat. Qualität und Sensibilität der Maßnahmen lagen aber, zeitgenössisch betrachtet, in der Zusammenführung der verschiedenen Raumteile und in der Fähigkeit, eine der Vorstellung nach authentische Wirkung zu erzielen, selbst wenn die Malereien nach der Restaurierung nicht mehr authentisch waren.

Der gemalte Apostelfries an der Chornordwand der Sulinger Kirche wurde 1901 vervollständigt, übermalt und zusätzlich um stilistisch passende Elemente wie ornamentale Bänder und eine Vorhangdraperie ergänzt, um eine Annäherung an eine mittelalterliche Wandgestaltung zu erlangen und die erhaltene Malerei nicht als Fragment zu präsentieren. Auch hier standen also Geschlossenheit und Wahrnehmbarkeit im Vordergrund, während der entstehungszeitlichen künstlerischen Individualität geringerer Stellenwert beigemessen wurde.

Die Restaurierung der Wandmalereien in der Sulinger Kirche wurden von Provinzialkonservator Reimers als: „in vorzüglicher Weise ausgeführt“⁴⁸² bewertet. Ebenso positiv beurteilte er auch die von umfangreichen Übermalungen geprägte Restaurierung der Wandmalerei in der Kirche zu Melle-Ueffeln 1903 und die Restaurierung und historisierende Neufassung der Chorausmalung in Marklohe 1907.⁴⁸³

In allen Fällen zeigte sich ein zeitgenössischer Gestaltungsgedanke, dem zwar die grundsätzliche Wertschätzung der historischen Kunstwerke inne wohnte, der sich aber darüber hinaus insbesondere auf die geschlossene Wirkung der Malerei und die Einheit des Kirchenraums bezog.

Schon bald entwickelten sich die Auffassungen von Kirchengemeinden und Denkmalpflegern auseinander. Die Kirchengemeinden blieben zum größten Teil bei ihrer Zielsetzung, die in der Erlangung eines repräsentativen und dekorativen Wandschmucks bestand. Ein fragmentarischer Erhaltungszustand erschien nicht tragbar. Stattdessen bestand der Wunsch nach ikonographisch klar identifizierbaren, vollständigen und farbintensiven Szenen. Die Denkmalpfleger

⁴⁸¹ Pfarrarchiv Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Acta betr. Restauration der Kirche zu Kirchhorst 1896-1899, Bauabnahme durch Mohrmann vom 14.08.1899.

⁴⁸² NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 251040.00015/ 24, Schreiben vom 03.09.1901.

⁴⁸³ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 459014.00007/ 112-18, Aktenvermerk vom 05.11.1904 undl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 256021.00020/ 496/14, Schreiben des Provinzialkonservators an den Kirchenvorstand vom 24.08.1907.

betonten hingegen den Wert des ‚Originals‘, der durch Überarbeitung verloren ginge.

Diese veränderte Auffassung wird bei den ausgewählten Wandmalereien erstmalig 1907 in der Ohrdorfer Kirche deutlich. Von der staatlichen Denkmalpflege wurden Richtlinien zu einer zurückhaltenden Restaurierungsmethodik entwickelt, die von rekonstruierenden Übermalungen und Ergänzungen absah. Weil die finanzielle Förderung von der Einhaltung dieser Richtlinien abhängig gemacht wurde, kam es zur Durchsetzung dieses Konzepts. Bei der Restaurierung der Chorausmalung der Kirche in Neustadt-Mandelsloh 1907 waren Konservator und Maler offenbar unterschiedlicher Ansicht über den Umfang der im Vorfeld durchzuführenden ‚Einstimmungen‘, denn nach Abschluss der Restaurierung hieß es im Gutachten des Provinzialkonservators Reimers: „Die alten Malereien in der Kirche zu Mandelsloh sind nicht einwandfrei ausgeführt. Aus den alten Bildern sind neue Malereien geworden.“⁴⁸⁴

Im Vergleich mit den nicht weniger umfangreichen Übermalungen in Isernhagen-Kirchhorst und Melle-Ueffeln, die wenige Jahre zuvor noch positiv beurteilt worden waren, kommt die veränderte denkmalpflegerische Haltung zum Ausdruck.

Verurteilt wurde aber nicht unbedingt das Ausmaß der Überarbeitung, sondern die stilistische Verfälschung der Malerei. In Melle-Schiplage hieß es nach der Restaurierung 1913: „Kann die des Ornaments als befriedigend bezeichnet werden, so trifft das nicht zu hinsichtlich der großen Wandfiguren, deren Farbenstellung weit von der um die Zeit ihrer Erstellung ... abweicht, weil der ausführende Maler offenbar keine kunstgeschichtliche Kenntnis besaß.“⁴⁸⁵

Ursachen für ein Auseinanderklaffen von Zielsetzung und Ergebnis lagen häufig in der unzureichenden Kommunikation zwischen den Beteiligten. Die Formulierungen der Denkmalpfleger waren unpräzise, ihre Anweisungen somit auslegbar, eine kontinuierliche Betreuung der Restaurierungen war aus Kapazitätsgründen nicht gewährleistet. Dass kaum Sanktionen zu erwarten waren, dürfte das zum Teil eigenmächtige Vorgehen der Eigentümer und Ausführenden eher begünstigt haben.

⁴⁸⁴ NLD, BuK, Schriftarchiv, Neustadt am Rübenberge-Mandelsloh, Sign. 253011.00012/ 616-10, Gutachten Reimers' vom 07.11.1907.

⁴⁸⁵ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Schiplage, Sign. 459024.000011/ 18, Reisebericht des preußischen Konservators der Kunstdenkmäler, Lutsch, vom 02.07.1913.

Dass auf Seiten der Denkmalpflege dennoch ein konservatorischer Standpunkt vorherrschte, zeigen Berichte, in denen die Einmaligkeit und Besonderheit derartiger Restaurierungsleistungen zum Ausdruck kommt. Schon 1911 wird die zurückhaltende Restaurierung der Wandmalereien in der Kirche zu Hannoversch Münden-Lippoldshausen gelobt: Provinzialkonservator Siebern beurteilte die Maßnahmen sehr positiv und beschrieb die Ausmalung als eine, „die unverfälscht dem Kunstgelehrten sich darbietet, da in diesem Falle von einer Wiederherstellung Abstand genommen werden konnte“.⁴⁸⁶

Auch in den 1930er Jahren besaß eine rein konservatorische Bearbeitung von Wandmalereien noch besonderen Seltenheitswert. Der Verzicht auf jegliche malerische Zutat bei der Restaurierung der Wand- und Gewölbemalereien der Kirche in Wunstorf-Idensen bedeutete nach Ansicht des Konsistorialbaumeisters Fischer eine Neuerung in der Geschichte der Restaurierung: „Der Bau wird ... nicht nur in Niedersachsen, sondern weiter darüber hinaus das einzige und erste Beispiel sachlicher Wiederherstellung sein, bei dem die Fresken nicht durch Übermalung und Ausbesserung verdorben sind.“⁴⁸⁷

Eine Äußerung des Provinzialkonservators Siebern von 1930 begründet den Ausnahmecharakter solcher Maßnahmen und belegt herrschende Konflikte: „Dass der Denkmalpfleger sich fast immer mit dem Erreichbaren zu begnügen hat, dass seinen Bestrebungen nur selten ein genügendes Verständnis entgegen gebracht wird, dass er ferner andere Interessen, die oft recht energisch vertreten werden, nicht unberücksichtigt lassen kann, dürfte genügend bekannt sein. Die Gemeinden sehen, da sie sich ungern drein reden lassen, in der Denkmalpflege mitunter eine verzögernde, alles besser wissende Instanz, die nach Möglichkeit ausgeschaltet und umgangen werden muss.“⁴⁸⁸

Ein bewusstes Zuwiderhandeln seitens der Kirchengemeinden war Folge anders gearteter Wünsche und Vorstellungen in Bezug auf das Ergebnis der Restaurierung, die dazu führten, dass Kirchengemeinden gezielt Einfluss auf die Restaurierungen nahmen.

In Auetal-Hattendorf wurde von Seiten der Denkmalpflege der Wunsch geäußert, die Malereien in ihrem überlieferten Zustand zu erhalten und zu präsentieren.

⁴⁸⁶ Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1913, S. 40.

⁴⁸⁷ NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 253020.00018, Schreiben Fischers an Provinzialkonservator Siebern, o.D. [1931], zit. nach Sommer 2002, S. 179.

⁴⁸⁸ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 77, Schreiben Sieberns vom 12.09.1930.

Ähnliche Bemühungen zeigten sich auch in Nordstemmen-Mahlerten 1921. In beiden Fällen stießen die Konservatoren jedoch auf offenen Widerspruch in den Kirchengemeinden. Während der Konflikt in Mahlerten nicht weiter verfolgt wurde und die Kirchengemeinde ihren Wunsch nach ‚Wiederherstellung‘ durchsetzte, kam es in Hattendorf zu langwierigen Auseinandersetzungen. Da die außergewöhnlich umfangreiche Quellenlage hervorragenden Aufschluss über die verschiedenen Ansichten bietet, sollen diese hier eingehender diskutiert werden. Die im folgenden verwendeten Zitate sind der Kirchenchronik des Pfarrarchivs Auetal-Hattendorf entnommen, die Abschriften der im Rahmen der Restaurierung erstellten Briefe und Gutachten enthält.⁴⁸⁹

Im Dezember 1920 stellte der Konservator für den Regierungsbezirk Kassel, Holtmeyer, fest, dass im Gewölbe der Hattendorfer Kirche bereits Restaurierungsarbeiten liefen, ohne dass bezüglich des Vorgehens Absprachen mit der Denkmalpflege getroffen worden waren. Auch wenn er einige der ausgeführten Arbeiten kritisierte, entsprachen sie zu diesem Zeitpunkt noch den Auffassungen der Denkmalpflege. Zu den Wandmalereien im Chor, die noch unbearbeitet waren, äußerte er sich folgendermaßen: „An figürlicher Malerei besitzt der Chor an der nördlichen und an der südlichen Seite je 6 Apostelfiguren in etwa 3/4 Lebensgröße mit Namensunterschrift und reich dekorierten Gewändern. ... Die Gestalten stehen in gotischen Arkaden mit stilistisch behandelten Säulen und Wimpergen. Wenn auch die Denkmalpflege nichts dagegen einzuwenden hat, daß die Architekturteile aus dekorativen Gründen wiederhergestellt werden, so muß doch darauf bestanden werden, daß die Figuren innerhalb dieser Rahmen vollkommen unberührt bleiben. Fehlende Stellen der Gewandung können mit einem neutralen Ton ausgelegt werden, der als Ergänzung kenntlich ist. Der Versuch einer Wiederherstellung könnte erfahrungsgemäß nur Schaden stiften und den geschichtlichen u. [!] hohen künstlerischen Wert des Originals stark beeinträchtigen. Das selbe gilt an den wesentlich besser erhaltenen figürlichen Malereien des überlebensgroßen Christophorus und des Eremit mit Laterne links und rechts neben dem Ostfenster des Chors.“

⁴⁸⁹ Vgl. Pfarrarchiv Auetal-Hattendorf, Repositur 511, Kirchenchronik, enthält umfangreichen Schriftwechsel betr. die Restaurierungsarbeiten 1920-21 in Form von Abschriften, angefertigt durch Pastor Sommerlath. S. auch NLD, BuK, Schriftarchiv, Hattendorf, Sign. 257003.00093.

Bezüglich der figürlichen Darstellungen verdeutlicht diese Äußerung den hohen Wert des Originals, das, wenn auch nur fragmentarisch erhalten, nicht überarbeitet werden sollte. Die Vorgabe Holtmeyers war unmissverständlich: innerhalb der figürlichen Malerei dürften nur Neutralretuschen angelegt werden. Dagegen spräche nichts gegen die ‚Wiederherstellung‘, d.h. die Übermalung und rekonstruierende Ergänzung der gemalten architektonischen Rahmung.

Im März 1921 berichtete der Hattendorfer Pastor Sommerlath dem Konsistorium: „Das Gewölbe ist bereits fertig gestellt, ebenso die Südwand, an der 7 Apostel stehen in Lebensgröße. Was die anderen figürlichen Darstellungen anbelangt, so hofft das Presbyterium, daß der Herr Konservator seine Meinung dahin ändert, daß dieselben wiederhergestellt resp. ganz neu gemalt werden dürfen. Die Gemeinde ist sehr verdrießlich darüber, auf unfertige nicht erkennbare figürliche Darstellungen zu blicken und gibt mir die Schuld.“

Dass die Restaurierung der Apostel an der Südwand nicht den Vorgaben entsprach, offenbarte sich bei einer Besichtigung des Bezirkskonservators. Er wies gegenüber dem Konsistorium darauf hin, dass sie „ohne Gegenäußerung der Gemeinde bereits übermalt beziehungsweise [...] durch neue Figuren ersetzt worden“ seien. Anderer Ansicht war der die Instandsetzungsmaßnahmen leitende Architekt, Baurat Albrecht Haupt. Er widersprach dem Vorschlag Holtmeyers, die Architekturrahmung wiederherzustellen und die figürlichen Darstellungen unberührt zu lassen. So „würden diese [die figürlichen Malereien, Anm. d. Verf.] im ganzen unenträtselbare farbige Schatten bleiben, die obendrein in Kürze so gut als ganz verschwunden sein würden. ... Der einzige Weg, um die Bilder in einer möglichen Form zu retten, ist eben der, sie in den Umrissen nachzuziehen, sie am Stofflichen zu retouchieren, nachzumalen und auch zu ergänzen, soweit dazu Anhalt gegeben ist. Dann bliebe vor allem der geistige Gehalt und die Gesamtkonzeption gerettet, auch farbige wird eine der einstigen möglichst adäquate Erscheinung erzielt ... Der einzige Weg um diese alten Kunstwerke zu erhalten, ist der bisher eingeschlagene: die Gemälde ausnahmslos so herzustellen, daß sie erkennbar sind, andererseits eine Dauer versprechen; das Fehlende zu ergänzen, im Ganzen aber auf eine künstlerisch einheitliche Wirkung zu erstreben, die der Gemeinde zur Erbauung gereicht. Sonst wäre die Arbeit ohne Zweck für Gemeinde und Gottesdienst.“

Somit waren Kirchengemeinde und Architekt sich darüber einig, dass eine Ergänzung und Überarbeitung auch der figürlichen Szenen notwendig sei, während der Bezirkskonservator davon abriet. Das Argument der geistigen Erbauung, der Schaffung eines stimmungsvollen Raums zur Verehrung Gottes war schlagkräftig und ließ sich nicht so leicht abschwächen. Für die Gemeinde gehörte zu einem würdevollen Kirchenraum eine schmückende Ausmalung, was mit fragmentarisch erhaltenen, in ihrer Lesbarkeit beeinträchtigten mittelalterlichen Malereien nicht möglich erschien. Holtmeyer erwiderte, nur mit zeitgenössischer Kunst ließe sich ein Ausdruck der Gegenwart schaffen und damit die gewünschte weihevollere Raumwirkung erzielen. Er beschrieb die Kombination von denkmalpflegerischen Leistungen und Neuschöpfungen als wünschenswert: „Eine zeitgemäße Denkmalpflege erhält, was zu erhalten ist, unberührt, abgesehen von den Zutaten, die der Konservierung dienen, ohne den Charakter des Kunstwerkes und seinen urkundlichen Wert zu beeinträchtigen und läßt bezüglich aller als Neuschöpfung zu betrachtenden Zutaten der Zeitkunst ihre Entwicklung. Nur so dient sie der Wissenschaft u. [!] der Kunst und vertritt nicht minder die Interessen der Gemeinde. Sie gewährleistet einerseits die Erhaltung der zu größter Ehrfurcht zwingenden Jahrhunderte alten unberührten Malerei für die jetzige [!] Generation und für kommende Geschlechter und ermöglicht andererseits die Ausübung einer Kunst, die aus der Zeit geboren, der Volksseele am nächsten steht und sie am unmittelbarsten zu erfassen vermag.“

Rekonstruierenden Übermalungen mittelalterlicher Malereien versagte er jeglichen künstlerischen Wert. „Mit dem Geiste der Gotik haben derartige Kunstprodukte nichts gemein; denn auch die Gotik schuf zu ihrer Zeit und von ihren Standpunkten aus im modernen Sinn.“

Holtmeyer vereinbarte mit dem Pastor und dem Maler Olbers, dass die Denkmalpflege ihren Einspruch gegen die Übermalungen, da sie nun bereits ausgeführt seien, fallen ließe, unter der Bedingung, dass die übrigen figürlichen Malereien unberührt blieben. „Um dem Wunsche der Gemeinde nach Vervollständigung der Christophorus Darstellung weitmöglichst Rechnung zu tragen, soll diesseits nichts dagegen eingewandt werden, wenn der Kopf der Figur mit einer Blechplatte belegt wird, die mit Hilfe von Scharnieren beweglich auf der Wand befestigt wird. ... Die Platte könnte im Sinne einer Ergänzung bemalt werden und würde bei geschickter Behandlung von unten kaum als Auflage auf

der Wand bemerkt werden. Beim Anlegen der Platte bliebe das unberührte Original für wissenschaftliche Zwecke zugänglich.“

Im Juli 1921 schlug Superintendent Wissemann als Kompromisslösung vor, dass die Apostelfiguren der Nordseite, ganz nach dem Wunsch des Bezirkskonservators, unberührt bleiben sollten, zumal sie hinter der dort befindlichen Empore weniger ins Auge fielen. Auch die Darstellung des Eremiten an der Ostwand solle in ihrem freigelegten Zustand verbleiben. Dagegen müsse „die Figur des Christophorus in einer Weise erneuert werden, daß ihre Erscheinung der des Eremiten entspricht. Ich denke nicht dabei an ein Überdecken der Figur mit einem anderen gemalten Christophorus, sondern daß durch eine kraftvolle Linienführung wie sie das Bild des Eremiten auszeichnet und wie sie auch in der Figur des Christophorus steckt, und Herausarbeitung dieser Linien der Heilige auf der linken Seite des Ostfensters seinem Kollegen auf der rechten Seite gleichwertig wird.“

Er betonte die Notwendigkeit auf die Wünsche der Gemeinde Rücksicht zu nehmen: „Bei der Denkmalpflege darf nicht nur die Kunst gepflegt werden, wann wird einmal ein Kunstjünger oder Kunstfreund nach Hattendorf kommen um an der Figur des Christophorus zu lernen? Es muß das Empfinden der Gemeinde gepflegt werden, die sonntäglich im Gotteshaus zur Anbetung zusammen kommt und die nahe an 40000 M gesammelt hat, um das Gotteshaus schön zu schmücken. Sie muß in diesem Streben beraten, aber nicht vor den Kopf gestoßen werden.“

Der Bezirkskonservator nahm die Vorschläge an und kam der Kirchengemeinde bezüglich der Christophorusdarstellung entgegen: „Unter Bezugnahme auf eine mündliche Rücksprache mit Herrn Sup. [!] Wissemann soll ausnahmsweise, um den Wünschen des Presbyteriums weitmöglichst entgegenzukommen, nichts dagegen eingewendet werden, wenn die zu ergänzenden Teile (Lözl. [!] in Wasser) durch eine weiße Linie begrenzt und mit Jahreszahl versehen werden. Die Grenzen der Ergänzung wären gelegentlich der nächsten Rücksprache an Ort u. Stelle genau festzulegen.“

Hiermit enden die Aufzeichnungen zur Restaurierung der Chorausmalung in der Hattendorfer Chronik. Die Maßgaben der Denkmalpflege wurden bei den weiteren Arbeiten jedoch offenbar nicht eingehalten, denn heute präsentieren sich die

Malereien auf der Ostwand des Chors weitgehend übermalt. Zwar wurden sie im Gegensatz zu den Aposteldarstellungen der Südwand zurückhaltender überarbeitet, indem die Figuren nur mit Lasuren versehen wurden, bei der Ergänzung von Fehlstellen blieb es aber nicht. Der Hintergrund wurde diffus changierend mit undeutlichen Verläufen ausgearbeitet. Details sind hier nicht mehr erkennbar, die Farbintensität der Lasuren nimmt mit größerem Abstand zur Figur ab. Dabei handelt es sich offenbar um den Versuch, zwischen Darstellung und restlicher Wandfläche zu vermitteln. Zudem sind sämtliche Konturen nachgezogen worden und eine Kenntlichmachung der ergänzten Partien blieb aus. Der Vorschlag Holtmeyers, die Kopfpartie mit einer Blechplatte zu belegen, kam nicht zur Ausführung. Die Aposteldarstellungen der Nordwand wurden nicht ergänzt, sondern nur teilweise in ihren erkennbaren Konturen nachgezeichnet. Die Architekturräumung wurde aber auch hier rekonstruiert. In einem Bericht an das Regierungspräsidium urteilte Bezirkskonservator Holtmeyer kritisch über die Restaurierung: „Die Wände der Chorpartie enthielten zum Teil wohl erkennbar, die zwölf Apostel. Durch Übermalung sind sie völlig unkenntlich geworden bis auf zwei Stück, die durch die Patronatsempore verdeckt werden und deren Erhaltung in ihrer ursprünglichen Form der Denkmalpflege möglich war, noch rechtzeitig durchzusetzen. Die östliche Abschlußwand des Chores zeigte die Darstellung des heiligen Christopherus [!] und des Eremit mit Laterne. Wiederum hat die Denkmalpflege sich bemüht, durch äußerstes Entgegenkommen den Interessen des Presbyteriums gerecht zu werden, bzw. es davon zu überzeugen, daß ein altes vorsichtig konserviertes Wandgemälde wertvoller ist, als ein übermaltes und dadurch unkenntlich gewordenes Stück. An Hand einer Photographie und auf Grund einer örtlichen Besprechung sind dem Maler Olbers, der die Arbeiten im Auftrage der Gemeinde ausgeführt hat, eingehende Angaben darüber gemacht worden, was und in welcher Form an den Wandgemälden einfach in seinem Bestande zu sichern und was nach diesseitiger Auffassung unbeschadet des Gesamtwertes ergänzt werden konnte. Bei der Behandlung des Christopherus [!] hat sich wiederum gezeigt, daß der Maler nicht in der Lage war, den diesseits gegebenen Anregungen zu folgen. Auch dieser ist durch Übermalung vollkommen entstellt. Die Denkmalpflege sieht sich daher gezwungen, den Standpunkt zu

vertreten, daß eine weitere Beschäftigung des Malers Olbers bei den Wiederherstellungsarbeiten nicht gutgeheißen werden kann.“⁴⁹⁰

Die außergewöhnlich klaren Worte des Bezirkskonservators zeugen von großem Engagement und einem umfassenden Denkmalpflegeverständnis, dass sich mit den theoretischen Grundsätzen der fortschrittlichen Denkmalpfleger kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert deckt. Die kirchlichen Behörden und die Gemeinde strebten hingegen unverändert nach Schmuck, Farbe und Vollständigkeit. Ein großer Teil der Quellen und besonders die Verhandlungen im Fall Hattendorf verdeutlichen, dass spätestens bei den Restaurierungen nach der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts unterschiedliche Bedürfnisse und Zielsetzungen bestanden.

Grundlage dieser Wünsche waren Werte, anhand derer eine Restaurierung beurteilt wurde. Archivalisch genannt ist oft der sogenannte Schauwert. Was aber waren die Faktoren, die diesen Schauwert ausmachten? In den Quellen finden sich einige Schlagworte, aus denen sich Folgerungen hierzu ableiten lassen, z.B. harmonische Raumwirkung, Erzeugung andachtsvoller Stimmung, würdevoller Raum, Schmuck. Der Schauwert beruhte demnach vor allem auf subjektiven Empfindungen bzw. auf einer Stimmung, die erzeugt werden sollte.

Die verschiedenen Wertebenen spielten bei den historischen Restaurierungen eine wichtige Rolle, waren dabei aber den Beteiligten nicht immer bewusst. Den Entscheidungen über die Restaurierungsmethodik lag zumeist ein tradiertes oder aber neu entwickeltes Wertempfinden zu Grunde.

Die Ansicht der Denkmalpfleger, die für rein konservatorische Maßnahmen plädierten, beruhte auf den Theorien Georg Dehios und anderer progressiver Denkmalpfleger, die sich gegen die vorherrschenden Methoden der Restaurierung wandten. „Als im ‚historisch‘ gesinnten 19. Jahrhundert ein Pietätsverhältnis zu den Resten der Vergangenheit erwachte, glaubte man, diesen etwas Gutes zu erweisen, wenn man sie auf diejenige Gestalt zurückführte, die man sich als die ursprüngliche dachte. Aber der feinere historische Sinn konnte dabei keine Befriedigung finden: es hieß, den historischen Verlauf rückwärts korrigieren, und zwar auf fast immer unsicherer Basis.“⁴⁹¹ Dehio versuchte Denkmalpflege zu objektivieren, indem er den Wert von Denkmalen ihrer Geschichtlichkeit zuschrieb.

⁴⁹⁰ NLD, BuK, Schriftarchiv, Hattendorf, Sign. 257003.00093/ 22, Schreiben Holtmeyers an den Regierungspräsidenten vom 19.09.1922.

⁴⁹¹ Dehio 1901, S. 36.

Die „Achtung vor der historischen Existenz als solcher“ sei ausschlaggebend: „Wir konservieren ein Denkmal nicht, weil wir es für schön halten, sondern weil es ein Stück unseres nationalen Daseins ist. Denkmäler schützen heißt nicht Genuß suchen, sondern Pietät üben. Ästhetische und selbst kunsthistorische Urteile schwanken, hier ist ein unveränderliches Wertkennzeichen gefunden.“⁴⁹² Da jegliche Altersspuren Teil der Geschichte eines Kunstwerks waren, mussten sie, wie alle anderen Spuren, die das Kunstwerk zum Teil der Geschichte gemacht haben, erhalten bleiben. Ziel war die Konservierung des Werks in seinem gewordenen, überlieferten Zustand.

Die Hattendorfer Restaurierung verdeutlicht diesen Ansatz der Denkmalpflege. Um den historischen Wert zu bewahren und kommenden Generationen unverfälscht zu überliefern, sollten wohl konservatorische, nicht aber restauratorische Maßnahmen ergriffen werden, denn diese nach dem zeitgenössischen Verständnis rekonstruierenden und fiktiv ergänzenden Maßnahmen würden nur zur Verfälschung des Kunstwerks führen. Die Kirchengemeinde sah zwar ebenfalls den historischen Wert der Wandmalereien, schließlich wollte auch sie die mittelalterliche Ausmalung erhalten. Letztlich bedeutsamer war aber deren Bedürfnis nach Unversehrtheit. Hier handelt es sich um eine Kombination aus historischem Wert sowie dem ‚relativen Kunstwert‘ und dem ‚Neuheitswert‘⁴⁹³ nach Alois Riegl. Der „Neuheitswert“ sei grundsätzlich auf alle neu entstehenden Kunstwerke anzuwenden, die schon allein ihrer Neuheit wegen einen gewissen Wert hätten. Auch bei Denkmälern läge der „Neuheitswert“ in der Vollständigkeit und Unversehrtheit des Kunstwerks. „Nur das Neue und Ganze ist nach Anschauungen der Menge schön; das Alte, Fragmentierte, Verfärbte ist häßlich.“⁴⁹⁴ Der „relative Kunstwert“ bezeichnete das von Riegl so genannte „Kunstwollen“ einer Gesellschaft in einer bestimmten Epoche.⁴⁹⁵ Dieser ist deswegen relativ, weil die Wertschätzung bestimmter Kunstepochen und Stile

⁴⁹² Dehio 1905, zit. nach Conrads 1988, S. 92.

⁴⁹³ Dem „Neuheitswert“ ordnete Riegl die Restaurierungen des 19. Jahrhunderts zu, deren Ideal die Wiederherstellung eines gedachten Entstehungszustandes und damit die Beseitigung aller Altersspuren war. Er bezeichnete die Restaurierungen des 19. Jahrhunderts als „innige Verschmelzung des Neuheitswerts mit dem historischen Werte“. Zu dieser Kategorie zählt Riegl noch 1903 die Mehrheit der kirchlichen Vertreter zu. Diese seien gebunden an die herrschende Anschauung der kirchlichen Kunst, die nur geschlossene Darstellungen akzeptierte und eine Abneigung gegenüber allem Fragmentarischem empfände. Der historische Wert, als Anerkennung des ursprünglichen und überlieferten künstlerischen Schaffens trat dabei zurück gegenüber dem Inhalt, der normativen Form und Typologie. Vgl. Riegl 1903 [a], S. 86 und Riegl 1903 [b], S. 161 f.

⁴⁹⁴ Riegl 1903 [a], S. 85.

⁴⁹⁵ Vgl. Riegl 1903 [a], S. 92 ff.

Veränderungen unterworfen ist. Dieses „Kunstwollen“ lässt sich aus heutiger Sicht am besten als Zeitgeschmack beschreiben.

Das Ergebnis waren Kompromisse. Die Denkmalpflege begegnete den Belangen der Kirchengemeinde kritisch, da sie den urkundlichen Wert der Malereien gefährdet sah, versuchte aber der Kirchengemeinde entgegenzukommen.

Die Schwierigkeit, unterschiedliche Interessen und Wertmaßstäbe zu überbrücken, ist in nahezu allen Restaurierungen sichtbar. Zwar verband alle Beteiligten der Wunsch nach Erhaltung, darüber hinaus aber gab es wenig Parallelen. Viele der unterschiedlichen Wertkategorien wurden bei den Restaurierungen durch die beteiligten Interessengruppen vertreten, abhängig von Bildungsstand (Fachleute contra Laien), Zielsetzung (staatliche Denkmalpflege contra Kirchengemeinde) oder denkmalpflegerischem ‚Fortschritt‘ (Moderne contra Konservative). Auf welche Weise eine Restaurierung durchgeführt wurde, war durch verschiedenste Faktoren beeinflusst: Der Respekt oder aber auch der mangelnde Respekt vor dem überlieferten ‚Original‘, also die Würdigung des historischen Werts entschied über den quantitativen Eingriff. Dagegen stand der ebenso vorhandene Wunsch nach Wiedersichtbarmachung, Vollständigkeit, Unversehrtheit und Lesbarkeit, der zumeist von den Kirchengemeinden ausging. Die beiden Extrempositionen verband der Wunsch, das Alter als solches zu zeigen, eine Art Sehnsuchtsgefühl nach dem ‚Altertümlichen‘ und die Erzeugung einer Atmosphäre, eines Erlebbarmachens von Geschichte.

Die Brücke bildete Riegls ‚Alterswert‘⁴⁹⁶, an dem sowohl die Kirchengemeinden als auch die Denkmalpflege Interesse hatten. Dieser Wert, den Riegl auch als „Stimmungswert“ bezeichnete, war auf die emotionale Wahrnehmung angelegt und lag darin, beim Betrachter eines Kunstwerks eine bestimmte Stimmung hervorzurufen. Als ästhetisch wirksam galten am Denkmal die Spuren der Vergänglichkeit und der Auflösung.⁴⁹⁷ Auch Dehio stellte fest, dass neben dem objektiven historischen Wert auch ein gefühlsmäßiger Faktor existiere, der für die Erhaltung des gealterten Zustands spräche: „Daß Altes auch alt erscheinen soll

⁴⁹⁶ Riegl bezeichnete die Vertreter des „Alterswertes“ als Radikale, die das Alter eines Kunstwerkes als solches schätzten, weil es „einen überaus starken Stimmungswert besitzt“. Diese Gruppe wolle gar keine restauratorischen und auch möglichst keine Konservierungsmaßnahmen ergreifen. Letztere seien allerdings dann wünschenswert, wenn der natürliche Verfall einen zu schnellen Verlauf nähme, denn damit sei dem ästhetischen Wirksamkeitsprinzip und der subjektiven Stimmungswirkung nicht gedient. Vgl. Riegl 1903 [b], S. 159.

⁴⁹⁷ Vgl. Riegl 1903 [a], S. 69 ff.

mit allen Spuren des Erlebten, und wären es Runzeln, Risse und Wunden, ist ein psychologisch tief begründetes Verlangen.“⁴⁹⁸ Der ästhetische Wert läge vor allem im „Stimmungsakkord des Ganzen“.

Dehio und Riegl stellten beide fest, dass für die von Denkmalpflege und Restaurierung praktizierten Methoden sowohl sachliche als auch emotionale Faktoren entscheidend waren. Die sachlichen Faktoren basierten auf inhaltlicher, künstlerischer oder geschichtsbedingter Wertschätzung. Bestimmend für die emotionalen Faktoren war die Erzeugung einer Stimmung durch Evokation von Geschichte, ein Wohlbefinden, für das kunstgeschichtliche, künstlerische und inhaltliche Erkenntnisse unwichtig waren.

Riegl betonte die Notwendigkeit der Kompromissfindung zwischen den unterschiedlichen Interessengruppen und relativierte dabei die extremen Positionen hin zu einem Mittelweg.

Durch den vorhandenen Wunsch nach Unversehrtheit, vor allem durch die Kirchengemeinden postuliert, und die denkmalpflegerische Entwicklung hin zur Wertschätzung des Historischen ergaben sich Restaurierungskonzepte, die gleichzeitig Wahrnehmbarkeit und Vollständigkeit auf der einen und das Erlebarmachen von Geschichte und Alter auf der anderen Seite zum Ziel hatten. Die Kombination der verschiedenen Werte machte aus dem Versuch der Wiederherstellung eines fiktiven ursprünglichen Zustands, wie im 19. Jahrhundert üblich, bis in die 1930er Jahre einen Versuch der Wiederherstellung eines fiktiv gealterten Zustands. Vollständigkeit in der Form und Erkennbarkeit der Darstellungen wurden verbunden mit sichtbar gealterter Oberfläche und reduzierter Farbigkeit. Erreicht wurde dieses Ziel vorrangig mit Lasuren (vgl. 6.4.2).

Bei den Restaurierungen im Nonnenchor der Klosterkirche Wienhausen 1927-30 und im Braunschweiger Dom 1937-40 wurden die Übermalungen des späten 19. Jahrhunderts entfernt bzw. überarbeitet, da sie als zu farbintensiv und verfälschend angesehen wurden. Die restauratorischen Maßnahmen in Gehrden-Leveste 1924-26 und Hessisch Oldendorf-Großenwieden 1927 verdeutlichen den Respekt vor dem Original mit ihren zurückhaltenden Ergänzungen der figürlichen Partien. Nach wie vor sollte aber die Lesbarkeit gewahrt bleiben, so dass man

⁴⁹⁸ Dehio 1901, S. 41.

Kompromisse fand und die dekorativen Teile und die Hintergrundbereiche der Malerei vervollständigte, die als weniger wertvoll angesehen wurden.

Ähnliches ist an der Restaurierung der Malereien im Braunschweiger Dom 1937-40 feststellbar. Der ausführende Restaurator kritisierte die Übermalungen des 19. Jahrhunderts heftig und berief sich dabei auf den Wert des Originals und den nicht mehr erkennbaren ursprünglichen Malereicharakter. Nach Entfernung der Überarbeitungen sah er aber die Notwendigkeit, die Malereien mit farbigen Lasuren zu versehen, um die Darstellungen zu vervollständigen und die blasse Farbigkeit zu verstärken. Im Vergleich mit der historistischen Überarbeitung fiel die Maßnahme recht puristisch aus und entsprach damit eher dem zeitgenössischen Geschmack. Der kritisierte Punkt der geschmäcklerischen Restaurierung im 19. Jahrhundert traf abgewandelt auch auf die erneuten Restaurierungen zu. Wieder standen die Rezeption mittelalterlicher Kunst und der Schauwert im Vordergrund und nicht wissenschaftliche Genauigkeit. Dennoch gab es einen Zugewinn an Wissenschaftlichkeit, der vor allem an den restauratorischen Voruntersuchungen ablesbar ist. Mit der Untersuchung des malerischen Bestands und der Feststellung früherer Übermalungen wurde ein neuer Weg beschritten.

Nicht zuletzt war die Funktion der Räume, in den untersuchten Beispielen also der liturgische Zusammenhang, von höchster Bedeutung. Nach den Wertkategorien Riegls kam hier der „Gebrauchswert“⁴⁹⁹ zum Tragen. Riegl stellte fest, dass die (katholische) Kirche nur „feste, geschlossene, typisch überlieferte Gestalten“⁵⁰⁰ kenne. Die Aussagekraft der Darstellungen im Sinne kultischer bzw. liturgischer Tradition hatte für die Kirchengemeinden zumeist höchste Bedeutung. Bei der Hattendorfer Restaurierung wurde auf kirchlicher Seite mehrfach auf den geistigen Gehalt, die geistige Erbauung und die Andacht hingewiesen. Aus diesen Gründen mussten Lesbarkeit und Aussage der Darstellungen gewährleistet sein.

Auch andere Denkmalpfleger verliehen den kirchlichen Denkmälern eine gesonderte Position, die den Wünschen der Kirchen und Gemeinden zudem großen Respekt entgegen brachte. „Rücksichten auf die Weihe und Heiligkeit des Ortes ... verlangen häufig ... eine Abstellung von Defekten.“⁵⁰¹ Während eine museale Präsentation in erster Linie historischen Bedürfnissen genügen musste,

⁴⁹⁹ Vgl. Riegl 1903 [a], S. 81 ff.

⁵⁰⁰ Riegl 1903 [a], zit. nach Bacher 1995, S. 162.

⁵⁰¹ Hager 1906, zit. nach Lehmann 2008, S. 17.

hätte eine Restaurierung für den kirchlichen Zweck auch liturgischen Anforderungen zu genügen. Unvollständige und schadhafte Malereien konnten, so der hannoversche Provinzialkonservator Reimers, das Pietätgefühl und die Andacht der Kirchenbesucher stören. Kirchenvorstände wären meistens nur dann zu bewegen ein Kunstwerk zu erhalten, „wenn ihnen in Aussicht gestellt wurde, daß das Werk wieder in altem Glanz erstehen sollte“.⁵⁰²

Georg Hager wies zu Beginn seines Vortrags beim Tag für Denkmalpflege 1903 darauf hin, dass es sich bei der Restaurierung von Wandmalereien in Kirchen um eine der schwierigsten Aufgaben handele. Sie müssten zum einen vom Standpunkt der Kunstgeschichte, die ihre unverfälschte Erhaltung fordere, und zum anderen vom Standpunkt der Kirchenggeistlichen betrachtet werden, denen es um liturgische Anforderungen und befriedigenden Schauwert ginge. Eine Erhaltung ohne weitergehende Wiederherstellungsmaßnahmen sei daher kaum möglich.⁵⁰³ Hager stellte zwei Forderungen an Wiederherstellungen von Wandmalereien, zwischen denen ein Kompromiss gefunden werden müsse: „1. Die Ergänzung darf nicht auf Kosten des originalen Stilcharakters der alten Malerei erfolgen. 2. Die Ergänzung soll aber auch nicht auf Kosten der durch den Kult und die Liturgie geforderten harmonischen Gesamterscheinung der Bilder unterbleiben.“ Der verständliche Wunsch der Kirchengemeinde bringe es mit sich, dass „der fragmentarische Charakter in der Zeichnung der Figuren und der Ornamente .. beseitigt, die Farbe .. etwas klarer und deutlicher werden, der Gesamteindruck der Bilder .. ein harmonischer sein“⁵⁰⁴ solle. Wenn sich Wandmalereien an weniger auffälligen Stellen des Raums befänden, so könnten sie dort unberührt belassen werden.

Gurlitt räumte den gottesdienstlichen Bedürfnissen ein Vorrecht ein. „Erst wenn die Kirche durch irgendwelche Umstände nicht mehr zum Gottesdienst benutzt wird, gestaltet sie sich in ein reines Kunstdenkmal um, über dessen Pflege ausschließlich der Kunstsinne zu entscheiden hat.“⁵⁰⁵ Ähnliches galt auch bei Clemen noch in seinem Spätwerk 1933. Während bei Museumsobjekten „jedes

⁵⁰² Vgl. Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover umfassend die Zeit 1. April 1904-1905, Hannover 1905, S. 14 ff.

⁵⁰³ Vgl. Hager 1903, S. 268-280.

⁵⁰⁴ Hager 1903, S. 279.

⁵⁰⁵ Gurlitt 1921, o. S.

Rühren am Werk, das über das reine Konservieren hinausgeht, verpönt“ sei, könne das nicht für in Gebrauch stehende Kunstwerke gelten.⁵⁰⁶

Die große Bedeutung des Gebrauchswertes wird ersichtlich, wenn man bedenkt, dass im gesamten Bearbeitungszeitraum von allen behandelten Wandmalereien nur drei weitgehend ohne Überarbeitung blieben. In allen Fällen handelt es sich um nicht mehr sakral genutzte Kirchenräume, wo hauptsächlich der historische und künstlerische Wert berücksichtigt werden mussten (vgl. K.A-05, K.B-06, K.B-18). Der ehemalige Chorraum in Hannoversch Münden-Lippoldshausen diente als Sakristei und hatte keine liturgische Bedeutung.

Das Turmuntergeschoss der Kirche in Lippoldshausen Die Kirchengemeinde wird dadurch von der Notwendigkeit einer Erhaltung der dortigen Wandmalereien in ihrem überlieferten Zustand leichter zu überzeugen gewesen sein. Die weitestgehend auf konservatorische Maßnahmen beschränkte Restaurierung fand bereits 1911 statt.

Provinzialkonservator Deckert betonte bei der Restaurierung in der Bartholomäuskapelle zu Einbeck 1939, dass „mit Rücksicht auf den hohen Originalwert jede Ergänzung oder Übermalung vermieden werden mußte“.⁵⁰⁷ Aufgrund der säkularen Nutzung konnte er seine Auffassung durchsetzen und man beließ die Wandmalereiszene teilweise als Fragmente.

Auch die Restaurierungen in Wunstorf-Idensen 1930-34 und in Auetal-Kathrinhagen 1939 zeigen, dass der Gebrauchswert ausschlaggebend für die Restaurierungsmethodik war. Beide Maßnahmen wurden vom selben Konservator betreut und vom selben Kirchenmaler ausgeführt, der in Idensen, anders als in Kathrinhagen, auf malerische Ergänzungen und Übermalungen verzichtete. Die Bedürfnisse und Handlungsmöglichkeiten der Kirchengemeinde im Fall Kathrinhagen und die der kirchlichen Denkmalpflege im Fall Idensen waren dafür vermutlich ausschlaggebend. In Idensen sah der Konsistorialbaumeister, der die Bauleitung über die Restaurierung hatte, den hohen Originalwert der Malereien als absolut erhaltenswert an und betonte die Notwendigkeit des Verzichts auf malerische Zutaten. Möglich war die Umsetzung des Restaurierungskonzepts aber nur, weil die Idenser Kirche keine liturgische Funktion mehr besaß. Anstelle der

⁵⁰⁶ Vgl. Clemen 1933, S. 26 f.

⁵⁰⁷ NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 155004.00251/ 17, Schreiben Deckerts an den Regierungspräsidenten in Hildesheim vom 22.03.1939.

Alten Kirche in Idensen wird seit den 1880er Jahren ein Neubau für die Gottesdienste genutzt.

6.7 Resümee

Mit den denkmalpflegerischen Entwicklungen und dem zunehmenden kulturhistorischen Interesse wurde auch historischen Ausmalungen eine besondere Aufmerksamkeit zuteil. Kam es zur Entdeckung von mittelalterlichen Wand- und Gewölbemalereien, waren sich Kirchengemeinden und Denkmalpflege bis auf wenige Ausnahmen einig, dass sie freigelegt und in die Neugestaltung des Kirchenraums eingebunden bzw. diese den historischen Malereien angepasst werden sollte.

Der bereits im 19. Jahrhundert existente, grundsätzliche Wunsch nach Sichtbarmachung und Erhaltung mittelalterlicher Wandmalereien nahm auch über die folgenden Jahrzehnte nicht ab. Anders könnte man sich die zahlreichen Freilegungen nicht erklären. Die Wertschätzung mittelalterlicher Ausmalungen war sogar so groß, dass man gezielt danach suchte, um sie freilegen zu können. Die Frage nach den Möglichkeiten der Freilegung und nach dem Zustand der freizulegenden Fassung wurde lange Zeit nicht gestellt. Hatte man Spuren historischer Ausmalungen gefunden, so wurden diese auch von ihren Überfassungen befreit. Erst seit Mitte der 1920er Jahre sind Beispiele zu finden, in denen bereits im Vorfeld Untersuchungen über Freilegungsmöglichkeiten sowie Umfang und Erhaltungszustand der Malereien angestellt wurden. Die Freilegungsmethodik blieb erstaunlich lange konstant. Weder die verwendeten Werkzeuge noch das Zerstörungspotential der großflächig ausgeführten Maßnahmen erfuhren nennenswerte Veränderungen. An jeder der untersuchten Wandmalereien konnten freilegungsbedingte Schäden nachgewiesen werden.

Bei der Restaurierung stand zu Anfang des 20. Jahrhunderts die Rückführung zu einem bestimmten historischen Zustand der Malerei noch immer im Vordergrund. In Weiterentwicklung der Methoden des 19. Jahrhunderts hatte man sich aber von der Illusion gelöst, den tatsächlichen Entstehungszustand der Malerei wiederherstellen zu können. Stattdessen bezog sich die Rückführung auf die Form und auf die Rezeption eines bestimmten Stils. Man war sich darüber im Klaren,

dass das Ergebnis nur eine fiktive Annäherung an das ursprüngliche „Original“ sein konnte.

Der Umgang mit den freigelegten Wandmalereien verdeutlicht die Entwicklung der denkmalpflegerischen Auffassungen und deren Umsetzung in die Praxis sowie die unterschiedlichen Vorstellungen von Konservatoren und Kirchengemeinden. Eine Erhaltung der freigelegten, immer fragmentarisch vorliegenden Malereien in ihrer Unvollständigkeit und in ihrem historisch gewordenen Zustand ließ sich nicht mit der zeitgenössischen Vorstellung eines Kirchenraums vereinbaren.

Während die Kirchengemeinden das Ziel der Restaurierung vor allem darin sahen, einen harmonischen und repräsentativen Kirchenraum zu schaffen, und, aus liturgischen Gründen, nach lesbaren, ikonographisch vollständigen Ausmalungsprogrammen strebten, sah die denkmalpflegerische Seite vor allem den Wert in der Erhaltung der mittelalterlichen ‚Originale‘ und sprach sich gegen Übermalungen und hypothetische Rekonstruktionen aus.

Betrachtet man die Restaurierungsmethodik von Wandmalereien in Niedersachsen zwischen 1899 und 1939, zeigt sich eine langsame Entwicklung in Richtung zurückhaltender Maßnahmen, die dem überlieferten Malereibestand größeren Respekt entgegen brachten. Nachdem in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts noch weitgehend eine Tradierung der Restaurierungsmethoden des 19. Jahrhunderts erkennbar ist, zeigen die Maßnahmen nach dem I. Weltkrieg zunehmend zurückhaltende Tendenzen auf.

Während in vielen Fällen vor allem die figürlichen Darstellungen von Übermalungen verschont blieben, beinhalteten manche Restaurierungen nach wie vor weitgehende Überarbeitungen. Als erster Schritt zur Respektierung des historischen Bestands lässt sich die Unterscheidung zwischen dekorativer und figürlicher Malerei bezeichnen. In vielen Fällen wurden die aufgrund ihres Rapportcharakters und der Häufigkeit ihres Vorkommens als weniger wertvoll erachteten dekorativen Malereien vollständig übermalt oder rekonstruiert. Figürliche Malereien wurden aufgrund ihrer Einzigartigkeit und Komplexität für wertvoller befunden.

Die historischen Restaurierungen verdeutlichen die anhaltende Suche nach Kompromissen zwischen Erhaltung des ‚Originals‘ und Wiederherstellung der künstlerischen Aussage. Man versuchte, die Wahrung der historischen

Erscheinung mit der optischen Schließung von Fehlstellen zu kombinieren. Um eine Verfälschung der Darstellung und der künstlerischen Handschrift zu reduzieren, wurden hier bald hauptsächlich lasierende Übermalungen oder sogar nur Ergänzungen von Fehlstellen vorgenommen.

Die Entwicklung verlief jedoch nicht eindeutig chronologisch. Vielmehr konnte festgestellt werden, dass die traditionelle und die denkmalpflegerisch fortschrittliche Strömung bis in die 1930er Jahre parallel existierten.

Die Ausführung der Restaurierungsmaßnahmen war abhängig von Engagement und Einfluss der Denkmalpfleger, von Wünschen und Kompromissbereitschaft der Kirchengemeinden, vom Erhaltungszustand der Malereien und von den persönlichen Vorgehensweisen und dem restauratorischen Kenntnisstand der ausführenden Kirchenmaler und Restauratoren.

Für die Denkmalpfleger war eine konsequente Betreuung der Restaurierungsmaßnahmen aufgrund des großen Zuständigkeitsbereichs und der ständig anwachsenden Aufgaben selten möglich. Restaurierungen nach den Richtlinien der Denkmalpflege gelangen u.a. bei kontinuierlicher Betreuung oder wenn die finanzielle Beihilfe als Druckmittel zur Einhaltung der Vorgaben zur Restaurierungsmethodik eingesetzt wurde.

Eine grundsätzliche Schwierigkeit, die die denkmalpflegerische Entwicklung verlangsamte, bestand in den anders gearteten Wertvorstellungen der kirchlichen Behörden und Gemeinden, denen besonders die liturgische Bedeutung der Darstellungen zugrunde lag.

Der in einigen Fällen bis in die 1930er Jahre feststellbare große Umfang von Ergänzungen und Übermalungen bei den Restaurierungen ist nicht zuletzt auf Pietätsgründe und Rücksichtnahme gegenüber den Wünschen der Kirchengemeinden zurückzuführen. Wandmalereien in Räumen ohne liturgische Funktion weisen nachweislich erheblich geringere Eingriffe in die Originalsubstanz auf.

7 Überregionale Einordnung der niedersächsischen Restaurierungspraxis

Im Vergleich zu den modernen denkmalpflegerischen Theorien, die kurz nach 1900 aufkamen, erscheint die niedersächsische Restaurierungspraxis rückständig. Der Vergleich mit anderen Regionen zeigt aber, dass es in der übrigen deutschen Restaurierungslandschaft nicht anders aussah. Den theoretischen Überlegungen folgte in der restauratorischen Praxis nur allmählich der Umbruch und die Abkehr von den alten Auffassungen. Zunächst kam es zur Vermischung verschiedenster Methoden, die von der rekonstruierenden Wiederherstellung in der Tradition des 19. Jahrhunderts bis hin zur reinen Konservierung alle Abstufungen beinhaltete, aber im allgemeinen mit malerischen Überarbeitungen der mittelalterlichen Darstellungen verbunden war. So wurde auch in Bayern unter Hager, der schon beim Tag für Denkmalpflege 1903 für äußerst zurückhaltende Ergänzungen plädierte, auch nach 1903 nicht auf Übermalungen und Rekonstruktionen verzichtet.⁵⁰⁸

Nach von der Goltz wurde noch in der Weimarer Zeit die von ihm so bezeichnete „überarbeitende Restaurierung“, die er als pragmatisch und ästhetisierend bezeichnete, verstärkt in der Baudenkmalpflege angewandt. Das Konzept beinhaltete Ergänzungen, Oberflächenbehandlungen und ggf. Übermalungen. Form und Farbigkeit wurden wiederhergestellt, Ziel war ein einheitliches, intaktes, oft auch gewollt altes Aussehen.⁵⁰⁹

Um die Restaurierungspraxis in Niedersachsen mit anderen Regionen Deutschlands vergleichen zu können, ist es notwendig, die unterschiedlichen Beteiligten und Zielsetzungen zu trennen, denn alle hatten Einfluss auf die Ergebnisse der Restaurierungen. Eine solche Studie wäre aber nur dann möglich, wenn für alle in Frage kommenden Regionen ähnlich umfangreiche Studien angestellt würden, wie hier für Niedersachsen. An dieser Stelle können daher nur exemplarische Vergleiche angestellt werden, die hauptsächlich auf publizierter Literatur fußen und nicht auf den gleichen Kriterien aufbauen wie diese Arbeit. Der Einfluss der Kirchengemeinden bzw. ihre von denen der Denkmalpflege zu unterscheidenden Zielsetzungen sind beispielsweise in den meisten Quellen nicht

⁵⁰⁸ Vgl. Schädler-Saub 2000 [b], S. 29 ff. und Schädler-Saub 2001, S. 151 f.

⁵⁰⁹ Goltz 2002, S. 26.

erwähnt. Um diesbezüglich zu Vergleichsmöglichkeiten zu kommen, können aber die theoretischen Fundamente vor allem Bayerns und Österreichs herangezogen werden.⁵¹⁰

Aufgrund dessen kann man davon ausgehen, dass die grundsätzlich unterschiedliche Zielsetzung von Kirchengemeinden und Denkmalpflege überall in ähnlicher Ausprägung vorhanden war und dass demnach etwaige Unterschiede in der Ausführung der restauratorischen Arbeiten anderen Ursprung haben müssen.

Die Vermutung, dass die restauratorische Entwicklung in den ehemaligen Ländern Niedersachsens nicht anders, aber durch die verspätete Adaption von Theorie und Praxis aus anderen Provinzen und Ländern langsamer verlief als beispielsweise in fortschrittlichen Gebieten Bayerns und in Österreich, wird auch durch die Beobachtungen der oben angesprochenen Entwicklung in der denkmalpflegerischen und restauratorischen Auffassung, die von der Wende zum 20. Jahrhundert bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs nachzuvollziehen ist, bestärkt. Der Rückgang in der Praxis der Übermalung und die Entwicklung zu Lasuren und Nachkonturierungen erfolgte in Niedersachsen nicht, wie durch Riegl für Österreich und durch Hager für Bayern belegt, schon kurz nach der Jahrhundertwende, sondern erst einige Jahre später. Die Chorausmalung in Wittingen-Ohrdorf, die 1907 restauriert wurde, ist ein recht frühes Beispiel für eine lasierende Überarbeitung von Wandmalerei in Niedersachsen. Die von Hager 1903 vorgeschlagene Methode der flächigen Auslegung des Hintergrunds, damit farblich nicht ergänzte Szenen im Vordergrund sich von der vereinheitlichten Fläche besser abheben, wurde in Niedersachsen vor allem durch Martin Gotta praktiziert, jedoch erst in den 1920er Jahren.

Ähnliche zeitliche Verschiebungen in der Entwicklung der Restaurierungspraxis finden sich aber nicht nur im heutigen Niedersachsen, sondern auch in verschiedenen anderen Gebieten. Als Beispiele seien Sachsen, die Pfalz sowie die ehemalige Provinz Westfalen genannt, wo Übermalungen auch nach 1910 keine Seltenheit waren.⁵¹¹ Die angewandten Methoden der Restaurierung sind nicht für einzelne Länder und Provinzen pauschal zu beurteilen. Vielmehr zeigen Fallbeispiele, dass regional sehr unterschiedliche Entwicklungsstadien und Qualitätsstandards nebeneinander bestanden, obwohl dieselben

⁵¹⁰ Vgl. Hager 1903, S. 279, Riegl 1903 [b], S. 166.

⁵¹¹ Vgl. Möller 2002, S. 178 ff, Glatz 1981, S. 69, Kluge 1959.

denkmalpflegerischen Einflüsse vorherrschten. So zeigt beispielsweise Schädler-Saub's umfassende Studie zur Restaurierungsgeschichte in Mittelfranken sowohl fortschrittliche als auch traditionelle Ansätze auf.⁵¹² In der Kirche zu Greding wurde beispielsweise bereits 1907 der Hintergrund der figürlichen Darstellungen lasierend überarbeitet, während innerhalb der Figuren weitgehend auf Ergänzungen verzichtet wurde.⁵¹³ Dennoch überdauerte die Praxis von Übermalungen an Einzelbeispielen noch das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.⁵¹⁴

Gegliedert in die verschiedenen Tätigkeitsfelder, die zu einer Restaurierungsmaßnahme gehören konnten, wird im Folgenden ein detaillierterer Vergleich der restauratorischen Entwicklung Niedersachsens mit der anderer Regionen anhand von ausgewählten Beispielen vorgenommen.

7.1 Haltung der Denkmalpfleger

Dem Einfluss der einzelnen Denkmalpflegerpersönlichkeiten, ihrer Überzeugungsfähigkeit gegenüber den Kirchengemeinden und der Kontinuität ihrer denkmalpflegerischen Betreuungsarbeit kam eine große Bedeutung zu. Ihre Präsenz während einer Restaurierungsmaßnahme beschränkte sich in der Provinz Hannover häufig auf ein oder zwei Besuche. Informiert durch die Kirchengemeinde suchte der Denkmalpfleger die zu restaurierende Kirche auf und gab Anweisungen für die durchzuführenden Arbeiten. Bei langwierigen Arbeiten oder Problemen, die sich während der Restaurierung ergaben, erschien er eventuell ein zweites Mal während der laufenden Arbeiten. Nach Abschluss der Arbeiten nahm er zwar meistens die Arbeiten ab, ob es hierbei immer zu einer weiteren Ortsbegehung kam, ist allerdings fraglich. Demnach war der Provinzialkonservator darauf angewiesen, dass sich Kirchengemeinde und Kirchenmaler an seine Anweisungen hielten, denn eine begleitende Kontrolle konnte kaum stattfinden.

Die Quellen zur Restaurierung der Malereien in der Kirche zu Auetal-Hattendorf, damals zu Hessen gehörend, zeigte ein bedeutend engagierteres Vorgehen des zuständigen Bezirkskonservators. Dieser war streng darauf bedacht, dass seinen

⁵¹² Vgl. Schädler-Saub 2000 [b].

⁵¹³ Vgl. Schädler-Saub 2000 [b], S. 35 und 195.

⁵¹⁴ Vgl. Schädler-Saub 2000 [b], S. 254.

Anweisungen Folge geleistet wurde, ließ die Arbeiten bei wiederholter Zuwiderhandlung sistieren und erschien mehrfach, um die Arbeiten zu kontrollieren.

Die Provinzialkonservatoren in Hannover und die Vertreter der Altertumsvereine und Denkmalschutzausschüsse in den Herzogtümern Braunschweig und Oldenburg setzten sich zwar für den Denkmalschutz ein und orientierten sich an den gängigen Praktiken Preußens. Durch die vielfältigen Aufgabenbereiche und die teilweise großen Gebiete, die sie als Einzelpersonen zu betreuen hatten, kam es jedoch kaum zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Methoden der Restaurierung, abgesehen von Reimers' Grundsatzüberlegungen zur Gemälderestaurierung (vgl. 5.2).

Dass die niedersächsischen Konservatoren die aktuellen Entwicklungen und Methoden aber sehr wohl kannten und auch in der eigenen Provinz propagierten, zeigen die Anweisungen in den Quellen. Die Frage, ob ihr grundsätzliches Eintreten für vorsichtige Freilegungen und möglichst zurückhaltende Ergänzungen der freigelegten Wandmalereien erfolgreich war, muss auf Grundlage der Quellen und der restauratorischen Untersuchungen der Malereien jedoch häufig abschlägig beantwortet werden.

Leichte Resignation klang auch beim Eutiner Provinzialkonservator Haupt an, wenn er sagte, dass Instandsetzungen gar nicht zu verhindern seien. Der höchste Gewinn für die Denkmalpflege sei es, wenn die Maßnahmen so gelenkt werden könnten, dass keine ohne wissenschaftliches Ergebnis bliebe.⁵¹⁵

In Bayern zeigte das Generalkonservatorium schon kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert großes Engagement mit zahlreichen Gutachten zu geplanten Restaurierungen. Anfänglich stand dem jedoch ein großer Widerstand auf Seiten der Bevölkerung und Kirchengemeinden entgegen, die Beschwerden wegen Verzögerung und Bevormundung äußerten.⁵¹⁶

Unter Hager kam es bei vielen Restaurierungen gegen seine Vorschläge zu umfangreichen Übermalungen. Größeren Einfluss hatte 1907 das Generalkonservatorium bei der Frage zum Umgang mit mittelalterlichen Wandmalereien in den Seitenchören der Klosterkirche Prüfening. Ihr Vorschlag, die Malereien so lange wie möglich unberührt zu lassen, fand Zustimmung. Erst

⁵¹⁵ Vgl. Haupt 1906, zit. nach Lehmann 2008, S. 14.

⁵¹⁶ Vgl. Hallinger 2008, S. 129 f.

1915/16 kam es zu einer Bearbeitung, die ausschließlich konservatorischen Prinzipien folgte.⁵¹⁷

Der rheinische Provinzialkonservator Paul Clemen beklagte die Schwierigkeiten der denkmalpflegerischen Betreuung von Restaurierungsarbeiten aufgrund großen Umfangs und personellen Mängeln.⁵¹⁸ Nur rund die Hälfte der Restaurierungen könnten durch die Denkmalpflege beaufsichtigt werden und es stünden kaum Spezialisten zur Verfügung, denen die Restaurierungen vertrauensvoll übertragen werden könnten.⁵¹⁹ Clemen vertrat zwar grundsätzlich konservatorische Ansichten, er sah Restaurierung aber als künstlerische Aufgabe an und war durchaus an einigen Rekonstruktionen beteiligt.⁵²⁰ Wo er Restaurierungen von Wandmalerei betreute, beschränkte er die Maßnahmen, wo möglich, auf wenige Ergänzungen und vorsichtiges Nachkonturieren. In Fällen, wo er die Betreuung nur unzureichend gewährleisten konnte, war er oftmals mit den Ergebnissen nicht einverstanden, wobei er die Mängel aber zumeist in der mangelhaften künstlerischen Ausführung und nicht in einem Zuviel an Übermalung sah.⁵²¹ Provinzialkonservator Hiecke in Sachsen-Anhalt setzte sich seit 1911 für eine weitgehend konservatorische Behandlung von Denkmalen ein und griff häufig selbst gestalterisch in die Ausführung ein.⁵²² Dass er seinen konservatorischen Ansatz aber nicht immer durchsetzen konnte, zeigen die ausgeführten Restaurierungsmaßnahmen (vgl. 7.11).

7.2 Kooperation mit Naturwissenschaftlern

Eine interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Naturwissenschaftlern hielt im Bereich der Wandmalereirestauration offenbar erst relativ spät Einzug in die Praxis der niedersächsischen Denkmalpflege. Die erste an den untersuchten Fallbeispielen belegbare naturwissenschaftliche Untersuchung einer Wandmalerei erfolgte 1930 an Proben der Ausmalung der Alten Kirche in Idensen, bei der durch ein Göttinger Institut Pigment- und Bindemittelanaysen durchgeführt wurden (vgl. K.B-18). Dieser späte Zeitpunkt des Heranziehens von Fachgutachtern im Bereich der

⁵¹⁷ Vgl. Hubel 2008, S. 67 f.

⁵¹⁸ Vgl. Mainzer 1993, S. 22, Knopp 1993, S. 102 ff.

⁵¹⁹ Vgl. Clemen 1901, zit. nach Knopp 1993, S. 105.

⁵²⁰ Vgl. Spiegelhauer 1993, S. 213, 219.

⁵²¹ Vgl. Hansmann 1993, S. 279 f.

⁵²² Vgl. Findeisen 1990, S. 159.

Wandmalerei steht im Gegensatz zu anderen Materialgattungen, bei denen es zuerst 1903/04 am Beispiel des steinernen Ennodenkmal in Emden auf Anregung des Provinzialkonservators Reimers zu Untersuchungen durch Professor Rathgen vom chemischen Laboratorium der Staatlichen Museen zu Berlin kommen sollte.⁵²³ Die Tradition von Naturwissenschaften im Dienst der Museen ist älter als im Bereich der Baudenkmalpflege. Schon 1898 veröffentlichte Rathgen seine Ergebnisse zur Konservierung von Altertumsfunden. Rathgen wurde als Naturwissenschaftler auch im Bereich der Denkmalpflege herangezogen und gab in dieser Funktion Hilfestellung vor allem in Preußen und Sachsen.⁵²⁴

In Sachsen-Anhalt wurde bezüglich der Wandmalereien in der Krypta der Quedlinburger Stiftskirche bereits 1918 sein naturwissenschaftliches Gutachten erbeten.

In der Kirche zu Ackendorf wurden 1928 vom Amtrestaurator beim halleschen Provinzialkonservator, Albert Leusch, Schichtenuntersuchungen sowie Pigment- und Materialanalysen bei der Versuchsanstalt und Auskunftei für Maltechnik an der Technischen Hochschule in München unter der Leitung Professor Eibners in Auftrag gegeben.⁵²⁵ Die Versuchsanstalt gab es schon seit 1882, damals angesiedelt an der Münchner Kunstakademie und geführt von Adolf Wilhelm Keim und dem Maler Wilhelm von Lindenschmitt.⁵²⁶ Keim unterrichtete und hielt Vorträge über Maltechnik und Malmaterialien. 1902 kam ein weiterer Lehrer, Ernst Berger, hinzu. 1903 wurde Keims Labor, die Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik, an die Technische Hochschule übernommen. Mit Keim und Berger und später mit Eibner hatte sie einige der namhaften Maltechniker und Naturwissenschaftler versammelt. Unter anderem gehörte zu den Aufgaben der Versuchsanstalt, unentgeltliche Gutachten anzufertigen und Restaurierungsvorschläge zu machen. Sie arbeitete auch mit dem Bayerischen Generalkonservatorium für Kunstdenkmäler eng zusammen.⁵²⁷ In Bayern kam es des öfteren zur naturwissenschaftlichen Begleitung von Restaurierungen durch die Versuchsanstalt für Maltechnik.

In Niedersachsen konnte für die ausgewählten Restaurierungen keine

⁵²³ Vgl. Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1904, S. 2 und 1907, S. 4.

⁵²⁴ Vgl. Snethlage 2008, S. 316.

⁵²⁵ Vgl. Danzl 2004, S. 23 ff.

⁵²⁶ Keim hatte schon 1877 in Augsburg die chemisch-technische Werkstätte für Wasserglas- und andere Malereitechniken gegründet, er verlegte seinen Wohn- und Arbeitssitz aber 1882 nach München. Vgl. Wohlleben 1998 [a], S. 30 ff.

⁵²⁷ Vgl. Wohlleben 1998 [a], S. 30 ff.

Zusammenarbeit mit Naturwissenschaftlern festgestellt werden. Bis es zur Einrichtung von naturwissenschaftlichen Labors an den Denkmalämtern kam, vergingen noch einige Jahrzehnte. Im Jahre 1979 konnte als erstes Amt das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege ein naturwissenschaftliches Labor einrichten.⁵²⁸

7.3 Freilegung von Wandmalereien

In der Freilegungspraxis lassen sich in den deutschsprachigen Gebieten kaum Unterschiede feststellen. Überall wurden mittelalterliche Wandmalereien, hatte man sie erst einmal entdeckt, auch freigelegt. Dass, wie in Niedersachsen beobachtet, nicht selten ungelernte Kräfte die Freilegung vornahmen, war nicht ungewöhnlich,⁵²⁹ auch wenn Hager schon 1903 betont hatte, dass ein gutes Ergebnis bei der Restaurierung vor allem von der umsichtigen Freilegung abhinge.⁵³⁰ Andere Konservatoren wiesen ebenfalls auf das notwendige umsichtige Vorgehen hin. Dennoch erfolgten Freilegungen in sehr kurzen Zeiträumen, was im Widerspruch zu einer behutsamen und genauen Arbeitsweise steht (vgl. K.A-02).⁵³¹ Geringe Zeit und Mittel führten in Kombination mit unausgebildeten Kräften zu „enormen, ja bisweilen verheerenden Substanzverlusten“.⁵³²

In allen theoretischen Anleitungen wurden ähnliche Werkzeuge zur Freilegung genannt und sie veränderten sich in den 40 Jahren des bearbeiteten Zeitraums nur geringfügig. Empfohlen wurden zumeist Hämmer zum Lockern und Klingen zum Abheben der aufliegenden Tünchen.⁵³³ In der Praxis wurden zudem Schab- und Kratzwerkzeuge, auch Draht- und Wurzelbürsten genutzt, mit denen die aufliegenden Tüncheschichten großflächig und zügig entfernt wurden. Dabei entstanden zum Teil gravierende Schäden, da Malschichten durch Hammerschläge gestaucht und aufgehackt und durch Spachtel und Drahtbürsten abgeschabt und zerkratzt wurden.⁵³⁴ Das Ziel der Sichtbarmachung der

⁵²⁸ Vgl. Sneath 2008, S. 315.

⁵²⁹ Vgl. Glatz 1981, S. 66 f., Jakobs 1998, S. 172, Reichwald 1989, S. 170, Schädler-Saub 2000 [b], S. 46.

⁵³⁰ Vgl. Hager 1903, S. 270.

⁵³¹ Vgl. Möller 2002, S. 179, Reichwald 2002, S. 60, Schädler-Saub 2000 [b], S. 46.

⁵³² Vgl. Jakobs 2005, S. 141 f.

⁵³³ Vgl. Reichwald 1989, S. 167, Reichwald 2002, S. 60, Schädler-Saub 2000 [b], S. 46 ff.

⁵³⁴ Vgl. Jakobs 1999, Bd. 1, S. 246 f., Reichwald 1989, S. 174, Reichwald 2002, S. 60, Schädler-Saub 2000 [b], S. 46 ff. Vgl. auch die restauratorischen Untersuchungsergebnisse der vorliegenden Arbeit, Katalog.

historischen Ausmalungen wurden meistens unter allen Umständen verfolgt. Auch wenn während der Arbeiten festgestellt wurde, dass die Freilegung nur schwierig und verlustreich durchzuführen war oder dass die Malerei bereits stark reduziert war, wurde die Arbeit fortgesetzt. Selten nur finden sich Erwähnungen über die Schwierigkeiten der Freilegung, wie sie in Äußerungen des Kirchenmalers Hans Kästner in Westfalen und des Kunstmalers Rittsche bezüglich der Malereien in der Burg Kriebstein / Sachsen zum Ausdruck kamen.⁵³⁵

Nur wenn der Erhaltungszustand nach der Freilegung derart war, dass man eine Erhaltung und Restaurierung der Malerei nicht für möglich hielt, wurde sie in einigen Fällen wieder überstrichen (vgl. K.B-12, K.B-09).⁵³⁶

7.4 Anfertigung von Pausen

Die Anfertigung von Pausen und Kopien, seit Einrichtung der provinziellen Denkmalpflege angestrebt und im Ministerialerlass von 1904 niedergelegt⁵³⁷, war im Rheinland schon seit dem 19. Jahrhundert gebräuchlich.⁵³⁸ Auch unter dem rheinischen Provinzialkonservator Paul Clemen wurden zahlreiche Wandmalereien kopiert. Clemen betrachtete besonders Wandmalereien als „vom Untergang geweiht“ und wollte sie auf diese Weise bewahrt und dokumentiert wissen.⁵³⁹

Ob über dieses persönliche Engagement hinaus der ministerielle Erlass in den preußischen Ländern befolgt wurde, ist fraglich. Während beispielsweise in Sachsen-Anhalt⁵⁴⁰, Rheinhessen und Westfalen zahlreiche Kopien vorliegen, findet man in der Pfalz, ähnlich wie in Niedersachsen, wenig derartige Arbeiten.⁵⁴¹ Leider lässt sich anhand der Schriftquellen nicht nachweisen, ob solche Arbeiten in Niedersachsen angefertigt wurden, da darüber nur selten Rechnungen oder anderer Schriftverkehr vorliegen. Im Planarchiv des Denkmalamtes liegen für einen kleinen Teil der ausgewählten Wandmalereien sehr umfangreiche Skizzen, Pläne und Pausen vor, in den meisten Fällen fiel die Suche jedoch negativ aus.

⁵³⁵ Vgl. Kluge 1959, S. 184, Möller 2002, S. 179.

⁵³⁶ Vgl. Kluge 1959, S. 148 ff., Schädler-Saub 2000 [b], S. 34.

⁵³⁷ Vgl. Reimers 1911, S. 11.

⁵³⁸ Vgl. Glatz 1981, S. 69.

⁵³⁹ Clemen 1916, zit. nach Hansmann 1998, S. 278. Unter Clemens Herausgeberschaft entstanden zwei Bildbände zu den Monumentalmalereien der Rheinlande, 1. Band, die romanischen, 2. Band die gotischen Malereien.

⁵⁴⁰ Vgl. Danzl 2004, S. 23 f.

⁵⁴¹ Vgl. Glatz 1981, S. 69.

Denkbar ist jedoch, dass ehemals vorhandenen Pausen heute nicht mehr existieren. Da das Planarchiv des Denkmalamtes einige Pläne, Zeichnungen und Pausen aus dem bearbeiteten Zeitraum beinhaltet, können großflächige Zerstörungen wie Wasserschäden oder Brände aber ausgeschlossen werden. Vielmehr erscheint die Annahme, dass die Konservatoren es versäumten, diese Arbeiten nachdrücklich einzufordern, plausibel. Dafür spricht auch, dass Provinzialkonservator Reimers 1906 gegenüber dem Landesdirektorium darauf aufmerksam machte, dass entgegen dem Runderlass von 1904, noch keine Zeichnungen und Fotos im Denkmalarchiv eingegangen seien, während dies in anderen Provinzen schon zahlreich geschehen sei.⁵⁴²

Am Beispiel des Kirchenmalers Ebeling, dessen restauratorische Arbeiten in Niedersachsen die größte Quantität aufweisen, lässt sich belegen, dass er in anderen Regionen seiner Pflicht, von den freigelegten Malereien Pausen anzufertigen und diese beim Provinzialkonservator abzuliefern, ausgesprochen regelmäßig nachkam. In Sachsen-Anhalt hat er Pausen von freigelegten Malereien in der Quedlinburger Krypta angefertigt⁵⁴³ und in Westfalen, wo seine Tätigkeit ebenfalls zahlreich nachzuweisen ist, gibt es kaum eine Malerei, die er nach der Freilegung nicht kopierte.⁵⁴⁴ Zu den in dieser Arbeit erwähnten, von Ebeling bearbeiteten Malereien in Niedersachsen liegt hingegen keine Pause vor. Der Oldenburger Kirchenmaler Wilhelm Morisse fertigte nach erfolgter Freilegung von Wandmalereien Aquarellkopien an. Diese Kopien finden sich in Auszügen in den Denkmalinventarbänden des Herzogtums Oldenburg. Einige wurden auch durch Borrmann veröffentlicht.⁵⁴⁵ Diese Pausen liegen jedoch nicht in den kirchlichen und staatlichen Archiven vor, sondern verblieben offenbar im Privatbesitz Morisses und sind heute in seinem Nachlass erhalten.⁵⁴⁶

⁵⁴² Vgl. Nds. HStA H, Hann. 122a, Nr. 3426.

⁵⁴³ Vgl. Lehmann 2003, S. 80 ff.

⁵⁴⁴ Vgl. Kluge 1958.

⁵⁴⁵ Vgl. Borrmann 1926, Tafel 33, 40, 43. Die Tafeln sind nicht beschriftet und erscheinen hier als chronologische Nummerierung.

⁵⁴⁶ Der Nachlass lagert im Landesmuseum Oldenburg, Inv. 10797 ff. Slg 2594 und 2595. Die Skizzen, Pausen und Kopien sind mit Erstellungsdatum und Objektbezeichnung versehen und in einer Bestandsliste aufgeführt. Die meisten der in Rollen gelagerten Zeichnungen wurden niemals entrollt. Vgl. StA OL, Dep. 113, Akz. 272, Nr. 4404.

7.5 Reinigung

Über Reinigungsmaßnahmen sind in den Quellen selten genauere Angaben zu finden. Zwar gibt es einige Anleitungen über die trockene Reinigung mit Brot, die schon von Berger 1909 und auch noch von Doerner seit 1921 und Wehlte 1967 empfohlen wurde, von der feuchten Reinigung wurde hingegen abgeraten, wenn es sich nicht um Freskomalereien handelte.⁵⁴⁷ Dennoch kam es auch bei Kalkmalereien zum Abwaschen von Wänden nach der Freilegung. Archivalisch belegt ist eine solche Maßnahme für die Restaurierung im Chorraum der Kirche in Hannoversch Münden-Lippoldshausen (vgl. K.A-05). Auch in Quellen anderer Bundesländer sind keine Auskünfte über die Reinigungsmethoden zu finden. Einstimmig abgelehnt wird die Verwendung von verdünnter Salzsäure, um aufliegende Kalkschleier zu entfernen (vgl. 5.3). Da in der gesamten Literatur bis zu Wehlte 1967 vor deren Einsatz gewarnt wird, ist jedoch anzunehmen, dass diese Methode in der Praxis gebräuchlich war.⁵⁴⁸

7.6 Putzergänzungen

Ebenfalls rar sind Angaben über Putzergänzungen und Schließungen von Rissen. Diese Routinearbeiten fanden auch in den selten aufgestellten Restaurierungsberichten kaum Erwähnung.⁵⁴⁹

In Niedersachsen wurde von denkmalpflegerischer Seite die Nutzung von Kalkmörtel empfohlen, wenn Putzergänzungen überhaupt zur Sprache kamen.⁵⁵⁰ Zwar konnte durch die restauratorische Untersuchung ein Zementzusatz zum Mörtel an den verschiedenen Objekten nicht ausgeschlossen werden, reine Zementmörtel kamen aber demnach nicht zur Anwendung. In Bayern wurden kleinere Putzergänzungen mit Kalkmörtel unter Zusatz von Gips ausgeführt, auch im Bodenseeraum war der Einsatz von gipshaltigen Kittmassen üblich.⁵⁵¹ Kurz nach 1900 stand diese Praxis mit den Ansätzen Hagers in Einklang. Dieser riet für

⁵⁴⁷ Vgl. Berger 1909, S. 37, Doerner 1989, S. 272, Wehlte 1990, S. 362.

⁵⁴⁸ Vgl. Doerner 1989, S. 272, Wehlte 1990, S. 363.

⁵⁴⁹ Vgl. Schädler-Saub 2000 [b], S. 55, Möller 2002, S. 175 ff.

⁵⁵⁰ Vgl. Pfarrarchiv Bramsche-Ueffeln, Repositur, Genehmigung zur Neuausmalung, ausgestellt durch Superintendent Meyer und Landrat Breitenbaum vom 04.09.1903, NLD, BuK, Schriftarchiv, Melle-Oldendorf, Sign. 459024.00002/ 88/14, Reisebericht des preußischen Konservators der Kunstdenkmäler, Lutsch vom 10. 07.1906.

⁵⁵¹ Vgl. Hager 1903, S. 274 f., Kühn 2002, S. 256, Reichwald 2002, S. 50 ff., Schädler-Saub 2000 [b], S. 55, Jakobs 1999, Bd. 1, S. 256.

die Verfüllung von größeren Rissen und Ausbrüchen sogar zur Verwendung von Zement, wobei darauf geachtet werden müsse, dass dieser nicht bis an die Oberfläche gelange.⁵⁵² Das Schadenspotential von Zement und seine chemischen Wirkungszusammenhänge waren demnach noch nicht erkannt.

Die untersuchten Wandmalereien belegen, dass in Niedersachsen seit den 1930er Jahren Wert darauf gelegt wurde, Ergänzungen in Zusammensetzung und Oberfläche dem historischen Material anzupassen. Vorher wurden die Ergänzungen meistens ohne Anpassung an den mittelalterlichen Mörtel und zum Teil recht unsauber angetragen. Auch andernorts scheint die Abstimmung des Mörtels auf den Bestand eine neuere Entwicklung. Obwohl Hager schon 1903 betonte, dass die Oberfläche des Ergänzungsmörtels dem Original angepasst werden müsste, zeigen die praktischen Beispiele, dass dies nicht umgesetzt wurde. Nachweisliche Beispiele für eine fehlende Anpassung an die historische Oberfläche sind an verschiedenen Wandmalereien in Franken und im Bodenseeraum sowie in der Krypta der Andreaskirche in Fulda zu finden.⁵⁵³

7.7 Hinterfüllung

Über Maßnahmen zur Fixierung hohlliegender Malschichten und Putze sind insgesamt wenig Informationen überliefert. Wenn auch an einigen der untersuchten niedersächsischen Objekte Hinterfüllungen festgestellt werden konnten, ist aufgrund fehlender Archivalien nur selten eine Datierung der Arbeiten gegeben. Unter den untersuchten Beispielen beinhaltet die Restaurierung in der Alten Kirche Idensen die einzige belegbare Hinterfüllmaßnahme. Ausgeführt wurde sie in den frühen 1930er Jahren mit Kalk-Kasein. In Auetal-Kathrinshagen plante zwar der ausführende Kirchenmaler 1939 die losen Verputzbereiche vor der Festigung zu fixieren. Ob und womit diese Maßnahme zur Ausführung kam, ist jedoch nicht belegt.

In Sachsen-Anhalt sind aus den 1930er Jahren einige Hinterfüllungen mit Kalkkasein bzw. mit einem Gips-Kalkgemisch sowie Sumpfkalk und geringem Zementzusatz dokumentiert.⁵⁵⁴ Beispielsweise wurden gelockerte Putzzonen in der Krypta der Stiftskirche St. Servatius in Quedlinburg 1934 mit Kalkkasein und

⁵⁵² Hager 1903, S. 274 f.

⁵⁵³ Vgl. Schädler-Saub 2000 [b], S. 55, Reichwald 2002, S. 50 ff., Haroska/Kenner 1998, S. 226.

⁵⁵⁴ Vgl. Danzl 2004, S. 25.

Gips fixiert.⁵⁵⁵ Für die Malereien in Reichenau-Oberzell findet sich 1906 eine Erwähnung von Hinterfüllungsmaßnahmen mit Gips und Sand, die jedoch bei restauratorischen Untersuchungen in den 1990er Jahren nicht belegt werden konnten.⁵⁵⁶

In den vorhandenen Quellen zu den untersuchten Wandmalereien in Niedersachsen und in der Vielzahl der herangezogenen Vergleichsbeispiele sind Hinterfüllungen verstärkt erst seit den 1950er Jahren zu belegen.

7.8 Malschichtfestigung

Historische Malschichtfestigungen sind in situ kaum nachweisbar, da sie zum größten Teil durch Bindemittelabbau materiell nicht mehr vorhanden sind und durch spätere Festigungsmaßnahmen nach dem Zweiten Weltkrieg überlagert werden. Archivalisch belegt sind Festigungsmaßnahmen für Niedersachsen verstärkt erst seit den 1920er Jahren. Im Zeitraum davor sind anhand der Quellen nur an zwei der untersuchten Malereien Festigungsmaßnahmen nachzuweisen. Diese Nennungen sind mysteriös und die Verwendung der Mittel wirkt experimentell. In den Kirchen zu Marklohe und Neuenkirchen wurden vermutlich 1907 und 1910 die Gewölbe zur Vorbereitung der Fassung mit Kaseinlösung behandelt (vgl. K.A-07, K.A-08).

Festigungen mit Kaseinlösung waren seit dem 19. Jahrhundert weithin gebräuchlich und wurden von Denkmalpflegern und Maltechnikern empfohlen (vgl. 5.3).⁵⁵⁷ In Sachsen-Anhalt war nach Danzl/Leitner die Anwendung von tierischen und pflanzlichen Leimen zur Malschichtfestigung bis in die 1950er Jahre üblich, wobei die einzelnen Leime nicht spezifisch benannt sind,⁵⁵⁸ ausgenommen eine Festigung in der Krypta der St. Servatiuskirche in Quedlinburg, die in den 1930er Jahren mit Kasein ausgeführt wurde.⁵⁵⁹ In Chor und Apsis der Dorfkirche zu Flemmingen wurde 1937 ebenfalls eine Festigung mit Kasein durchgeführt.⁵⁶⁰ An den um 1890 freigelegten Wandmalereien in Burgsdorf konnte hingegen

⁵⁵⁵ Vgl. Lehmann 2003, S. 85.

⁵⁵⁶ Vgl. Jakobs 1999, Bd. 1, S. 256 f.

⁵⁵⁷ Vgl. Amann 1990, S. 31, Hager 1903, S. 274. Eibner 1926, S. 470. Doerner 1989, S. 273.

⁵⁵⁸ Vgl. Danzl/Leitner 2005, S.141.

⁵⁵⁹ Vgl. Danzl/Leitner 2005, S. 147.

⁵⁶⁰ Vgl. Danzl 2004, S. 27.

Stärkeleim als Überzug nachgewiesen werden.⁵⁶¹ In der Goldbacher Sylvesterkapelle kam 1905 Kasein als Festigungsmittel zum Einsatz.⁵⁶² Auch in Bayern fand Kasein vielfach Verwendung.⁵⁶³ Für Mittelfranken konnte Schädler-Saub eine verbreitete Verwendung von Kaseinlösung feststellen, die, wie in Niedersachsen, erst seit den 1920er Jahren archivalisch belegt ist.⁵⁶⁴ Auf die Gefahren von Kasein, dass bei zu hoher Konzentration zu erhöhter Oberflächenspannung und damit zur Ablösung der Malschicht führen kann, wurde bis 1967 durch Wehlte nicht hingewiesen.⁵⁶⁵

An der Chorausmalung in der Kirche zu Hessisch Oldendorf-Großenwieden wurde 1951 ein Verblässen der Malerei durch Abbau des 1927 verwendeten Bindemittels vermutet, was sich allerdings hauptsächlich auf die übermalten Partien bezöge. Der 1951 die Untersuchung ausführende Restaurator nahm an, dass Kasein verwendet worden war (vgl. K.A-06).

1913 wurden Wandmalereien in der Kirche zu Quakenbrück mit „verschiedenen mageren Emulsionen“ gefestigt (vgl. K.B-15). Das Mittel konnte bei naturwissenschaftlichen Untersuchungen im Jahr 2000 nicht nachgewiesen werden.⁵⁶⁶ Dass der Maler sogar unterschiedliche Emulsionen einbrachte, weist auf eine empirische Vorgehensweise hin. Eindeutig ging es ihm nicht nur um die Festigung, sondern auch um die Verbesserung der Lesbarkeit durch Veränderung des Brechungsindex.

Von den genannten Restaurierungen war die in Idensen die einzige, die sich kritisch mit Festigungsmaßnahmen, ihrer Wirkung und ihren Nachteilen auseinander setzte. Sprödigkeit und Glanz des bei der Restaurierung 1930-34 verwendeten Gummiarabikums wurden als Nachteile genannt, der Provinzialkonservator strebte eine Festigung mit dem ursprünglichen Bindemittel der Malerei an, wobei er vermutete, dass es sich hierbei um Eigelb, Eiweiß oder Leim handelte. Den Archivalien nach zu urteilen, führten seine Einwände jedoch nicht zu einer Konzeptänderung.

Gummiarabikum wurde z.B. auch 1915 in der Einhardsbasilika in Steinbach zur

⁵⁶¹ Vgl. Hansch 1999, S. 15, Hansch 2000, S. 25 f.

⁵⁶² Vgl. Reichwald 2002, S. 50.

⁵⁶³ Vgl. Pursche 2007, S. 72 ff.

⁵⁶⁴ Vgl. Schädler-Saub 2000 [b], S. 54 f.

⁵⁶⁵ Vgl. Kühn 2002, S. 255.

⁵⁶⁶ Vgl. Eifinger 1999.

Malschichtfestigung aufgetragen.⁵⁶⁷

Pflanzliche und tierische Leime, darunter vor allem Kasein und Gummiarabikum scheinen die meistverwendeten Festigungsmittel gewesen zu sein, soweit sich aus den exemplarischen Angaben schließen lässt.

Während der Restaurierung der Wandmalereien in Reichenau-Oberzell kam 1906 ‚Tränkungslack‘ zum Einsatz, wobei es sich um das sogenannte Richard’sche Fixativ handelte.⁵⁶⁸ 1921/22 wurden die Malereien erneut gefestigt, dieses Mal mit Copaivabalsam⁵⁶⁹, wobei nach dem Bericht des leitenden Architekten der Eindruck entsteht, dass es nicht wirklich als Festigungsmittel sondern vielmehr zur Verstärkung des Tiefenlichtes verwendet wurde: „Nach der Behandlung mit dem ursprünglichen Fixativmittel von Copaivabalsam leuchteten die kräftigen Deckfarben, namentlich das Ultramarinblau und das Purpurrot in einer erstaunlichen Kraft wieder auf.“⁵⁷⁰

1939-42 wurde im Braunschweiger Dom mit Wasserglas zur Festigung gearbeitet (K.B-04, K.B-18). Dieses ansonsten in Niedersachsen offenbar unübliche Festigungsmittel kam vor allem in Bayern zur Anwendung⁵⁷¹.

Aus den vielfältigen Anwendungsversuchen von Festigungsmitteln ist abzuleiten, dass kein Mittel existierte, das allen Ansprüchen genügt. Am häufigsten scheint Kasein Anwendung gefunden zu haben. Allen Restaurierungen ist gemein, dass die Materialien relativ unkritisch verwendet wurden und dass mögliche negative Auswirkungen entweder nicht bekannt oder nicht diskutiert wurden. Dass beispielsweise Hagers Empfehlung, mit Kalkwasser zu festigen, offenbar wenig Gehör fand, mag damit zusammen hängen, dass der häufig vorhandene Wunsch nach Verstärkung des Tiefenlichts, der in einem Schritt mit der Festigung erreicht werden sollte, mit diesem Mittel nicht zu erreichen war.

Ein befriedigendes Material zur Malschichtfestigung zu finden, war bis Ende der 1950er Jahre nicht wirklich gelungen. Aus einer 1957 von Christian Wolters und Johannes Taubert durchgeführten deutschlandweiten Umfrage bezüglich der

⁵⁶⁷ Vgl. Schmidt 1996, S. 84.

⁵⁶⁸ Vgl. Jakobs 1999, Bd 1, S. 256. Jakobs macht keine Angaben über die Zusammensetzung des Fixativs. Andere Nennungen konnten nicht gefunden werden.

⁵⁶⁹ Harz aus Laubbäumen, meist gelöst in Terpentin verwendet. Vgl. Schramm/Hering 1995, S. 112.

⁵⁷⁰ Sauer 1924, zit. nach Martin 1975, S. 60. Ob tatsächlich Copaivabalsam oder ein anderes Harz verwendet wurde, bleibt unklar, da die Äußerungen Sauers widersprüchlich sind. Bei restauratorischen Untersuchungen der 1990er Jahre konnten nur Hinweise auf die Verwendung von Kasein gefunden werden, vgl. Jakobs 1999, Bd. 1, S. 261.

⁵⁷¹ Vgl. Pursche 1996, S. 80 f., Pursche 1998, S. 61 ff., Pursche 2007, S. 72 ff. und Wohlleben 1998 [a].

Wandmalereikonservierung⁵⁷² ging hervor, dass es an einem Mittel fehle, „das die konservatorischen Ansprüche, nämlich ausreichende und dauerhafte Haftfestigkeit mit den ästhetischen, nämlich ausreichende Transparenz und Erhaltung des Oberflächencharakters der Malerei zugleich erfüllt.“ Man hatte festgestellt, dass die „sinterbildenden üblichen Verfahren leicht zu optischen Nachteilen (Verschleierungen)“ führten.⁵⁷³

7.9 Wandmalereiabnahme und -übertragung

Diese im 19. und frühen 20. Jahrhundert in Deutschland nicht unübliche Praxis wurde aus Italien übernommen, wo sie schon seit dem 16. Jahrhundert in verschiedenen Handbüchern beschrieben wurde.⁵⁷⁴ Wandmalereiübertragungen wurden in Süddeutschland und Österreich im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert des öfteren empfohlen und durchgeführt.⁵⁷⁵ Als Argumente für eine Übertragung standen im allgemeinen der Schutz vor Verwitterung durch die Übertragung in ein Museum und daran gekoppelt die Möglichkeiten einer Erhaltung ohne restauratorische Eingriffe im Sinne musealer Präsentation im Vordergrund.

In Norddeutschland fand die Wandmalereiabnahme keine weite Verbreitung und wurde in erster Linie dann vorgenommen, wenn Kirchen abgebrochen wurden oder wenn die Malereien akut gefährdet waren.⁵⁷⁶ Unter den untersuchten Malereien in Niedersachsen ist das einzige Beispiel dieser Art in der Sylvesterkirche von Quakenbrück zu finden, wo 1913 drei Wandmalereifragmente innerhalb des Kirchenraums an andere Stelle übertragen wurden. Begründet wurde diese Maßnahme mit akuter Gefährdung durch Feuchtigkeit und mürbem, bindemittelreduziertem Verputz (vgl. K.B-15). Wenn man den Bericht des ausführenden Kunstmalers liest, drängt sich der Gedanke auf, dass auch Experimentierfreude eine Rolle bei der Wahl dieser Methode spielte.

⁵⁷² Aus der Umfrage wurde durch Wolters/Taubert 1957 ein zusammenfassender Bericht über die auf Grund der Resolution des ICOM-Komités für Museumslaboratorien vom 24.9.1957 auf den Fragebogen über Wandmalerei eingegangenen Antworten aus der Bundesrepublik Deutschland zusammengestellt, der 1998 in der Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung abgedruckt wurde. Vgl. ZKK 1998, H 2, S. 321-324.

⁵⁷³ Wolters/Taubert 1957, zit. nach ZKK 1998, H 2, S. 324.

⁵⁷⁴ Vgl. Koller 2002, S. 108, Schädler-Saub 2000 [b], S. 58 f.

⁵⁷⁵ Vgl. Koller 2002, S. 108, Schädler-Saub 2000 [b], S. 59.

⁵⁷⁶ Vgl. Kluge 1959, S. 152 und 179 f.

7.10 Kopie von Wandmalereien

Eine weitere Praxis in der restauratorischen Bearbeitung war die Überdeckung der freigelegten Wandmalerei durch Kopien, die auf Leinwand- oder Holzträger vor die unbehandelt belassenen Originale appliziert wurden. Diese Maßnahme ist in Braunschweig-Melverode 1901-03 durchgeführt worden, wurde aber aus anderen Gebieten übernommen. In Reichenau-Oberzell wurden bereits 1890-92 Bildtapeten vor den freigelegten Malereien appliziert, die sich gegebenenfalls hochziehen ließen und dann den Blick auf das unberührte Original frei gaben.⁵⁷⁷ In der Goldbacher Sylvesterkapelle überdeckte der selbe Kirchenmaler 1905 freigelegte Malereien mit Kopien auf Leinwand.⁵⁷⁸ Auch in Zeddenick (Sachsen-Anhalt) wurden Teile der freigelegten Malereien 1903 durch Leinwandkopien überdeckt.⁵⁷⁹

All diesen Arbeiten ist das erklärte Ziel gemein, die freigelegten Malereien unverfälscht für kunsthistorische Studien erhalten zu wollen und gleichzeitig durch die Kopien zu lesbaren und farbenprächtigen Malereien zu gelangen, die den Ansprüchen der Kirchengemeinden genügen konnten. Überall entstanden Schwierigkeiten dadurch, dass an die Kopien angrenzende Bereiche angepasst und demnach mehr oder weniger stark übermalt werden mussten.

Die Mode der Überdeckung von Wandmalereien durch Kopien hatte nicht lange Bestand. Bereits in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts wurden die Kopien in Reichenau-Oberzell wieder entfernt.⁵⁸⁰ Die Goldbacher Leinwandbespannung entfernte man 1958.⁵⁸¹ Man wollte nun die ‚originalen‘ Malereien mitsamt ihrer erlebbaren Geschichte und ihres Duktus als Architekturoberfläche präsentieren. Die intensive Farbpalette und die Vollständigkeit der Kopien entsprachen nicht länger dem Zeitgeschmack. Die Leinwandkopien in Zeddenick und Melverode sind dagegen auch heute noch vorhanden.

⁵⁷⁷ Vgl. Jakobs 1998, S. 172 und Jakobs 2002, S. 39.

⁵⁷⁸ Vgl. Reichwald 2002, S. 49 f.

⁵⁷⁹ Vgl. Walter 2001 [b], S. 21 ff.

⁵⁸⁰ Vgl. Jakobs 2002, S. 40 f.

⁵⁸¹ Vgl. Reichwald 2002, S. 56.

7.11 Übermalung, Ergänzung und Retusche

Bei der Restaurierung hatten die Maler die Aufgabe, freilegungsbedingte Schäden durch Retuschen bzw. Farblasuren zu ‚beheben‘.⁵⁸²

Die bei den historischen Restaurierungen wichtigste sowie am meisten diskutierte und heute die wissenschaftlich am besten erfasste Maßnahme ist die malerische Ergänzung. Auch in Bezug auf das Qualitätsurteil über eine Restaurierung und auf die Veränderungen des Zeitgeschmacks besitzt sie einen herausragenden Stellenwert.

Die an den untersuchten Objekten ablesbare Entwicklung von anfänglich großflächigen Übermalungen hin zu zurückhaltenderen Lasuren und Retuschen spiegeln das Zeitgeschehen in Denkmalpflege und Restaurierung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wider. Die zunächst theoretisch aufgestellten Grundsätze progressiver Denkmalpfleger wie Dehio und Riegl kurz nach 1900 fanden damit ihre praktische Umsetzung. Diese Umschwünge sind in den deutschsprachigen Gebieten allgemein feststellbar, wobei vor allem in den Berufsgruppen von Architekten und Kunsthistorikern unterschiedliche Interessenslagen und Ansichten andauernden Bestand hatten. Die Umsetzung der theoretisch formulierten Neuerungen der modernen Denkmalpflege in die restauratorische Praxis ging insgesamt nur allmählich vor sich, wobei es keinen klaren Wendepunkt gab, sondern eine allmähliche Umwälzung, bei der zeitweilig mehrere Restaurierungsmethoden nebeneinander existierten. Sämtliche Veränderungen und Moden gingen ineinander über und wurden zudem individuell vom Restaurierungsobjekt abhängig gemacht. Die Ausführung war nicht zuletzt abhängig von den ausführenden Malern. Die mit Restaurierungen vertrauten Maler waren zum Teil noch dieselben, die auch im ausgehenden 19. Jahrhundert die Arbeiten ausgeführt hatten und künstlerisch vom Historismus beeinflusst waren. Sie haben auch weiterhin im traditionellen Sinn restauriert und rekonstruiert und ihr Wissen an ihre Schüler weitergegeben.

Vor dem Ersten Weltkrieg waren großflächige Übermalungen kein Einzelfall. Diese Beobachtung trifft keinesfalls nur für Niedersachsen zu. Wenn es auch Restaurierungen gab, bei denen die denkmalpflegerischen Theorien berücksichtigt wurden und malerische Ergänzungen zurückhaltend ausfielen, trifft man doch

⁵⁸² Vgl. Glatz 1981, S. 66 f., Schädler-Saub 2000 [b], S. 46 f, Schädler-Saub 2001, S. 148 f.

mehrheitlich auf Überarbeitungen des historischen Bestands. Zwar waren dekorative Elemente weit mehr betroffen als figürliche Darstellungen, vor diesen wurde jedoch durchaus nicht Halt gemacht. In Bayern wurden unter Hager und Hagenmiller Restaurierungen durchgeführt, die umfangreiche Übermalungen beinhalteten, obwohl sich Hager in seinen theoretischen Abhandlungen klar für deren Verzicht ausgesprochen hatte.⁵⁸³ Hierzu zählen die Restaurierung einiger Wandmalereien in der Sebaldskirche in Nürnberg 1903-06, die der Malereien in der Ostheimer Pfarrkirche 1903 und der Nennslinger Pfarrkirche 1916.⁵⁸⁴ Auch im Bodenseeraum sind Übermalungen aus Restaurierungen der ersten und zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts vorhanden. In der Kirche zu Reichenau-Niederzell wurde die Apsisausmalung 1905 mit farbigen Lasuren überarbeitet, die Wandmalereien der Kirche in Reichenau-Oberzell wurden 1921/22 mit farbigen Lasuren und Nachkonturierungen versehen.⁵⁸⁵ Dabei kam es zur Abnahme der 1890 angebrachten Bildtapeten mit Kopien der Bildszenen in den unteren Wandbereichen (vgl. 5.1). Der ausführende Kirchenmaler Victor Mezger versuchte das nun stark differierende Erscheinungsbild zwischen unbearbeitetem Bestand unter den Kopien und übermaltem Bestand im Umfeld der Bildszenen anzugleichen, indem er den mittelalterlichen Bestand ergänzte und die Übermalungen von 1990 durchrieb, um sie zu ‚patinieren‘. Um noch bestehende Unregelmäßigkeiten auszugleichen, wurden Lasuren ausgeführt.⁵⁸⁶ Ziel dabei war, einen insgesamt gealterten Zustand vorzutäuschen. „Das gegenüber dem Konzept des 19. Jahrhunderts völlig andere Erscheinungsbild sollte vor allem dem Betrachter wieder das Gefühl für das eigentliche Alter der gesamten Ausstattung suggerieren.“⁵⁸⁷

In Rheinhessen und in der Pfalz arbeitete man auch nach Ausklang des Historismus zunächst weiter nach den alten Methoden und übermalte und ergänzte Wandmalereien flächig.⁵⁸⁸

Die bei Löffler angeführten Beispiele zur Ausführung von Retuschen weisen auf ähnliche Methoden auch in Baden-Württemberg hin.⁵⁸⁹ Zahlreiche Malereien

⁵⁸³ Vgl. Hager 1903, S. 277 ff. und Schädler-Saub 2000 [b], S. 30 ff.

⁵⁸⁴ Vgl. Schädler-Saub 2000 [b], S. 57, 169, 254, 258 f.

⁵⁸⁵ Vgl. Jakobs 2002, S. 40 f., Reichwald 2002, S. 60 f.

⁵⁸⁶ Vgl. Jakobs 1999, Bd. 1, S. 259.

⁵⁸⁷ Jakobs 1999, Bd. 1, S. 262.

⁵⁸⁸ Vgl. Glatz 1981, S. 69. Als Beispiele sind Restaurierungen in Großbundenbach 1908, Schornsheim 1909/10 und Bornheim 1911 genannt.

⁵⁸⁹ Vgl. Löffler 1980.

wurden bei Restaurierungen bis Anfang der 1920er Jahre stark übermalt, nachkonturiert oder auch frei rekonstruiert. So beinhaltete eine Restaurierung der Malereien in der Kirche zu Oberlenningen, Kreis Nürtingen von 1908 zum Teil so umfangreiche Übermalungen, dass sie „kaum mehr den eigentlichen Charakter erkennen lässt, nicht einmal das Alter“⁵⁹⁰. An den Wandmalereien der Esslinger Barfüßerkirche sind 1909 die Konturen stark nachgearbeitet worden, die Formen wurden dabei zum Teil unrichtig wiedergegeben. Diese Maßnahme stieß beim zuständigen Konservator auf Kritik und der Kirchenmaler wurde beauftragt, die Konturen wieder zu entfernen. Auch in Binnenflächen sind Übermalungen ausgeführt worden.⁵⁹¹

Auch die Restaurierungsgeschichte Westfalens weist zahlreiche ähnliche Beispiele auf. Farbliche Lasuren und Nachkonturierungen waren übliche Praxis⁵⁹², wie u.a. an den Wandmalereien in Balve 1915, Bocholt 1906, Mark 1908 und in der ehem. Margaretenkapelle zu Münster 1905 nachzuvollziehen ist. Dabei konnte es teilweise auch zu Verfälschungen (Balve) oder zu vollständigen Rekonstruktionen, wie 1906 in der Kirche zu Preußisch-Oldendorf, kommen.⁵⁹³ Nach Danzl war die Erhaltungspraxis von Wandmalereien in Sachsen-Anhalt vor und kurz nach dem Ersten Weltkrieg „durch zwei oft fließend ineinander übergehende Tendenzen geprägt: Nämlich einerseits durch einen archäologisch puristischen Ansatz, bei dem die Retusche zurückhaltend und die malerische Rekonstruktion auf ornamentale und architekturbezogene Elemente beschränkt blieben und andererseits durch einen historisierend freischöpferischen, oft rein rekonstruktiven und spekulativen Ansatz, der trotz einer vorherigen akribischen Bestandsaufnahme mittels Pausen und Aquarellskizzen das Original ersetzt bzw. überformt.“⁵⁹⁴ Als Beispiele für letzteren führt Danzl die Arbeiten des in Berlin ansässigen Kunstmalers August Oetken in Kloster-Gröningen, in Groppendorf, in der Stadtkirche von Bad Schmiedeberg sowie im Talamt der Moritzburg und in der Pauluskirche in Halle/Saale an. Auch die Arbeiten Albert Leuschs waren Anfang des 20. Jahrhunderts noch geprägt durch das „Bemühen um die historische

⁵⁹⁰ Löffler 1980, S. 61, zit. nach einem Aktenvermerk des Landesamtes für Denkmalpflege in Stuttgart von August 1960.

⁵⁹¹ Vgl. Löffler 1980, S. 108.

⁵⁹² Vgl. Goege 1975, S. 75.

⁵⁹³ Vgl. Kluge 1958, S. 144 ff.

⁵⁹⁴ Vgl. Danzl 2004, S. 27.

Raumeinheit, was rekonstruktive Ergänzungen mit einschloss.“⁵⁹⁵

Als Beispiel für einen puristischen Ansatz kann die Restaurierung der Chorausmalung der Kirche in Axien 1914 gelten.⁵⁹⁶ Hier wurden dekorative Elemente zur Wiederherstellung eines geschlossenen Raumeindrucks zwar weitgehend ergänzt, nach Danzl wurde aber „ auf eine künstlerisch mehr oder weniger freie malerische Ergänzung figuraler Malerei ... zugunsten der natürlichen Putzfarbigkeit bzw. eines lasierenden, meist gestrichelt aufgetragenen, gebrochenen Kalkweißtons offenbar bewusst weitgehend verzichtet“.⁵⁹⁷ Axien stellt damit eines der wenigen Objekte dar, an dem trotz kirchlicher Nutzung gemäß der denkmalpflegerischen Grundsätze gehandelt wurde. Häufiger sind derartig zurückhaltende Maßnahmen an Ausmalungen nicht liturgisch genutzter Räume zu finden, wie es auch schon für die niedersächsischen Objekte festgestellt werden konnte. Für Sachsen-Anhalt kann die Ausmalung der Krypta in der Quedlinburger Stiftskirche angeführt werden. Hier wurden 1906/07 Gewölbemalereien vom Maler Reinhold Ebeling aus Hannover freigelegt. Von weitergehenden Restaurierungsmaßnahmen wurde zunächst abgesehen.⁵⁹⁸ In Hessen gilt ähnliches für die Ausmalung der Steinbacher Basilika, die bereits im 19. Jahrhundert nicht mehr kirchlich genutzt wurde. Hier beschränkte sich die Restaurierung 1915 auf eine Festigung der Malschicht. Von farblichen Ergänzungen und Retuschen wurde abgesehen.⁵⁹⁹ Auch in der Sakristei der katholischen Kirche zu Oedheim in Baden-Württemberg verzichtete man 1910 auf jegliche malerische Ergänzung. Der zuständige Provinzialkonservator ging davon aus, dass von Seiten der Kirche keine Bedenken dagegen bestehen würden, da der Raum keine liturgische Funktion zu erfüllen habe.⁶⁰⁰

Obwohl derartige Maßnahmen, die sich weitestgehend auf die Konservierung der Malereien beschränkten, vermutlich im gesamten deutschsprachigen Raum zu finden sind, besaßen sie Ausnahmecharakter. Gesamtheitlich betrachtet waren Überarbeitungen des historischen Bestands nirgendwo eine Seltenheit. Wie weit die Überarbeitungen gingen, hing vom Erhaltungszustand, dem Einfluss der Denkmalpflege, den Fähigkeiten der Kirchenmaler und weiteren Faktoren ab.

⁵⁹⁵ Vgl. Möller 2004, S. 36.

⁵⁹⁶ Vgl. Dülberg 1992, S. 12 ff.

⁵⁹⁷ Danzl 2004, S. 22.

⁵⁹⁸ Vgl. Lehmann 2003, S. 185 f. und Danzl 2004, S. 22 f. Ob man bewusst von restauratorischen Maßnahmen absah, findet keine Erwähnung. Auch konservatorische Maßnahmen wurden nicht ausgeführt.

⁵⁹⁹ Vgl. Schmidt 1998, S. 84.

⁶⁰⁰ Vgl. Löffler 1980, S. 110 f.

Darüber lassen sich also kaum grundsätzliche Vergleiche anstellen. Anders ist es, wenn Arbeiten einzelner Kirchenmaler in unterschiedlichen Provinzen bzw. Ländern, d.h. in anderen Denkmalpflegebezirken vorliegen. Der hannoversche Kirchenmaler Olbers hat um die Jahrhundertwende zahlreiche Restaurierungen von Wandmalereien im Lübecker Raum ausgeführt (vgl. 14). Ebenfalls nachweisbar ist eine Maßnahme von 1902 in Zeddenick /Sachsen-Anhalt. Sämtliche Arbeiten beinhalteten Übermalungen des freigelegten Malereibestands. Detailliertere Untersuchungen liegen über die Zeddenicker Malereien vor.⁶⁰¹ In der Apsis der dortigen Kirche waren 1899 Malereien freigelegt worden, der Auftrag für die Restaurierung ging 1902 an Olbers. Die Ausmalung war stark reduziert, zum Teil völlig zerstört. Das Bildprogramm war jedoch noch ablesbar. Aufgrund der Malereireste rekonstruierte Olbers die romanischen Malereien und übermalte auch vorhandene Partien großflächig.⁶⁰² Einige Bereiche kopierte er auf Leinwand und applizierte diese Kopien vor das unberührte Original, um besonders wertvolle Malereidetails zu erhalten.⁶⁰³ Eine Beurteilung der Arbeiten Olbers' durch die Denkmalpflege erfolgte nicht, die Kirchengemeinde war allerdings sehr zufrieden mit der Wiederherstellung.⁶⁰⁴ 1959/60 stellte der zuständige Denkmalpfleger fest, dass die Malereien stark übermalt und demnach wertlos seien.⁶⁰⁵ Die 1920-21 ausgeführte Restaurierung der Chorausmalung in Auetal-Hattendorf zeigt indessen ein großes Repertoire der restauratorischen ‚Möglichkeiten‘ Olbers' (vgl. 6.6). Begründet durch die Einflussnahme und Kritik der Denkmalpflege führte er nach Übermalung und Rekonstruktion einiger Darstellungen an anderen nur Lasuren aus. Als letzten Schritt versah er im dritten Restaurierungsabschnitt die verbliebenen Figuren mit Nachkonturierungen. Diese Beispiele zeigen die variierende Methodik des Kirchenmalers, deren Teilaspekte vermutlich nicht willkürlich zum Einsatz kamen. Vielmehr kann man zu dem Schluss gelangen, dass die angewandte Methodik von vielen Faktoren abhängig war, angefangen beim Erhaltungszustand der Malereien. Daneben sind aber auch die denkmalpflegerischen Einflüsse sowie die Auffassungen und Wünsche der Kirchengemeinden und etwaiger beteiligter Architekten zu berücksichtigen.

⁶⁰¹ Vgl. Walter 2001 [a] und Walter 2001 [b].

⁶⁰² Vgl. Walter 2001 [a], S. 20 ff. und Walter 2001 [b], S. 21 ff.

⁶⁰³ Vgl. Walter 2001 [b], S. 23.

⁶⁰⁴ Vgl. Walter 2001 [b], S. 23.

⁶⁰⁵ Vgl. Walter 2001 [a], S. 21 f.

Nach der zuvor angestellten Vermutung, dass der rheinische Provinzialkonservator Kopien der freigelegten Ausmalungen systematischer einforderte, als das in Hannover der Fall war, stellte sich die Frage, ob er ebenfalls auf die Ausführung der Restaurierungen in Westfalen größeren Einfluss nahm. Der hannoversche Kirchenmaler Ebeling hat sowohl in Niedersachsen als auch in Westfalen mehrere Restaurierungen durchgeführt, so dass hier die Voraussetzungen für einen einigermaßen gesicherten Vergleich gegeben sind. Pauschal ist feststellbar, dass seine Arbeiten in Niedersachsen, ausgenommen die Maßnahme in Wittingen-Ohrdorf, starke Überarbeitungen des historischen Bestands beinhalteten. Überall finden sich Übermalungen, zum Teil deckend und in einigen Fällen auch Rekonstruktionen und neue Zutaten. Ganz ähnlich fielen auch seine Ergebnisse in Westfalen aus. Die Maßnahmen in der Bocholter Agneskapelle, deren Malereien er 1906 freilegte und restaurierte und an der Chorausmalung der Kirche in Mark, 1908 restauriert, wurden durch Ebeling stark übermalt. Während er in Bocholt hauptsächlich lasierend arbeitete und die Konturen nachzog, wobei der ursprüngliche Charakter der Malerei nach Kluge dennoch stark verändert wurde⁶⁰⁶, arbeitete er in Mark mit „schweren, dunklen Farben“⁶⁰⁷. In Mark ergänzte und übermalte Ebeling beträchtliche Bildbereiche, die nicht oder nur schwach erhalten waren, orientierte sich aber beim Bildprogramm an den Vorlagen. Seine Pausen zeigen teilweise stark reduzierte Malereien, die nur noch in der Vorzeichnung und in einigen Lokaltönen erhalten waren. Er vervollständigte die Malereien und ergänzte sie um farbige Lasuren und Binnenzeichnung. Die erloschenen Spruchbänder der Apostel an den Chorwänden rekonstruierte er frei.⁶⁰⁸ Schon nach der Restaurierung gab es kritische Stimmen, die besagten, „daß die Konturen teilweise etwas zu hart ausgefallen wären“.⁶⁰⁹ In Bocholt malte er ein Gewölbe in Anlehnung an die freigelegten Malereien in den anderen Gewölben neu aus. Dem gegenüber steht seine Restaurierung der Wandmalereien in der Kirche zu Fröndenberg 1910, bei der er, nach Fotos von 1936 zu urteilen, nur kleinere, lasierende Ergänzungen durchführte und größere Fehlstellen beließ.⁶¹⁰

⁶⁰⁶ Vgl. Kluge 1958, S. 145 f.

⁶⁰⁷ Kluge 1958, S. 172.

⁶⁰⁸ Vgl. Rodenkirchen 1938, S. 376 ff.

⁶⁰⁹ Rodenkirchen 1938, S. 375.

⁶¹⁰ Vgl. Kluge 1958, S. 155 ff.

Aus der Ähnlichkeit in der Vorgehensweise Ebelings ist zu schließen, dass der Einfluss der staatlichen Denkmalpflege auf die Ausführung von Restaurierungen in Westfalen vergleichbar mit dem in Niedersachsen war und dass Ebeling vermutlich zu den Kirchenmalern gehörte, die den Anforderungen der Denkmalpflege entsprachen. Anders lässt sich sein großes Tätigkeitsgebiet nicht erklären. Nach 1910 dagegen konnte keine Beschäftigung Ebelings in anderen Provinzen mehr nachgewiesen werden, was darauf hindeuten könnte, dass seine Arbeitsweise nicht mehr den dortigen Standards entsprach.

Die Beispiele Kluges zeigen, dass malerische Ergänzungen und Übermalungen in Westfalen auch bei anderen Kirchenmalern keine Ausnahmen waren.⁶¹¹ Erst in den 1930er Jahren ist mehrheitlich ein Verzicht auf Überarbeitung des historischen Bestands zu verzeichnen. Nun wurden tatsächlich Retuschen, monochrom ohne Aufnahme von Formen und Binnenzeichnung, ausgeführt. Hierzu sind vor allem die Maßnahmen des Kirchenmalers Kästner zu nennen, der noch bis in die 1950er Jahre aktiv war.⁶¹²

Dass es auch zu dieser Zeit noch zu umfangreichen Übermalungen kam, war jedoch keineswegs ungewöhnlich. In der Kirche von Kirchdornberg erfolgten 1931, in der Antoniuskapelle von Lavesum 1936, aufgrund des reduzierten Erhaltungszustands der freigelegten Malereien großflächige Übermalungen. In Westfalen sind auch die Restaurierungen des schon im 19. Jahrhundert wirkenden und bis in die 1930er Jahre tätigen Kölner Kirchenmalers Anton Bardenhewer betroffen, die großflächige Überarbeitungen des historischen Bestands beinhalteten.⁶¹³ Hier, wie auch bei den meisten der niedersächsischen Kirchenmaler, handelte es sich um einen nach traditionellen Methoden der historischen Schule ausgebildeten Maler, was vermutlich einen großen Einfluss auf das Ergebnis der Restaurierungen hatte.

Auch in der Pfalz und in Rheinhessen verlief der Wandel in der Restaurierungspraxis in zwei parallelen Strömungen. In einigen Fällen wurden Übermalungen und Ergänzungen vorgenommen, während man andernorts dazu überging, nur die Konturen nachzuziehen und Fehlstellen lasierend zu behandeln. Ergänzungen wurden nur noch in dekorativen Bereichen vorgenommen.⁶¹⁴

⁶¹¹ Vgl. Kluge 1958, S. 144 f., 152 f., 177 f.

⁶¹² Vgl. Kluge 1958, S. 155 f., 184, 187, 195.

⁶¹³ Vgl. Kluge 1958 und Rudolf 2001.

⁶¹⁴ Vgl. Glatz 1981, S. 69.

In Sachsen-Anhalt setzte sich im Laufe der 1920er und 1930er Jahre „die konservierende und den Alterswert respektierende Richtung unter dem Einfluss von Max Ohle und Albert Leusch durch“⁶¹⁵. Hierzu gehörte beispielsweise die Restaurierung der Wandmalereien in der Kirche zu Flemmingen 1937. „Hier wurde eine zurückhaltende flächige Tönung der Fehlstellen im Umgebungsfarbtönen, eine bestandsorientierte Ergänzung von Gesichtern und Händen sowie eine vereinfachende Rekonstruktion der Ornamentik vorgenommen, die aber der ursprünglichen puristischen Zielsetzung Ohles und Leuschs ... nur bedingt nachkam.“⁶¹⁶

Durch Leusch selbst wurden aber auch zu dieser Zeit noch unter „besonderen Umständen, nämlich bei der Forderung nach der Funktionalität von Kunstobjekten, unter dem Gesichtspunkt von deren größtmöglicher Geschlossenheit“⁶¹⁷ vervollständigende Maßnahmen vorgenommen.

Im bayerischen Prüfening wurden Teile der Wandmalereien in der Klosterkirche schon 1915/16 rein konservatorisch behandelt.⁶¹⁸ Es erfolgten weder Übermalungen noch Retuschen. Spätestens seit den 1920er Jahren wurden Wandmalereirestaurierungen in Bayern konsequenter nach konservatorischen Grundsätzen durchgeführt. Die Maßnahmen fanden vermehrt unter Beteiligung der Konservatoren des Denkmalamts statt,⁶¹⁹ was die Einhaltung der denkmalpflegerischen Richtlinien einfacher gestaltete. Von Künstlern der Akademie gab es vielfach Beschwerden gegen dieses Vorgehen, sie fühlten sich nicht ausreichend beteiligt. Hager wies diese Beschwerden jedoch zurück und merkte an, dass „Kirchen und Baudenkmäler doch nicht zu Experimenten für noch unfertige, in Ausbildung begriffene Kunstjünger“ da seien.⁶²⁰

In der Weißenburger Karmeliterkirche wurde 1928 unter Haggenmiller eine Darstellung des ‚Volto Santo‘ freigelegt und konserviert, wobei die denkmalpflegerischen Theorien konsequent umgesetzt wurden. Die Maßnahme führte zu keinerlei Verfälschung des freigelegten Bestands.⁶²¹

Nach den Beispielen Löfflers aus Baden-Württemberg zu urteilen, wurden dort im

⁶¹⁵ Danzl 2004, S. 27.

⁶¹⁶ Danzl 2004, S. 27.

⁶¹⁷ Möller 2004, S. 36.

⁶¹⁸ Vgl. Hubel 2008, S. 67.

⁶¹⁹ Vgl. Hallinger 2008, S. 138.

⁶²⁰ Hager 1920, zit. nach Hallinger 2008, S. 138.

⁶²¹ Vgl. Schädler-Saub 2000 [b], S. 36.

Laufe der 1920er Jahre Retuschen und damit der Verzicht auf Übermalungen üblicher. 1923 wurde bei der Restaurierung der Wandmalereien in der evangelische Fialkirche zu Weissbach, Kreis Künzelsau „im Sinne moderner Denkmalpflege auf jede Ergänzung verzichtet“.⁶²² 1926-28 erfolgte die Restaurierung einer Christophorusdarstellung in der Alexanderkirche zu Marbach/Neckar, bei der Fehlstellen in der figürlichen Darstellung im Lokalton retuschiert wurden, während der Hintergrund lasierend überarbeitet wurde.⁶²³ Bezüglich der Restaurierung der Wandmalereien im Kreuzgang des Klosters Blaubeuren erging 1930 die Anweisung, „daß die Fehlstellen nur mit dem Lokalton gedeckt werden, daß nirgends eine Ergänzung durch Zeichnung oder neuen Entwurf erfolgt. Also auch keine Umrißlinien zeichnen, die nicht da sind. Alte, fast verwischte Umrisse dürfen nicht nachgezogen werden.“⁶²⁴

Diese Maßnahmen weisen auf fortschrittliche Tendenzen in der praktischen Restaurierung Baden Württembergs. Von einem grundsätzlichen Verzicht auf Übermalungen konnte aber auch in den 1930er Jahren noch nicht die Rede sein. Die Ausmalung der ehem. Stiftskirche in Limburg an der Lahn wurde 1934/35, nachdem alte Übermalungen entfernt worden waren, erneut mit Übermalungen versehen.⁶²⁵ Am dortigen Malereibestand waren schon seit dem 18. Jahrhundert wiederholt Übermalungen ausgeführt und abgenommen worden, so dass sich vermutlich nach der Reduzierung der Übermalungen 1934 ein äußerst fragmentarischer Zustand ergeben hatte, der durch neue Übermalungen optisch eingestimmt werden musste.

Anhand der aufgeführten Beispiele lässt sich folgern, dass die Umsetzung der denkmalpflegerischen Theorien in Bayern, Baden-Württemberg und Sachsen-Anhalt etwas früher erfolgte als in anderen Ländern und Provinzen. Besonders für Bayern wurde deutlich, dass die enge Zusammenarbeit von Generalkonservatorium und Konservatoren dafür förderlich war.

⁶²² Löffler 1980, S. 111, zit. nach einem Aktenvermerk des Landesamtes für Denkmalpflege in Stuttgart von August 1923.

⁶²³ Vgl. Löffler 1980, S. 56.

⁶²⁴ Landesamt für Denkmalpflege in Stuttgart, Aktenvermerk, August 1930, zit. nach Löffler 1980, S. 111.

⁶²⁵ Vgl. Löffler 1980, S. 90.

7.12 Abschließende Überzüge

Wandmalereien mit Überzügen zu versehen, hatte bereits vor dem 20. Jahrhundert Tradition⁶²⁶ und erfreute sich noch lange Zeit großer Beliebtheit.⁶²⁷ Wolters und Taubert stellten 1957 fest: „Es gibt genügend Beispiele für Fehlbehandlungen aus den letzten 150 Jahren, bei denen versucht wurde, durch Tränkungen oder durch Überzüge mit optisch wirksamen Medien diese Nachteile [Schleier auf der Wandoberfläche, u.a. durch Fixierungsmittel hervorgerufen, Anm. d. Verf.] zu beheben.“⁶²⁸

Abschließende Überzüge wurden im frühen 20. Jahrhundert als Schutzmaßnahme vor Umwelteinflüssen und Verwitterung auch von renommierten Denkmalpflegern wie Hager empfohlen,⁶²⁹ hatten aber mindestens ebenso das Ziel, die meist reduzierten Malereien wieder mit Tiefenwirkung zu versehen und verblasste Farbtöne zu verstärken.⁶³⁰ Benannt wurde diese Tatsache beispielsweise durch den Kunstmaler Rittsche, der auf die Wandmalereien in der Burg Kriebstein in Sachsen eine Wachs-Harz-Terpentinlösung auftrug, welches, wie er selbst sagte, „die aufgedeckten Malereien einigermaßen gut sichtbar machen sollte“.⁶³¹

Seit den 1920er Jahren rieten Naturwissenschaftler und Maltechniker von Oberflächen verdichtenden und vergilbenden Überzügen ab⁶³², was aber in der Praxis nicht zum Verzicht führte. Das üblichste Material für Schutzüberzüge war Wachs. Wachsüberzüge kamen in verschiedenen Regionen über einen langen Zeitraum zur Anwendung.⁶³³ Sie sind jedoch durch Bindemittelabbau oder spätere Entfernung häufig nicht mehr nachzuweisen. Einige Beispiele sind dennoch belegt. Stellvertretend sei eine Maßnahme an der Ausmalung der Krypta der Andreaskirche in Fulda-Neuenberg von 1932 angeführt. Sie wurde mit einem Wachsüberzug versehen, der bereits sechs Jahre später krepitiert war und Vergrauungserscheinungen zeigte und daher 1938 wieder entfernt wurde.⁶³⁴

In der Krypta der Quedlinburger Stiftskirche wurde 1934 eine Darstellung nahe

⁶²⁶ Vgl. Eibner 1926, S. 445.

⁶²⁷ Auf die noch immer gebräuchliche Verwendung deuten die Warnungen vor solchen Überzügen bei Doerner seit den 1920er und Wehlte in den 1960er Jahren hin, vgl. Doerner 1989, S.273, Wehlte 1981, S. 359.

⁶²⁸ Wolters/Taubert 1957 (1998), S. 324.

⁶²⁹ Hager empfiehlt Wachs zur Verwendung bei feuchtem Klima. Vgl. Hager 1903, S. 274 f.

⁶³⁰ Vgl. Eibner 1926, S. 445.

⁶³¹ Zit. nach Möller 2002, S. 179.

⁶³² Vgl. Doerner 1989, S. 273, Eibner 1926, S. 445.

⁶³³ Vgl. Hager 1903, S. 274, Schädler-Saub 2000 [b], S. 58. Auch in England kamen vielfach Wachsüberzüge zur Anwendung. Vgl. Tapol 1993, S. 280 f., Ballantyne/Hulbert 1993, S. 145.

⁶³⁴ Vg. Haroska/Kenner 2001, S. 226.

des Eingangs zum Schutz gegen Feuchtigkeit gefirnisst.⁶³⁵

An den niedersächsischen Beispielen konnten Überzüge kaum nachgewiesen werden. Nur im Braunschweiger Dom arbeitete man 1939 mit einem abschließenden Überzug aus Bienenwachslösung (K.B-04).

Was sich heute in Niedersachsen als sehr begrüßenswerter Verzicht herausgestellt hat, da Verbräunungen, vermehrte Verschmutzungen durch elektrostatische Eigenschaften der Wachse und eine Verminderung der Wasserdampfdurchlässigkeit des Wandgefüges ausblieben, hatte zwischen 1900 und 1939 vermutlich keinen vorausschauenden und schadensvermindernden Charakter. Vielmehr ist davon auszugehen, dass man sich auch in Niedersachsen an allgemein übliche und empfohlene Mittel angepasst hätte. Daher kann man vermuten, dass den Kirchenmalern die Verwendung von Wachs als Überzug für Wandmalereien nicht geläufig war, da sie nach traditionellen Methoden arbeiteten und daher auch nur die herkömmlichen Materialien für Architekturoberflächen zur Anwendung kamen bzw. dass sie die Notwendigkeit für Schutzüberzüge nicht sahen, wenn sich die Wandmalereien in Innenräumen befanden.

7.13 Resümee

Der Vergleich der Restaurierungspraxis Niedersachsens mit anderen Regionen kann nur Tendenzen aufzeigen, da nicht für alle Gebiete so ausgedehnte Erfassungen und Vergleiche vorliegen wie mit dieser Arbeit für Niedersachsen. Die Auswahl der Vergleichsbeispiele konnte daher nur exemplarisch erfolgen.

Die niedersächsischen Konservatoren zeigten in der Fachöffentlichkeit eher zurückhaltende Präsenz. Anders als beispielsweise ihre Kollegen Gurlitt in Sachsen oder Clemen im Rheinland beschränkten sie sich weitgehend auf ihre lokalen Aufgaben. Der Einfluss der Konservatoren auf die Ergebnisse von Restaurierungen ist hingegen in allen Regionen ähnlich. Sie zeigten Engagement, konnten aber aufgrund unzureichender Kapazitäten nicht die kontinuierliche Betreuung aller Maßnahmen gewährleisten. Auch dort, wo sie gezielt Einfluss nahmen, konnten sie sich mit ihren konservatorisch geprägten Vorstellungen nicht immer durchsetzen.

⁶³⁵ Vgl. Lehmann 2003, S. 85.

Eine interdisziplinäre Zusammenarbeit der Denkmalpfleger mit Naturwissenschaftlern konnte in Niedersachsen bis 1930 nicht beobachtet werden. Damit hatte Niedersachsen keine Sonderstellung in Preußen, aber der Vergleich zu Sachsen-Anhalt und Sachsen zeigt, dass eine solche Zusammenarbeit dort schon nach dem I. Weltkrieg einsetzte. Eine diesbezügliche Vorreiterstellung besaß Bayern, wo die staatliche Denkmalpflege schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts naturwissenschaftliche Unterstützung erhielt.

Ein Vergleich der denkmalpflegerischen Theorien mit der restauratorischen Praxis zeigt Diskrepanzen bzw. zeitliche Verzögerungen. Bis 1910 hatten sich die konservatorischen Ansätze noch nicht grundlegend gegen die vorherrschenden Restaurierungsgepflogenheiten durchgesetzt.

Die Betrachtung der Restaurierungsmethoden erbrachte keine grundlegenden Unterschiede. Die Freilegungstechniken und die damit einhergehenden Schäden an den Wandmalereien scheinen identisch gewesen zu sein. Für Putzergänzungen und Hinterfüllungen konnte vor allem in Süddeutschland vielfach die Verwendung von gipshaltigen Mörteln festgestellt werden, eine Häufung, die andernorts nicht auftritt. Als Festigungsmittel fanden pflanzliche und tierische Leime die meiste Verwendung, wobei Kasein insgesamt das gebräuchlichste Material war. Wasserglasanwendungen sind in Bayern häufig nachzuweisen, in anderen Regionen dagegen äußerst selten.

Bei Ergänzungen und Retuschen sind die Tendenzen in allen Regionen ähnlich ausgeprägt. Klare Wendepunkte lassen sich nicht fixieren, die verschiedenen Veränderungen und die durch den Zeitgeschmack geprägten Moden gingen ineinander über. Ähnlich wie in Niedersachsen sind auch in Sachsen-Anhalt, Hessen und Baden Württemberg schon vor dem I. Weltkrieg puristische Ansätze feststellbar, womit diese Regionen aber vermutlich nicht allein stehen. In allen Fällen handelte es sich, auch hier übereinstimmend mit Niedersachsen, um Restaurierungen von Wandmalereien in Räumen ohne liturgische Nutzung, wie Nebenräume von Kirchen oder Kirchen, die nicht mehr als solche fungierten. In Bayern und Baden Württemberg wurden seit den 1920er Jahren puristische Konzepte konsequenter umgesetzt. Von einem grundsätzlichen Verzicht auf Übermalungen konnte aber auch dort nicht die Rede sein.

8 Zusammenfassung

Die Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Wandmalereien stellt sich als komplexer Zusammenhang dar. Restaurierungen interpretieren Kunstwerke nach dem jeweils geltenden Zeitgeschmack. Dieser ist abhängig von vielen Komponenten, von denen in diesem Zusammenhang besonders das Werteverständnis herausgestellt werden muss. Nachdem die historistischen Restaurierungen des 19. Jahrhunderts, die gleichbedeutend mit gravierenden Überformungen des mittelalterlichen Bestands im Sinne rezipierter Mittelaltervorstellungen waren, zu einem empfundenen Verlust kultureller Identität geführt hatten, waren die Voraussetzungen für einen denkmalpflegerischen Umbruch geschaffen. Um 1900 setzte eine Sensibilisierung im Hinblick auf den Umgang mit Kulturdenkmalen verbunden mit einer Verschiebung des Werteverständnisses ein. Die zunächst von Kunsthistorikern und Historikern geäußerte Kritik an den bestehenden Restaurierungsgepflogenheiten gründete auf einem umfassenden Geschichtsverständnis, das die Anerkennung und Erhaltung des historisch gewachsenen Zustands eines Denkmals erforderte. Der historische Wert erlangte damit eine große Bedeutung, besaß aber nicht alleinige Gültigkeit. Für Denkmalnutzer und –eigner, für Fachleute und Öffentlichkeit standen unter Umständen andere Faktoren im Vordergrund. Bezüglich mittelalterlicher Wandmalereien konnte es sich hierbei um die künstlerische Aussage, die ikonographischen Inhalte, die Vollständigkeit und Ablesbarkeit der Darstellungen oder den dekorativen Charakter und Schauwert einer Malerei handeln. Die von progressiven Denkmalpflegern und Kunsthistorikern angestrebte Objektivierbarkeit denkmalpflegerischer Maßnahmen stieß hier auf subjektive Empfindungen, die ebenfalls ihre Berechtigung hatten. Durch die unterschiedlichen Vorstellungen, was den Wert einer mittelalterlichen Wandmalerei ausmachte, standen die denkmalpflegerischen und restauratorischen Maßnahmen im Spannungsfeld zwischen Erhaltung der historischen Substanz und (Wieder-) Herstellung eines historischen Zustands oder eines bestimmten Charakters der Malerei. Restaurierung bedeutete immer die Suche nach Kompromissen zwischen den Extremen und sie war auch 1939 noch nicht abgeschlossen.

Die umfassende Aufarbeitung der Geschichte von Denkmalpflege und Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien in Niedersachsen über einen

Zeitraum von vierzig Jahren macht es möglich, die unterschiedlichen restauratorischen Auffassungen und ihre praktische Umsetzung zu erkennen, zu benennen und darüber hinaus die Vermischungen einzelner Ansätze zu definieren. Die Einbeziehung der beteiligten Personen und Institutionen beleuchtet die denkmalpflegerischen Maßnahmen in einem größeren Kontext, wodurch erstmals menschliche Beweggründe und unterschiedlich geartete Zielsetzungen von Restaurierungen betrachtet werden.

Der Rückblick in das 19. Jahrhundert erwies sich als sinnvoll, weil hier der Ursprung der Begeisterung für die mittelalterliche Kunst liegt. Er verdeutlicht, dass viele der damals üblichen restauratorischen Gepflogenheiten auch Anfang des 20. Jahrhunderts noch Gültigkeit besaßen und folglich über einen langen Zeitraum tradiert wurden. Anhand dieser Zeitspanne und der Kenntnis über den Umfang der Überarbeitungen lässt sich ablesen, wie groß der theoretisch seit 1900 und praktisch seit den 1920er Jahren einsetzende Schritt in Richtung zurückhaltender Restaurierungsmaßnahmen war. Der exemplarische Vergleich der niedersächsischen Restaurierungen mit denen anderer Regionen erbrachte ähnliche Tendenzen und Entwicklungen, teilweise jedoch zeitverzögert. Insgesamt lässt sich feststellen, dass denkmalpflegerische und restauratorische Entwicklungen in den verschiedenen Ländern und Provinzen Preußens und Bayerns in dieselbe Richtung strebten. Je nach Einfluss der Denkmalpflege, Fähigkeiten der Restauratoren und Erwartungen der Denkmaleigentümer wurde tradiert, konzipiert oder experimentiert.

An Restaurierungen zwischen 1900 und 1939 in Niedersachsen können zwei grundlegende Feststellungen geknüpft werden: Aufgrund denkmalpflegerischer Entwicklungen, Sensibilisierung der Öffentlichkeit und Kompromissfindung veränderte sich die Restaurierungsmethodik. Die anfänglich gängige Praxis umfangreicher, größtenteils deckender Übermalungen und Rekonstruktionen, die eine möglichst große Annäherung an einen hypothetischen ursprünglichen, lückenlosen Malereibestand zum Ziel hatte, wandelte sich in zurückhaltendere, lasierende Übermalungen und Ergänzungen mit dem Versuch, den mittelalterlichen Malereibestand mit seinen Alterungsspuren und Verlusten zu erhalten und ihn dennoch optisch zu schließen. Da sich diese Entwicklung aber nicht ausnahmslos chronologisch ablesen lässt, gewann die diesbezügliche Ursachenforschung an Bedeutung. Im Verlauf der Arbeit stellte sich heraus, dass

einflussreicher als die technologischen Fortschritte die zeitgenössische Auffassung von Restaurierung und die daraus resultierenden unterschiedlichen Wünsche und Erwartungen seitens der verschiedenen Beteiligten waren. Die Restaurierungen stellen sich als komplexe Abläufe dar, in denen nicht so sehr Restaurierungsmethoden, sondern vor allem Restaurierungsziele diskutiert wurden, denen sehr unterschiedliche Wertvorstellungen zugrunde lagen. Vertreter dieser verschiedenen Interessen waren vornehmlich Kirchengemeinden und Denkmalpfleger. Während für die Kirchengemeinden aus liturgischen und repräsentativen Gründen in erster Linie die Wahrnehmbarkeit des Bildprogramms und eine Vollständigkeit in Form und Farbe relevant erschien, ging es den Denkmalpflegern zu Anfang des 20. Jahrhunderts vornehmlich um die Erhaltung des geschichtlichen und urkundlichen Werts der Ausmalungen. Beide Parteien waren sich allerdings überwiegend einig über die Erhaltung der Malereien. Trotz der Sensibilisierung der Kirchengemeinden und Laien für die Aufgaben der Denkmalpflege ging ihr Ansatz auch in den 1930er Jahren noch über die reine Konservierung der Originalsubstanz hinaus und war gegen eine Präsentation des Fragments gerichtet. In der Praxis zeigten sich diese unterschiedlichen Auffassungen vor allem dadurch, dass nur in Räumen, die nicht (mehr) für den liturgischen Gebrauch genutzt wurden, auf Ergänzungen und Übermalungen verzichtet wurde, da hier die Zielsetzungen der Kirchengemeinden im Hintergrund standen. In allen anderen Fällen waren Kompromisse notwendig. Die Qualität ihrer Umsetzung beruhte in erster Linie auf Kompetenz und Überzeugungsfähigkeit der Denkmalpfleger und nicht zuletzt auch auf Kenntnisstand und Sorgfalt der Kirchenmaler und Restauratoren. Für Restaurierungen gab es keine erkennbaren Standards. Für jede Wandmalerei musste individuell entschieden werden, auch wenn grundsätzliche Überlegungen, angepasst an die jeweils gültige denkmalpflegerische Auffassung zur Anwendung kamen. Diese Vorgaben beinhalteten vor allem den Verzicht auf Übermalungen und Ergänzungen von figürlichen Darstellungen, aber eine Akzeptanz von Retuschen und Ergänzungen von rekonstruierbaren dekorativen Bereichen. Das Fehlen verbindlicher Benennungen für die verschiedenen Methoden zur malerischen Bearbeitung führte dazu, dass die Vorgaben für Kirchengemeinden und Restauratoren auslegungsfähig waren. In der Praxis kam es zu unterschiedlichen Auslegungen

des Begriffs Ergänzung, die von monochromen Lasuren bis hin zu rekonstruierenden Übermalungen reichen konnten.

War der Erhaltungszustand einer Malerei in seltenen Fällen derart, dass die Darstellung eindeutig lesbar und die Farbigkeit kaum reduziert waren, konnte die malerische Ergänzung unter Zustimmung aller Beteiligten auf die Retusche von Fehlstellen beschränkt werden. Häufiger lagen Darstellungen nur fragmentarisch vor, einzelne Szenen waren durch Ausbrüche oder spätere Veränderungen im Mauerwerk völlig zerstört oder der maltechnische Aufbau war stark reduziert. Hier war die Notwendigkeit von Ergänzungen und farbigen Einstimmungen zumindest für die Kirchengemeinden gegeben. Deren Ausmaß, d.h. ob es zu Retuschen, farbigen Lasuren, Nachziehen von Konturen oder Rekonstruktionen von fehlenden Bereichen kam, war abhängig von den individuellen Entscheidungen der Beteiligten. Das Gelingen einer Restaurierung hing demnach stark von der denkmalpflegerischen Auffassung Einzelner bzw. von der Betreuung und der Kontrolle durch die Denkmalpfleger ab.

Die intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte von Denkmalpflege und Restaurierung verdeutlicht die Aktualität der historischen Maßnahmen in der heutigen Restaurierungspraxis. Die historischen Restaurierungen sind nicht abgeschlossene Abschnitte der Geschichte, sondern sie prägen heute maßgeblich das Erscheinungsbild der mittelalterlichen Gewölbe- und Wandmalereien. Bei der Frage nach dem heutigen Umgang mit den historischen Restaurierungsergebnissen zeigt sich, dass auch hier Zeitgeschmack und Wertvorstellungen eine entscheidende Rolle spielen. Sollen die Spuren der historischen Bearbeitungen grundsätzlich erhalten werden, weil sie Teil der Geschichte des Kunstwerks sind? Verlagert sich damit der historische Wert des Denkmals vom mittelalterlichen Bestand auf die historischen Restaurierungen? Dürfen verfälschende oder entstellende Übermalungen und Überformungen entfernt werden, weil sie den künstlerischen Wert des Denkmals beeinträchtigen? Eindeutig beantwortet werden können die Fragen wohl nur bei konservatorischen Problemstellungen. Wenn durch Restaurierungsmaterialien Schäden verursacht werden, wie beispielsweise Selbststrappierung aufgrund überhöhter Oberflächenspannung von Fixierungsmitteln oder Verhinderung des

Feuchteausstauschs durch wasserdampfundurchlässige Überzüge, ist u.U. die Entfernung dieser Materialien notwendig.

In allen übrigen Fällen müssen sämtliche Kriterien, die für oder gegen die Entfernung der historischen Restaurierungsmaterialien sprechen, sorgfältig abgewogen werden.

Nicht nur in Bezug auf die historischen Restaurierungen, sondern bei denkmalpflegerischen Entscheidungen allgemein sind auch die historischen Debatten um denkmalpflegerische Auffassungen und Richtlinien heute noch aktuell. Die in der vorliegenden Arbeit herausgearbeiteten unterschiedlichen Vorstellungen der Denkmalpfleger und Kirchengemeinden vom Ergebnis einer Restaurierung besitzen nach wie vor Gültigkeit. Das Gelingen einer Restaurierung ist vom denkmalpflegerischen Verständnis, vom Zeitgeschmack sowie von Kompetenz und Engagement aller Beteiligten abhängig. Dies gilt besonders für Restauratorinnen und Restauratoren, aber auch für die Verantwortlichen der Denkmalpflege. Dass Laien einem anderen Werteverständnis unterliegen als Fachleute, ist weder ungewöhnlich noch unverständlich. Hier zeigt sich die Notwendigkeit von Aufklärung und Sensibilisierung der Menschen für die Belange der Denkmalpflege, die auch zu Anfang des 21. Jahrhunderts nichts von ihrer Aktualität verloren hat.

Versicherung

(gemäß § 5 (1) der Promotionsordnung)

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hannover, 13. September 2008

Stefanie Lindemeier

Die Dissertation mit dem Titel: Studien zur Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Gewölbe- und Wandmalereien im Gebiet des heutigen Niedersachsen - Darstellung von historischen Methoden, Techniken und Materialien

wurde in Kooperation des Studiengangs Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst und Kulturgut an der Hochschule für Bildende Künste Dresden mit der HAWK, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen angefertigt. Die Arbeit wurde wissenschaftlich betreut durch Prof. Dr. Ursula Schädler-Saub, HAWK, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen und Prof. Dr. Dipl. Rest. Ulrich Schießl, Hochschule für Bildende Künste Dresden.

9 Literaturverzeichnis

Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens

- Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig, Bd. I, die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Helmstedt, bearb. Von P. J. Meier, Wolfenbüttel 1896
Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstenthums Schaumburg-Lippe, o. O. 1897.
- Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg, Bd. I, Amt Wildeshausen, Oldenburg 1896.
- Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg, Heft 4, Die Ämter Oldenburg, Delmenhorst, Elsfleth und Westerstede, Oldenburg 1904.
- Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg, Heft 5, die Ämter Brake, Butjadingen, Varel, Jever und Rüstringen, Oldenburg 1909.
- Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, IV. Der Regierungsbezirk Osnabrück, 3. Die Kreise Wittlage und Bersenbrück, bearb. von Arnold Nöldeke, Hannover 1915.
- Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens 7, Die Kunstdenkmale des Kreises Braunschweig, bearb. von Kurt Steinacker und Paul-Jonas Meier, .Osnabrück 1978, Neudruck des ges. Werkes 1889-1976.
- Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens 9, Die Kunstdenkmale der Stadt Braunschweig, bearb. von Kurt Steinacker und Paul-Jonas Meier, .Osnabrück 1978, Neudruck des ges. Werkes 1889-1976.
- Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens 16, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. III, Kreis Grafschaft Schaumburg, Marburg 1907, bearb. von Heinrich Siebern, Osnabrück 1979. Neudruck des ges. Werkes 1889-1976.
- Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens 20, Die Kunstdenkmale des Kreises Neustadt am Rübenberge, bearb. von O. Kiecker et al., Neudruck, Osnabrück 1979, Neudruck des ges. Werkes 1889-1976.
- Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens 31, Die Kunstdenkmale des Kreises Alfeld II: Der ehemalige Kreis Gronau, bearb. von A. Nöldeke und H. Juergens, Neudruck, Osnabrück 1980. Neudruck des ges. Werkes 1889-1976.
- Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens 33, Die Kunstdenkmale des Kreises Burgdorf und Fallingbostel, bearb. von C. Wolff, Neudruck, Osnabrück 1980, Neudruck des ges. Werkes 1889-1976.
- Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens 38, Die Kunstdenkmale des Landkreises Celle, bearb. von J. Buehring et al., Neudruck, Osnabrück 1980, Neudruck des ges. Werkes 1889-1976.
- Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens 40, Die Kunstdenkmale des Kreises Wittlage und Bersenbrück, bearb. von A. Nöldeke, Neudruck, Osnabrück 1978, Neudruck des ges. Werkes 1889-1976.
- Kunstdenkmälerinventare Niedersachsens 44, Die Kunstdenkmale des Kreises Wesermünde II: Der frühere Kreis Geestemünde, bearb. von O. Kiecker/ R. Capelle, Neudruck, Osnabrück 1980, Neudruck des ges. Werkes 1889-1976.

Jahrbücher und Zeitschriften

- Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover umfassend die Zeit 1. April 1901-1904, Hannover 1904
- Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover umfassend die Zeit 1. April 1904-1905, Hannover 1905
- Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover umfassend die Zeit 1. April 1905-1906, Hannover 1906
- Jahrbuch des Provinzialmuseum zu Hannover, Neue Folge, Bd. 1, Hannover 1926

- Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover im Jahre 1898/99, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1899.
- Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover im Jahre 1903/04, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1904.
- Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover im Jahre 1906/07, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1907.
- Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover im Jahre 1910/11, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1911.
- Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover im Jahre 1911/12 und 1912/13, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1913.
- Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover für das Jahr 1913/14, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1914.
- Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1914/15 bis 1918/19, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1919.
- Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover für die Jahre 1919/20 bis 1922/23, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1923.
- Die Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1923-1926, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1926.
- Die Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1928, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1928.
- Die Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1929, hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erhaltung und Erforschung der Denkmäler in der Provinz Hannover, Hannover 1930.
- Niedersächsische Denkmalpflege, hrsg. vom Niedersächsischen Landesverwaltungsamt, Band 5, 1960-64, Hildesheim 1965.
- Niedersächsische Denkmalpflege, hrsg. von Hans Roggenkamp, Bd.6, 1965-1969, Hildesheim 1970
- Niedersächsische Denkmalpflege, hrsg. von Hans-Herbert Möller, Bd. 8, 1972-1975, Hildesheim 1976.
- Niedersächsische Denkmalpflege, hrsg. von Hans-Herbert Möller, Bd. 9, 1976-1978, Hildesheim 1978.
- Die Denkmalpflege, 1. Jg., 1899.
- Die Denkmalpflege, 2. Jg., 1900.
- Die Denkmalpflege, 3. Jg., 1901.
- Die Denkmalpflege, 4. Jg., 1902.
- Die Denkmalpflege, 6. Jg., 1904.
- Die Denkmalpflege, 7. Jg., 1905.
- Die Denkmalpflege, 8. Jg., 1906..
- Die Denkmalpflege, 9. Jg., 1908..
- Die Denkmalpflege, 13. Jg., 1912.
- Die Denkmalpflege, 15. Jg., 1913.
- Die Denkmalpflege, Jg. 1933.
- Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Jg. 1934.
- Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für Denkmalpflege in der Rheinprovinz, 6. Jg., 1901, S. 66 ff.,

- 100 Jahre Technische Hochschule Hannover, Festschrift zur Hundertjahrfeier, hrsg. im Auftrag von Rektor und Senat, Hannover 1931.
Festschrift zum 150-jährigen Bestehen der Universität Hannover, Bd. 2, Catalogus Professorum, hrsg. im Auftrag des Präsidenten, Stuttgart u.a. 1981.
Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover, Bericht über das Schuljahr 1901, Hannover 1902.
Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover, Bericht über das Schuljahr 1902, Hannover 1903.
Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover, Jahresbericht 1909, Hannover 1910.
Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Hannover, Jahresbericht 1910, Hannover 1911.
Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover, Jahresbericht 1913, Hannover 1914.
Führer der Kunstgewerbeschule, Maschinenbauschule und Deutsche Apparatebauschule Hannover, Hannover 1928.
Kunst und Praxis für den Dekorationsmaler, Heft 1-3 1920, Heft 1-12 1921, Hannover 1920/21.
Die Tide, Niederdeutsche Heimatblätter, 6. Jg., H5, 1929.
Braunschweigisches Magazin, 14. Bd., 1908.
Braunschweigisches Magazin, 17. Bd., 1911, S. 121-124.
Niedersachsen, 19. Jg., Bremen 1914.
150 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Hannover 1992.
Niedersächsische Lebensbilder, Bd. 2, 1954, S. 190 ff.

Allgemeine Nachschlagwerke

- Saur Allgemeines Künstlerlexikon 2004, Bd. 40, München und Leipzig 1991 ff.
Saur Allgemeines Künstler Lexikon 2000, Bd. 25, München und Leipzig 1991 ff.
Thieme-Becker, allgemeines Lexikon der Bildenden Kunst, Leipzig 1927, Bd. 21.
Thieme-Becker, allgemeines Lexikon der Bildenden Kunst, Leipzig 1931, Bd. 25.
Thieme-Becker, allgemeines Lexikon der Bildenden Kunst, Leipzig 1942, Bd. 35.
Thieme-Becker, allgemeines Lexikon der Bildenden Kunst, Leipzig 1916, Bd. 12.
Thieme-Becker, allgemeines Lexikon der Bildenden Kunst, Leipzig 1935, Bd. 29.

Literatur alphabetisch nach Verfasser/in, Herausgeber/in, Bearbeiter/in

- Almstedt, Albert: Die Kirche in Ohrdorf, Große Baudenkmäler, Heft 357, München/Berlin 1984.
Althöfer, Heinz: Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, München 1987.
Amann, Johannes: Casein in der Konservierung von Wandmalerei, Überprüfung bekannter Rezepturen, unpubl. Diplomarbeit, Fachhochschule Köln 1990.
Arndt, Karl: Missbrauchte Geschichte: Der Braunschweiger Dom als politisches Denkmal (1935/45), in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 20, 1981 und Bd. 21, 1982 (zwei Teile), S. 213-245 und 189-223.
Aßmann, Caroline: Die Restaurierungsgeschichte der Decken- und Wandmalereien im Braunschweiger Dom von der Freilegung 1845 durch Heinrich Brandes bis zur Restaurierung unter Fritz Herzig in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts, unveröffentlichte Facharbeit zum Diplom, Fachhochschule Hildesheim/Holzminen/Göttingen, 1999.
Bacher, Ernst (Hg.): Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien u.a. 1995.
Bade, Klaus J. / Jarck, Horst-Rüdiger / Schindling, Anton (Hg.): Schelenburg – Kirchspiel – Landgemeinde. 900 Jahre Schleddehausen, Bissendorf 1990.
Ballantyne, Anne / Hulbert, Anna: 19th & early 20th century restorations of english wallpaintings: problems and solutions, in: Les anciennes restaurations en peinture murale, in: journées d'études de la S.F.I.I.C., hrsg. von Marcel Stefanaggi, Dijon 1993, S. 143-152.
Bathe, Uwe: Der romanische Kapitelsaal in Brauweiler, eine kritische Bestandsaufnahme seiner Architektur, Bauskulptur und Malerei, Köln 2003.

- Bauhütte zum weißen Blatt (Hg.): [Bauhütte zum weißen Blatt 1980a] Geschichte und Architektur der Bauhütte Hannover, Jubiläumsschrift zum einhundertjährigen Bestehen, Hannover 1980.
- Bauhütte zum weißen Blatt (Hg.): [Bauhütte zum weißen Blatt 1980b] Bauhütte Hannover, Mitglieder 1880-1980, Hannover 1980.
- Bauhütte zum weißen Blatt (Hg.): Hüttenbuch 1930, Hannover 1930.
- Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.): Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 58/59, München / Berlin 2007.
- Behrend-Krebs, Anne: Die ottonischen und romanischen Wandmalereien in St. Gereon, St. Maria im Kapitol und St. Pantaleon in Köln, Diss. Westfälische Wilhelms-Universität, Münster 1994.
- Berger, Ernst (Bearb.): Fresko—und Sgraffito-Technik nach älteren und neueren Quellen, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, V. Folge hrsg. von Ernst Berger, München 1909, unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1909, Wiesbaden 1979.
- Berger, Ernst (Bearb.): Quellen und Technik der Fresko-Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters, 2. durchgesehene Auflage, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, III. Folge, 1. Auflage München 1897, 2. Auflage München 1912, unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1912, Wiesbaden 1973.
- Beseler, Hartwig: Zu den Monumentalmalereien im Kapitelsaal von Brauweiler, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege XXIII, hrsg. im Auftrage des Landschaftsverbandes Rheinland durch den Landeskonservator Rheinland, Kevelaer 1960, S. 98-124.
- Bloechl, B. / Stadlbauer, E.: Die ev.-ref. Kirche in Campen/Ostfriesland: naturwissenschaftlich-restauratorische Aspekte zur Erhaltung ihrer bedeutenden mittelalterlichen Wandmalereien, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Nr. 3/1995, Hameln 1995, S: 100-104.
- Boeck, Urs: Denkmalpflege im Königreich Hannover 1814-1866, in: Friedrich August Ludwig Hellner 1791 – 1862, Konsistorialbaumeister im Königlichen Konsistorium zu Hannover, Festschrift zur Erinnerung an seinen 200. Geburtstag, hrsg. im Auftrage des Landeskirchenamtes der ev.-luth. Landeskirche Hannovers vom Amt für Bau- und Kunstpflege durch Ulfrid Müller, Hannover 1991 S. 69-74.
- Böker, Doris: Neugotik auf dem Lande, Das Werk des Kasseler Konsistorialbaumeisters Gustav Schönermark (1854-1910), Diss., Marburg 1984, Schriften des Instituts für Bau- und Kunstgeschichte der Universität Hannover, 6, Hannover 1985.
- Böker, Hans Josef: Alois Holtmeyer (1872-1931). Architekt und Denkmalpfleger, in: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 89, 1982/83, S. 213-218.
- Böning, Heinrich: Kunstführer Altkreis Bersenbrück, in: Heimat gestern und heute, Mitteilungen des Kreisheimatbundes Bersenbrück, Heft 19, Quakenbrück 1976.
- Borrmann, Richard (Hg.) unter Mitwirkung von H. Kolb, O. Vorlaender: Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, zwei Bände, Berlin 1897.
- Borrmann, Richard (Hg.) unter Mitwirkung von H. Kolb, O. Vorlaender: Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, Bd. II, 1912-1926, Berlin 1926.
- Böttcher, Dirk et al.: Hannoversches Biographisches Lexikon, Hannover 2002.
- Brandes, Heinrich: Braunschweigs Dom mit seinen alten und neuen Wandgemälden, Braunschweig 1863.
- Brenske, Stefan: : Der Hl. Kreuz-Zyklus in der ehem. Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius (Dom) – Studien zu den historischen Bezügen und ideologisch-politischen Zielsetzungen der mittelalterlichen Wandmalereien, Dissertation an der Universität Hamburg, Hamburg 1988.

- Brockmann, Walter: Das Sylvesterstift in Bramsche, in: Osnabrücker Land 1997, Heimatjahrbuch, hrsg. vom Heimatbund Osnabrücker Land e. V. und dem Kreisheimatbund Bersenbrück e. V., Osnabrück 1997.
- Brönnert, Wolfgang: Die Wiederherstellung der historischen Ausmalung Hermann Schapers im Bremer Dom, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 39, 1981, S. 149-158.
- Brosius, Dieter: Niedersachsen, Geschichte im Überblick, Unveränderter Nachdruck der 6., erweiterten Auflage, Hannover 1993.
- Brosius, Dieter: Niedersachsen, das Land und seine Geschichte, Hamburg 2006.
- Buch, Felicitas: Studien zur preußischen Denkmalpflege am Beispiel konservatorischer Arbeiten Ferdinand von Quasts, Worms 1990.
- Burckhardt, Jacob: Über das Studium der Geschichte. Der Text der Weltgeschichtlichen Betrachtungen, nach den Handschriften hrsg. von Peter Ganz, München 1982.
- Bürgel, Rainer / Nohr, Andreas: Spuren hinterlassen, 25 Kirchbautage seit 1946, hrsg. von Hamburg 2005.
- Busch, Klaus/ Franke, Immo: Die St. Nikolai-Kirche zu Kirchhorst, hrsg. von der ev.-luth. Kirchengemeinde St. Nikolai, Kirchhorst/Neuwarmbüchen, Isernhagen 1998.
- Busch, Wilhelm von: 25 Jahre Oldenburger Künstlerbund, in: Niedersachsen, 34. Jg. 1929, S. 442-447.
- Clemen, Paul: Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde 32, Düsseldorf 1916.
- Clemen, Paul: Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege - ein Bekenntnis, Berlin 1933.
- Clemen, Paul: Aufgaben der Provinzial- und Kommunalverwaltungen auf dem Gebiet der praktischen Denkmalpflege, Vortrag, 2. Tag für Denkmalpflege, Düsseldorf 1902, abgedruckt in: Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege, Bd. I, hrsg. von Adolf von Oechelhäuser, Leipzig 1910; S. 247-354.
- Conrads, Ulrich (Hg.): Georg Dehio - Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, Braunschweig 1988.
- Danz, Karoline: „... ein bisschen mehr vor dem endgültigen Untergang bewahren ...“ Der Restaurator Albert Leusch und sein Wirken in der provinziälsächsischen Denkmalpflege, in 75 Jahre Restaurierung in der staatlichen Denkmalpflege, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, CD-ROM, Halle 2004, S. 87-105.
- Danzl, Thomas / Leitner, Heinz: Einhausung und Klimaregulierung als Mittel präventiver Konservierung von kunststoffbelasteter Wandmalerei. Fallbeispiele in Sachsen-Anhalt, in: Klimastabilisierung und bauphysikalische Konzepte, Wege zur Nachhaltigkeit bei der Pflege des Weltkulturerbes, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XLII, hrsg. von Matthias Exner und Dörthe Jakobs, München/Berlin 2005, S. 139-152.
- Danzl, Thomas: 75 Jahre maltechnische Grundlagenforschung, in: 75 Jahre Restaurierung in der staatlichen Denkmalpflege, Fachtagung zum 75-Bestehen der Restaurierungswerkstatt am Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, CD-ROM, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Halle 2002, S. 14-34..
- Danzl, Thomas: 75 Jahre materialtechnische Grundlagenforschung zur Konservierung von Architekturoberfläche und Wandmalerei in der Denkmalpflege Sachsen-Anhalts, in: 75 Jahre Restaurierung in der staatlichen Denkmalpflege, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, CD-ROM, Halle 2004, S. 14-34.
- Dasser, Karl Ludwig: Erhaltung historischer Wandmalereien. Ergebnisse eines Forschungsprojektes an der Fachhochschule Köln, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIII, hrsg. von Matthias Exner, München 1998, S. 237-239.

- Deckert Hermann: Sicherung und Wiederherstellung kirchlicher Baudenkmale, in: Die Lübecker Kirchenbautage, hrsg. von Gerhard Langmaack, Glücksstadt o. D. [1949], S. 43ff.
- Deckert Hermann: Sicherung und Wiederherstellung kirchlicher Baudenkmale, in: Spuren hinterlassen, 25 Kirchbautage seit 1946, hrsg. von Rainer Bürgel und Andreas Nohr, Hamburg 2005, S. 44-51.
- Deckert, Hermann: Provinzialkonservator i. R. Prof. Siebern †, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, hrsg. durch die Vereinigung der Denkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, Jg. 1938, Berlin/Wien, 1938, S. 217.
- Dehio, Georg: Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?, Flugschrift 1901, in: Georg Dehio - Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, hrsg. von Ulrich Conrads, Braunschweig 1988, S. 34-42.
- Dehio, Georg: Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert, Festrede 1905, in: Georg Dehio - Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, hrsg. von Ulrich Conrads, Braunschweig 1988, S. 88-103.
- Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bremen/Niedersachsen, bearbeitet von Gottfried Kiesow u.a., Neubearbeitung, München/Berlin 1977.
- Dellemann, Peter: Aus der Geschichte der Bauhütte, in: Geschichte und Architektur der Bauhütte Hannover, Jubiläumsschrift zum einhundertjährigen Bestehen, hrsg. von der Bauhütte zum weißen Blatt, Hannover 1980, S. 19-50.
- Dettmer, B.: Alte Malereien in der Dorfkirche zu Leveste bei Hannover, in: Das Deutsche Malerblatt 20, 1949, Nr.10, S. 462-463.
- Doermer, Ute/ Fricke, Heike: Untersuchung der Wandmalerei Das gute und schlechte Gebet in der St. Batholomäus-Kapelle zu Einbeck, unpublizierte Facharbeit zum Vordiplom, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden, Hildesheim 1992.
- Doermer, Ute/ Fricke, Heike: Restaurierung der Wandmalerei Das gute und schlechte Gebet St. Batholomäus-Kapelle; Einbeck, unpublizierte Facharbeit, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden, Hildesheim 1993.
- Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 1. Auflage 1921, 17. Auflage, Stuttgart 1989.
- Dülberg, Angelica: Romanische Wandmalereien in der Kirche von Axien, Landkreis Jessen, in: Niedersächsische Denkmalpflege, Bd. 14, hrsg. von Christiane Segers-Glocke, Hildesheim 1992, S. 9-35.
- Ehmke, Ruth: Der Freskenzyklus in Idensen, in: Schriften des Niedersächsischen Heimatbundes e.V., Bd. 34, Veröffentlichungen des Niedersächsischen Amtes für Landesplanung und Statistik, hrsg. von Kurt Brüning, Bremen 1958.
- Eibner, Alexander: Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit, München 1926, unveränderter Nachdruck, Vaduz/Liechtenstein 1984.
- Eiden, Markus: Möglichkeiten der Konservierung und Restaurierung der salzbelasteten Keimschen Mineralmalereien der Herz-Jesu-Kirche, Berlin – Prenzlauer Berg, unpubl. Diplomarbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Hildesheim 2000.
- Eifinger, Marion: Die Wandmalereien der St. Sylvesterkirche zu Quakenbrück, mit einer kurzen Beschreibung zur Bau- und Ausstattungsgeschichte, unpubl. Facharbeit zum Diplom an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen 1997.
- Eifinger, Marion: Die 1913/14 übertragene Wandmalerei "Christus am Ölberg" in der St. Sylvester Kirche zu Quakenbrück - Befundsicherung und Konservierungskonzept mit einem Beitrag zum Problem der Übertragung von Wandmalereien, unpubl. Dipomarbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Hildesheim 1999.
- Eilmes: Renovierung der St. Laurentiuskirche zu Ohrdorf, in: Kreiskalender für Gifhorn-Isenhagen, Wittingen 1962, S. 49-53.

- Eith, Karl / Sales Meyer, Franz (Hg.): Das Malerbuch. Die Dekorationsmalerei mit besonderer Berücksichtigung der kunstgewerblichen Seite, 3. Auflage, Leipzig 1899, Reprint der Originalausgabe, Hannover 1999.
- Ellger, Dietrich (Hg): Konservieren, Restaurieren, Katalog zur Ausstellung im westfälischen Landesmuseum Münster, in: Westfalen, Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, des Landeskonservators von Westfalen, 20. Sonderheft, hrsg. im Auftrag des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe, Münster 1975.
- Emmenegger, Oskar/Pursche, Jürgen/Möller, Roland: Die Alte Kirche in Idensen – Maltechnik und Schadensbilder der Wandmalerei, in: Forschungsprojekt Wandmalerei-Schäden, hrsg. von Christiane Segers-Glocke, Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 11, Hameln 1994, S. 76-81.
- Engel, Helmut: Zur Geschichte der Denkmalpflege in Niedersachsen, in: Neues Archiv für Niedersachsen, Bd. 18, H. 4, Göttingen 1969, S. 338-347.
- Eschebach, Erika (Red.): Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig, Kunst im Nationalsozialismus, Ausstellungskatalog, hrsg. vom Städtischen Museum zu Braunschweig und der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Hildesheim 2000.
- Eschebach, Tjalda: Bericht über die Polychromieuntersuchung der Raumschale, Objekt: Einbeck, St. Bartholomäus-Kapelle, Innenraum/Chorraum, Fachhochschule Hildesheim/Holzminde, Hildesheim 1992.
- Essenwein, August von: Die Restauration und Ausschmückung des Inneren des Münsters zu Constanz, Freiburg i. Br. 1879
- Essenwein, August: Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig, Nürnberg 1881.
- Ev.-luth. Kirchengemeinde Kathrinhagen (Hg.): 800 Jahre Katharinenkirche, Geschichten, Anekdoten und Historisches aus Kathrinhagen, Kathrinhagen o. J.
- Ev.-luth. Kirchengemeinde Sulingen (Hg.): Ein kleiner Rundgang durch die Sulinger St. Nicolai-Kirche, Kirchenführer, Sulingen o.D.
- Exner, Matthias (Hg.): Wandmalerei des frühen Mittelalters, ICOMOS- Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIII, München 1998.
- Exner, Matthias / Schädler-Saub, Ursula: Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, München 2002.
- Fenner, Rainer Gerd: Festschrift zum 775-jährigen Jubiläum der ev.-luth. Kirche St. Agatha zu Leveste im Jahr 2004, hrsg. von der ev.-luth. Kirchengemeinde Leveste, o.O. 2004.
- Findeisen, Peter: Geschichte der Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, von den Anfängen bis in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts, Berlin 1990.
- Findeisen, Peter: Halberstadt, Dom, Liebfrauenkirche, Domplatz, Königstein im Taunus 1995.
- Finke, Willi: Schleddehausen 1090-1990, Schleddehausen 1990.
- Fischer, Helmut: Hundert Jahre für den Naturschutz, Heimat und regionale Identität, Bonn 2004. <http://www.bhu.de/download/100Jahre.pdf>.
- Former, Alexander: Die Wiederherstellung von Bauten im 19. Jahrhundert – insbesondere die Wiederherstellung der Alexanderkirche zu Wildeshausen in Oldenburg im Jahre 1908-09, Esslingen 1912.
- Franzen, Christoph / Limmer, Cathrin, Nimoth, Torsten: Restaurierung einer Übermalung des 19. Jahrhunderts, der Wandmalereibestand in der Barbarakapelle zu Thierfeld/Sachsen, in: Restauro, Heft 6 2006, S. 395-402.
- Friedl, Hans et al. (Hg.): Biographisches Handbuch zur Geschichte des Landes Oldenburg, im Auftrag der Oldenburgischen Landschaft, Oldenburg 1992.
- Früchtenicht-Wydora, Christine: Die Kirchenmaler- und Restaurierungsfirma Gotta in Hannover 1911-1962. Unpubl. Diplomarbeit, HAWK, Fachhochschule Hildesheim, Hildesheim 2004.

- Geilmann, Wilhelm: Chemisch-technische Untersuchungen der Wand- und Gewölbemalereien in der romanischen Kirche zu Idensen, Göttingen 1938.
- Glaise, Wolfgang: Die Restaurierung der romanischen Wand- und Deckenmalereien im Kapitelsaal der ehem. Benediktinerabtei Brauweiler, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. XXIII, 1953-1959, Kevelaer 1960, S. 43-97.
- Glaise, Wolfhart: Die Restaurierung der Wand- und Deckenmalereien im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege XXIII, hrsg. im Auftrage des Landschaftsverbandes Rheinland durch den Landeskonservator Rheinland, Kevelaer 1960, S. 43-97.
- Glatz, Joachim: Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen, Mainz 1981.
- Goege, Günter: Wandmalerei, in Konservieren, Restaurieren, Katalog zur Ausstellung im westfälischen Landesmuseum Münster, in: Westfalen, Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, des Landeskonservators von Westfalen, 20. Sonderheft, hrsg. im Auftrag des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe von Dietrich Ellger, Münster 1975, S. 69-88.
- Goltz, Michael von der: Kunsterhaltung – Machtkonflikte, Gemälde-Restaurierung zur Zeit der Weimarer Republik, Berlin 2002.
- Goos, J.: Die Fresken im Meldorfer Dom, in: Niedersachsen, 3. Jg. 1897/98, S: 165-166.
- Gradel, Oliver: Kunstausstellungen im Oldenburger Kunstverein 1843-1914 – ein Gesamtverzeichnis, Oldenburg 2005.
- Grape-Albers, Heide (Hg.): Das Niedersächsische Landesmuseum in Hannover, 150 Jahre Museum in Hannover, 100 Jahre Gebäude am Maschpark, Festschrift zum Jahr des Doppeljubiläums, Hannover 2002.
- Greipl, Egon Johannes / Hubel, Achim (Hg.): 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, 4 Bände, München 2008.
- Griep, Hans Günther: Mittelalterliche Goslarer Kunstwerke, ein Inventar, Goslar 1957.
- Griep, Hans-Günther: Neuwerk 1186-1986. Kirche und Kloster im Spiegel der Bau- und Kunstdenkmäler, Festschrift zur 800. Wiederkehr der ersten Altarweihe, Goslar 1986.
- Großmann, Dieter: Zur Wiederherstellung von St. Godehard in Hildesheim, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, hrsg. durch die Vereinigung der Denkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, 17. Jg. 1959, München/Berlin, 1959, S. 78-80.
- Grote, Rolf-Jürgen/ Van der Ploeg, Kees: Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groninger Land. Fenster in die Vergangenheit, Hannover 2001.
- Grumbkow, Jochen von: Die Umgestaltung des Grabmals Heinrichs des Löwen im Dom zu Braunschweig 1935-1940, in: Braunschweigisches Jahrbuch für Landesgeschichte, Bd. 79, Braunschweig 1998, 167-216.
- Grundmann, Günther: Prof. Dr. H. Deckert †, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, hrsg. durch die Vereinigung der Denkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, Jg. 1956, Heft 1, München/Berlin, 1956, S. 65-66.
- Gunkel, Leonhard: Die St. Sylvesterkirche in Quakenbrück, in: Niedersachsen, 19. Jg., Nr.21, Bremen 1914.
- Gurlitt, Cornelius: Die Pflege der kirchlichen Kunstdenkmäler, ein Handbuch für Geistliche, Gemeinden und Kunstfreunde, Leipzig 1921, digitaler Reprint; <http://www.paulinerkirche.org/gurlitt.html>, ohne Seitenangaben.
- Habicht, Victor Curd.: Die Freilegung der Fresken in Idensen, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, hrsg. durch die Vereinigung der Denkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, Jg. 1934, Heft 1-2, Berlin/Wien, 1934, S. 27-31.
- Habicht, Victor Curd: Kirchenrestaurierungen im Hannoverschen: Idensen, Basse, Göttingen, Duderstadt, Hannover, in: Die Denkmalpflege, Jg. 1932, Heft 4, Berlin 1932, S. 162-167.

- Hager, Georg: Die Erhaltung alter Wandmalereien. Vortrag, gehalten auf dem 4. Tag der Denkmalpflege in Erfurt am 25. September 1903, in: Die Denkmalpflege, V. Jg., Nr. 15, S. 117-120
- Hager, Georg: Erhaltung alter Wandmalereien, Vortrag, 3. Tag für Denkmalpflege, Erfurt 1903, abgedruckt in: Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege, Bd. II, hrsg. von Adolf von Oechelhäuser, Leipzig 1913; S. 268-280.
- Hallinger, Johannes: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege – Personen und Strukturen, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, 4 Bände, hrsg. von Prof. Dr. Egon Johannes Greipl, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, in Verbindung mit Prof. Dr. Achim Hubel, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, München 2008, Bd. I, S. 128-176.
- Hansch, Jutta: Die mittelalterlichen Wandmalereien und nachmittelalterlichen Architekturoberflächen in der Kirche St. Andreas in Burgsdorf/Mansfelder Land, unpubl. Facharbeit zum Diplom, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Hildesheim 1999.
- Hansch, Jutta: Die Wandmalereien der St. Andreas-Kirche zu Burgsdorf. Entwicklung eines Konservierungskonzeptes unter besonderer Beachtung der Reduzierung des Stärkeleimüberzugs, unpubl. Diplomarbeit, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Hildesheim 2000.
- Hansmann, Wilfried: Die Restaurierungswerkstätten des rheinischen Landesamtes für Denkmalpflege – Vorgeschichte, Einrichtung, Aufgaben, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 1993, Bd. 36, S. 275-290.
- Harnoncourt, Alice: Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei um 1900, unpubl. Diplomarbeit, Universität Wien 1999.
- Haroska, Ulrich / Kenner, Christine: Die Wandmalereien in der Krypta der St. Andreaskirche zu Fulda Neuenberg, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIII, hrsg. von Matthias Exner, München 1998, S. 219-236.
- Haupt, Albrecht: Die Herstellung von Kirchen und ihre verschiedenen Richtungen, in: Die Denkmalpflege, 1. Jg., H8, 1899, S. 64-66 und H9, S. 70-72.
- Hauptmeyer, Carl-Hans: Niedersachsen, Landesgeschichte und historische Regionalentwicklung im Überblick, hrsg. von der Niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung, Hannover 2004.
- Heckel, Martin: Staat Kirche Kunst, Rechtsfragen kirchlicher Kulturdenkmäler, Tübingen 1968.
- Hedermann, Helga/ Guischard, Reinhard: St. Peter und Paul auf dem Frankenberge zu Goslar, Peda Kunstführer Nr. 496/2000, Passau 2000.
- Hentschel, Barbara: Der Maler Heinrich Brandes und dessen Wandgemälde im nördlichen Querschiff des Braunschweiger Domes, unveröffentlichte Facharbeit zum Diplom, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen, 1999.
- Hoffmann, Godehard: Rheinische Romanik im 19. Jahrhundert, Köln 1995.
- Holzamer, Karen: August Essenwein 1831-1892, Diss. Universität Regensburg, Darmstadt 1985.
- Holze, Manfred (Hg.): Wilhelm Morisse, Liebenswerte Erinnerungen und Bilddokumente, Oldenburg 1986.
- Hoßfeld, Oskar: Die Erhaltung alter Wandmalereien, in: Die Denkmalpflege, Nr. 13, 1908, S. 101-102.
- Hubel, Achim: Konservieren, nicht rekonstruieren! Die theoretische Grundsatzdiskussion der Denkmalpflege um 1900, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, 4 Bände, hrsg. von Prof. Dr. Egon Johannes Greipl, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, in Verbindung mit Prof. Dr. Achim Hubel, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, München 2008, Bd. III, S. 64-68.
- Hucker, Ulrich / Schubert, Ernst / Weisbrot, Bernd (Hg.): Niedersächsische Geschichte, Göttingen 1997.

- Hue de Grais, Graf Robert: Handbuch der Verfassung und Verwaltung in Preußen und dem Deutschen Reiche, Berlin / Leipzig 1897.
- Huse, Norbert (Hrsg.): Denkmalpflege: Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984.
- Jakobs, Dörthe: Die Wandmalereien von St. Georg in Reichenau-Oberzell, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIII, hrsg. von Matthias Exner, München 1998, S. 161-190.
- Jakobs, Dörthe: Sankt Georg in Reichenau-Oberzell – Der Bau und seine Ausstattung, 3 Bände, Stuttgart 1999.
- Jakobs, Dörthe: Restaurierungskonzepte für die Wandmalereien von St. Georg in Reichenau-Oberzell, in: Restaurierung der Restaurierung? ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, hrsg. von Matthias Exner und Ursula Schädler-Saub, München 2001, S. 39-48.
- Jarck, Horst-Rüdiger / Scheel, Günter (Hg.): Braunschweigisches Biographisches Lexikon, 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. im Auftrag der braunschweigischen Landschaft e.V., Hannover 1996.
- Judeich, Hedwig (Hg.): Der Ammerländer Friedrich Schwarting (1883 – 1918), Kirchenmaler im Kaiserreich, Oldenburg 1989.
- Jung, Victoria/ Sieroczek, Julia: Der Kirchenmaler Adolf Quensen und seine Arbeiten im ehemaligen Herzogtum Braunschweig in der Zeit von 1880 - 1910, unpubl. Facharbeit zum Vordiplom an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen 1999.
- Kamp, Sabine: Die Rechtsproblematik des Verunstaltungsgesetzes im Rahmen des § 12 BauO NRW, Diss. Uni Köln 2005.
- Karrenbrock, Richard: Aspekte einer Kunstlandschaft: Malerei des Mittelalters, in: Westfalen in Niedersachsen, kulturelle Verflechtungen: Münster-Osnabrück-Emsland, Oldenburger Münsterland, hrsg. von H. Ottenjann und H. Galen, Cloppenburg 1993, S. 107-329.
- Kastler, José: Heimatmalerei – Das Beispiel Oldenburg, Oldenburger Studien Bd. 31, Oldenburg 1988 (Diss. Uni Marburg 1986).
- Katenhusen, Ines: Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik, Hannover 1998.
- Katenhusen, Ines: In summa so etwas wie das künstlerische Gesicht „unserer Stadt“? Die Stadt, die Provinz und die Maler der Neuen Sachlichkeit in den zwanziger und dreißiger Jahren, in: Der stärkste Ausdruck unserer Tage. Neue Sachlichkeit in Hannover, hrsg. vom Sprengel Museum Hannover, Ausstellungskatalog, Hildesheim 2001, S. 35-48..
- Katenhusen, Ines: 150 Jahre Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Das Niedersächsische Landesmuseum Hannover, 150 Jahre Museum, 100 Jahre Gebäude am Maschpark, Festschrift zum Jahr des Doppeljubiläums, hrsg. von Heide Grape-Albers, Hannover 2002, S. 18-95.
- Kaulbach, Isidore: Friedrich Kaulbach, Erinnerungen an mein Vaterhaus, Berlin 1931.
- Keim, Adolf-Wilhelm: Die Mineral-Malerei, Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde, technisch-wissenschaftliche Anleitung, Nachdruck der Ausgabe von 1881, Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Thomas Hoppe, Stuttgart 1995.
- Kiesow, Gottfried: Einführung in die Denkmalpflege, Darmstadt 1982.
- Kiesow, Gottfried: Zur Entwicklung der Denkmalpflege in Hessen. Stand 1988.
http://www.denkmalpflegehessen.de/LFDH4_Publikationen/Veroeffentlichungen/Ausgabe_1_1988/88-1_Kiesow/88-1_kiesow.html
- Kirchengemeinde Lippoldshausen (Hg.): Die Kirche zu Lippoldshausen, o.O. 1953.
- Kirchengemeinde Lippoldshausen (Hg.): Festschrift, 250 Jahre Kirche zu Lippoldshausen, o.O. 2003.
- Klamt, Johann-Christian: Die mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig, Inaugural-Dissertation, Berlin 1968.

- Kluge, Dorothea: Gotische Wandmalerei in Westfalen 1290-1530, erschienen als: Westfalen, Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, des Landeskonservators von Westfalen-Lippe, 12. Sonderheft, Münster 1959
- Knopp, Gisbert: Ein unromantischer Anfang. Die ersten zwei Jahrzehnte staatlich organisierter Denkmalpflege in der Rheinprovinz 1893-1912, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 1993, Bd. 36, S. 89-110.
- Koch, Norbert: Der Innenraum des Braunschweiger Domes (ehemalige Stiftskirche St. Blasii), in: Landesausstellung Niedersachsen, Bd. 4, Stuttgart / Bad Cannstatt 1985.
- Koenig, Manfred: Der Maler Carl Wiederhold. Anmerkungen zur Biographie und zum Werk, in: Hannoversche Geschichtsblätter, NF, Bd. 59, 2005, S: 63-81.
- Kokkelink, Günther / Lemke-Kokkelink, Monika: Baukunst in Norddeutschland, Hannover 1998.
- Kokkelink, Günther: Die Entstehung der Bauhütte und ihre Ziele, in: Geschichte und Architektur der Bauhütte Hannover, Jubiläumsschrift zum einhundertjährigen Bestehen, hrsg. von der Bauhütte zum weißen Blatt, Hannover 1980, S. 9-18.
- Koller, Manfred: Mittelalterliche Wandmalereien in Österreich – 150 Jahre Restaurierung, in: Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, hrsg. von Matthias Exner und Ursula Schädler-Saub, München 2002, S. 103-118.
- Koller, Manfred: Restaurierung zwischen Mode und Methode, in: Restaurierung und Zeitgeist, Mitteilungen des Österreichischen Restauratorenverbandes, Bd. 9, Wien 2003, S. 14-17.
- Königfeld, Peter/Lausmann, Manfred: Restaurierung der mittelalterlichen Wandmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Heft 3/1995, S. 90-94.
- Königfeld, Peter: Die Raumausmalung, in: Der Kaiserdom in Königslutter, ein Kulturdenkmal auf dem Prüfstand, hrsg. vom Braunschweigischen Vereinigten Kloster- und Studienfonds und dem Institut für Denkmalpflege, Hannover 1996, S. 10-13.
- Koshi, Koichi: Die frühmittelalterlichen Wandmalereien der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Bodenseeinsel Reichenau, 2 Bände, Berlin 1999.
- Krause, Annette/ Wörz, Stefan: Die Ausmalung in der Stiftskirche zu Königslutter unter Essenwein und Quensen, unpubl. Facharbeit zum Diplom an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen 2000.
- Krumwiede, Hans-Walter: Kirchengeschichte Niedersachsens, Bd. 2, 19. Jahrhundert – 1948, Göttingen 1996.
- Kucharzewski, Ingelies: Die Gewölbemalereien in der Kirche zu Meldorf/Dithmarschen und ihre Quellen, Frankfurt u.a 1996 (Diss. Uni Kiel 1993).
- Kühn, Hermann: Historische Materialien und Techniken der Wandmalereirestaurierung aus naturwissenschaftlicher Sicht, in: Restaurierung der Restaurierung? ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, hrsg. von Matthias Exner und Ursula Schädler-Saub, München 2002, S. 255-258.
- Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt (Hg.): 75 Jahre maltechnische Grundlagenforschung, in: 75 Jahre Restaurierung in der staatlichen Denkmalpflege, Fachtagung zum 75-Bestehen der Restaurierungswerkstatt am Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, CD-ROM, Halle 2002.
- Lehmann, Jirina (Hg.): Konservierung und Restaurierung von Holz- und Steinskulpturen um 1900, Vorträge des 7. Tages der Denkmalpfleger in Braunschweig, September 1906, CD-ROM 2008.
- Lehmann, Martin: Kunststoffe in der Konservierung von Wandmalerei. Die Gewölbemalereien in der Krypta der Stiftskirche St. Servatius in Quedlinburg, Seminararbeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden 2003.

- Lezius, Hermann: Das Recht der Denkmalpflege in Preußen, Berlin 1908.
- Liessem, Udo: Die St. Nikolai-Kirche in Hannover-Bothfeld und ihr Architekt Eduard Wendebourg (1857-1940), in: Hannoversche Geschichtsblätter Nr. 35, Hannover 1981, S. 181-210.
- Lill, Georg Georg Hager zum Gedächtnis, in: Deutsche Kunst- und Denkmalpflege 1940/41, S. 168-170
- Löffler, Birgit: Möglichkeiten der Retusche in der Wand- und Gewölbemalerei. Ein Beitrag zur Auseinandersetzung mit dem Problem der Retusche, unpubl. Diplomarbeit, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 1980.
- Lütkemann Heinrich: Die Parochie Wiershausen, Braunschweig und Leipzig 1901.
- Ludwig, Thomas: Die Einhard-Basilika in Steinbach im Odenwald, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIII, hrsg. von Matthias Exner, München 1998, S. 67-74.
- Maier, Hans: Denkmalpflege und Denkmalschutz in Bayern 1908-2008, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, 4 Bände, hrsg. von Prof. Dr. Egon Johannes Greipl, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, in Verbindung mit Prof. Dr. Achim Hubel, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, München 2008, Bd. I, S. 17-22.
- Mainusch, Nils: Es darf das Verständnis nicht unter dem Stile leiden. Restaurierungspraxis um 1900 am Beispiel der Wiederherstellung mittelalterlicher Wandmalereien in der St. Nikolauskirche zu Melverode, unveröffentlichte Facharbeit zum Diplom, Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen, 2000.
- Mainusch, Nils: Zur Restaurierung der romanischen Wandmalereien in St. Nikolaus zu Melverode (Braunschweig) in den Jahren 1902-1905, in: Die Restaurierung der Restaurierung?, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, hrsg. von Matthias Exner und Ursula Schädler-Saub, München 2002, S. 218-225.
- Mainzer, Udo: Vom Ehrenamt zur Professionalität, 100 Jahre Rheinisches Amt für Denkmalpflege, in: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 1993, Bd. 36, S. 15-88.
- Martin, Dieter / Krautzberger, Michael (Hg.): Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege, München 2004.
- Martin, Kurt: Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell, Sigmaringen 1975.
- May, O.H. (Hg.): Niedersächsische Lebensbilder, 1. Bd., Hildesheim 1939.
- Meiners, Uwe (Hg.): Suche nach Geborgenheit, Heimatbewegung in Stadt und Land Oldenburg, Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung, Oldenburg 2002.
- Mewes, Hermann: F.A.L. Hellner und seine Tätigkeit beim Konsistorium in Hannover, in: Friedrich August Ludwig Hellner 1791 – 1862, Konsistorialbaumeister im Königlichen Konsistorium zu Hannover, Festschrift zur Erinnerung an seinen 200. Geburtstag, hrsg. im Auftrage des Landeskirchenamtes der ev.-luth. Landeskirche Hannovers vom Amt für Bau- und Kunstpflege durch Ulfrid Müller, Hannover 1991 S. 13-22.
- Meyer, Christa: Die Oldendorfer Marienkirche und ihr Altar, hrsg. von der ev.-luth. Kirchengemeinde Oldendorf, Melle 1984.
- Meyer, Reiner: Reproduzierte Heimat – Druckgraphik in Oldenburg, in: Suche nach Geborgenheit, Heimatbewegung in Stadt und Land Oldenburg, Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von Uwe Meiners, Oldenburg 2002, S. 112-135.
- Michler, Wiebke: Kloster Wienhausen, Die Wandmalereien im Nonnenchor, Wienhausen 1986.
- Mithoff H. Wilhelm H.: Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, II. Abt., Das Kloster Wienhausen bei Celle, Hannover o. J. [1851].
- Mithoff, Hector Wilhelm Heinrich: Kunstdenkmale und Althertümer im Hannoverschen, Siebenter Band, Fürstenthum Ostfriesland und Harlingerland, Hannover 1880, unveränderter Nachdruck, Leer 1989.

- Mohr de Pérez, Rita: Die Anfänge der staatlichen Denkmalpflege in Preußen, Worms 2001.
- Möller, Hans-Herbert: Zur Lage der Denkmalpflege in Niedersachsen, in: Niedersächsische Denkmalpflege, Bd.8, 1972-1975, hrsg. von Hans-Herbert Möller, Hildesheim 1976, S. 9-23.
- Möller, Roland: Historische Restaurierungen von Raumfassungen und Wandmalereien des Mittelalters im mitteldeutschen Raum – aktuelle Untersuchungen, in: Restaurierung der Restaurierung? ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, hrsg. von Matthias Exner und Ursula Schädler-Saub, München 2002, S. 175-190.
- Möller, Roland: Albert Leusch aus der Sicht der Enkelgeneration mit einem Beispiel aus seiner Arbeit, in: 75 Jahre Restaurierung in der staatlichen Denkmalpflege, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, CD-ROM, Halle 2004, S. 35-57.
- Mörsch, Georg / Strobel, Richard (Hg.): Vom bunten Treiben der Restauratoren, in: Die Denkmalpflege als Plage und Frage - Festgabe für August Gebeßler, München / Berlin 1989.
- Morisse, Wilhelm: Die Malereien in der St. Johanniskirche zu Zwischenahn, in: Jahrbuch für die Geschichte des Herzogtums Oldenburg, Bd. 13, Oldenburg 1905. S. 190-192.
- Morisse, Wilhelm: Alte Malereien in der Kirche zu Varel, in: Jahrbuch für die Geschichte des Herzogtums Oldenburg, Bd. 15, Oldenburg 1906.
- Müller, Ulfrid (Hg.): Friedrich August Ludwig Hellner 1791 – 1862, Konsistorialbaumeister im Königlichen Konsistorium zu Hannover, Festschrift zur Erinnerung an seinen 200. Geburtstag, hrsg. im Auftrage des Landeskirchenamtes der ev.-luth. Landeskirche Hannovers vom Amt für Bau- und Kunstpflege, Hannover 1991.
- Müller, Ulfrid: Ev.-luth. St. Osdag-Kirche Mandelsloh, Schnell Kunstführer Nr. 2430, Regensburg 2000.
- Mundhenke, Herbert (Bearb.): Die Matrikel der Höheren Gewerbeschule, der polytechnischen Schule und der Technischen Hochschule zu Hannover, Bd. 1-3, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen IX, Hannover 1991.
- Neubauer, Achim: „mit einem alten ausgehauenen Bilderwerk gezieret“, Fragmente aus der Geschichte der Kirchengemeinde Edeweicht 10, Edeweicht 2005.
- Neuhaus, Ilse: Die Bibliothek des Landeskirchenamtes als nichtstaatliche Behördenbibliothek, in: Festschrift aus Anlaß des 50-jährigen Bestehens der Arbeitsgemeinschaft Hannoverscher Behördenbibliotheken, veröffentlicht im Jahre 2000 in einem Sonderheft des Mitteilungsblattes der Bibliotheken in Niedersachsen und Sachsen-Anhalt, S. 45-48, <http://www.ahb.niedersachsen.de/ahb/festschr/45.pdf>
- Nimoth, Torsten/ Zenger, Robert: Dokumentation Einbeck, Wandmalerei der Nordwand, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden, Hildesheim o. D. [1991].
- Nimoth, Torsten: Die Stiftskirche zu Fischbeck an der Weser und deren historistische Ausmalung durch Hermann Schaper – Untersuchung der Maltechnologie und Erstellung eines Konservierungskonzeptes, unpublizierte Diplomarbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Hildesheim 1992.
- Oechelhäuser, Adolf von (Hg.): Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege, Bd. II, Leipzig 1913:
- Oechelhäuser, Adolf von (Hg.): Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege, Bd. I, Leipzig 1910:
- Oldenburg, Petra: Untersuchung und Dokumentation; Restaurierung und Konservierung der Wandmalereien im Chorraum der St. Bartholomäus-Kapelle in Einbeck, unpublizierte Facharbeit zum Vordiplom, Fachhochschule Hildesheim/Holzminden, Hildesheim 1992.

- Otte, Hans: Zweckmäßig und kunstfertig, die Entwicklung der kirchlichen Bauverwaltung bis zur Zeit Hellners, in: Friedrich August Ludwig Hellner 1791 – 1862, Konsistorialbaumeister im Königlichen Konsistorium zu Hannover, Festschrift zur Erinnerung an seinen 200. Geburtstag, hrsg. im Auftrage des Landeskirchenamtes der ev.-luth. Landeskirche Hannovers vom Amt für Bau- und Kunstpflege durch Ulfrid Müller, Hannover 1991 S. 23-38.
- Petersen, A.: Wiederhergestellte Wandmalereien in der Kirche in Mandelsloh, Provinz Hannover, in: Die Denkmalpflege, Nr. 8, Berlin 1908, S. 58-61.
- Pfeifer, Hans: Die Kirche in Melverode und ihre Wandgemälde, in: Die Denkmalpflege, 8. Jg., Nr. 7, 1906, S. 49-52.
- Pohlmann, Albrecht/ Materna, Helmut: Wilhelm Ostwald: Farbenlehre, Maltechnik, Gemäldeuntersuchung, in: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken, Nr. 8, hrsg. vom Restauratoren Fachverband e.V. und Restauratorenverband Sachsen e.V., Berlin 1999, S.44-60.
- Poppe, Roswitha/ Boeck, Urs: Innenräume des 13. Jahrhunderts in Westniedersachsen: Eilsum, Stapelmoor, Westeraccum, Oldendorf, Schleddehausen, Börstel, in: Niedersächsische Denkmalpflege, Bd. 6, 1965-1969, hrsg. von Hans Roggenkamp, Hildesheim 1970, S. 145-164.
- Potschien et al. Die Restaurierung der Wand- und Deckenmalereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen im 19. Jahrhundert, unpubl. Hausarbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen 1999.
- Pursche, Jürgen: Die "Entsorgung" restauratorischer Eingriffe an Wandmalereien, in: Das Denkmal als Altlast? Auf dem Weg in die Reparaturgesellschaft, ICOMOS- Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXI, München 1996, S. 77-85.
- Pursche, Jürgen: Betrachtungen zur Malerei mit Alkalisilikaten, Geschichte, Maltechnik und Restaurierung, in: Mineralfarben, Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich Bd. 19, Red.: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel, Zürich 1998, S. 53-66.
- Pursche, Jürgen: Die historische Restaurierung der Wandmalereien in der ehemaligen Benediktinerabteikirche Prüfening und ihre heutige konservatorische Problematik, in: Restaurierung der Restaurierung? ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, hrsg. von Matthias Exner und Ursula Schädler-Saub, München 2002, S. 135-144.
- Pursche, Jürgen: Konservierungsstoffe in der Wandmalerei, Nachhaltigkeit und Prävention, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, hrsg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Bd. 58/59, München / Berlin 2007, S. 72-78.
- Regierungspräsidium Stuttgart, Landesamt für Denkmalpflege (Hg.): Das Denkmal als Fragment – das Fragment als Denkmal, Arbeitsheft 21; Stuttgart 2008.
- Reichwald, Helmut F.: Vom bunten Treiben der Restauratoren, in: Die Denkmalpflege als Plage und Frage - Festgabe für August Gebeßler, hrsg. von Georg Mörsch und Richard Strobel, München / Berlin 1989, S. 163-176.
- Reichwald, Helmut F.: Die Sylvesterkapelle in Goldbach am Bodensee, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIII, hrsg. von Matthias Exner, München 1998, S. 191-218.
- Reichwald, Helmut F.: Bestandserhaltung oder Entrestaurierung? Drei Fallbeispiele aus dem Bodenseeraum, in: Restaurierung der Restaurierung? ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, hrsg. von Matthias Exner und Ursula Schädler-Saub, München 2002, S. 49-69.
- Reimers, Jacobus: Alte Wand- und Deckenmalereien in der Provinz Hannover, in: Die Denkmalpflege 6, Nr. 12, Berlin 1904, S. 100.
- Reimers, Jacobus: Bilderpflege im Provinzialmuseum, in: Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover, Hannover 1905.

- Reimers, Jacobus: Handbuch für die Denkmalpflege, hrsg. Von der Provinzial-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Hannover, 4. Aufl., Hannover 1912.
- Reimers, Jacobus: Die staatliche Denkmalpflege und die historischen Vereine, Vortrag, abgedruckt in: Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen, Jg. 1909, Hannover 1909, S. 263-285.
- Reimers, Jacobus: Alte Wand- und Deckenmalereien in der Provinz Hannover, in: Die Denkmalpflege, hrsg. von der Schriftleitung des Centralblattes der Bauverwaltung, 2. Jg., H.1, Berlin 1900.
- Retterath, Bernd: Die gotischen Wandmalereien im ehemaligen Kapitelsaal von St. Alexander in Wildeshausen, unpubl. Diplomarbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminde 1996.
- Ricke, F.: Mittelalterliche Wandmalereien in den Dorfkirchen zwischen Weser und Leine, in: Atlantis, Jg. 11, H. 5, 1939, S. 298
- Riegl, Alois: [Riegl 1903a] Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus, Wien 1903, in: Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, hrsg. von Ernst Bacher, Wien u.a. 1995, S. 53-98.
- Riegl, Alois: [Riegl 1903b] Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien, Wien 1903, in: Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, hrsg. von Ernst Bacher, Wien u.a. 1995, S. 157-172.
- Riegl, Alois: Neue Strömungen in der Denkmalpflege, Wien 1905, in: Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, hrsg. von Ernst Bacher, Wien u.a. 1995, S. 217-234.
- Riegl, Alois: Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligenkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau, Wien 1904, in: Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, hrsg. von Ernst Bacher, Wien u.a. 1995, S. 217-234.
- Rodenkirchen, Nikolaus: Die Kirche in Mark und ihre Wandmalereien, in: Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 23. Bd., H 1-6, Münster 1938, S. 374-382.
- Rudolf, Anja: Anton Bardenhewer, ein Restaurator zwischen Historismus und moderner Denkmalpflege, Petersberg 2001.
- Runge, Wolfgang: Die St. Nikolai-Kirche in Edewecht, Manuskript, Oldenburg 1983.
- Rüthning, Gerhard: Bericht über die Tätigkeit des Vereins, in: Bericht über die Tätigkeit des Oldenburger Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte, XV. Heft, Oldenburg 1905, S. 17-29.
- Schädler-Saub, Ursula (Hg.): Die Kunst der Restaurierung, ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXX, München 2005.
- Schädler-Saub, Ursula: [Schädler-Saub 2000a] Mittelalterliche Kirchen in Niedersachsen. Wege der Erhaltung und Restaurierung. Regionale Kulturerbe-Routen, Bd.1, in: Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 4, hrsg. von Angela Weyer, Petersberg 2000.
- Schädler-Saub, Ursula: [Schädler-Saub 2000b] Gotische Wandmalereien in Mittelfranken, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 109, München 2000.
- Schädler-Saub, Ursula: „Die Kunstdenkmäler grauer Vorzeit als heilige Schätze zu bewahren und zu pflegen“ – Hildesheim und die Wiederentdeckung der Kunst des Mittelalters im 19. Jahrhundert, in: Abglanz des Himmels, Romanik in Hildesheim, hrsg. von Michael Brandt, Hildesheim 2001, S. 303-320.
- Schädler-Saub: Restaurierung und Zeitgeschmack: Vom Umgang mit Fehlstellen, in: Das Denkmal als Fragment – das Fragment als Denkmal, Arbeitsheft 21, Regierungspräsidium Stuttgart, Landesamt für Denkmalpflege, Stuttgart 2008.
- Schäfer, R: Die Kirche zu Kirchweyhe, in: Niedersachsen, 14. Jg. 1908/09, S: 63-64.
- Schäfer, Rolf et al. (Hg.): Oldenburgische Kirchengeschichte, Oldenburg 1999.
- Schafmeyer, Jörg: Ein kleiner Rundgang durch die Sukinger St. Nicolai-Kirche, hrsg. von der ev.-luth. Kirchengemeinde Sulingen, Sulingen o. J.

- Schaible, Volker: Die Bedeutung von Bewahrungsauftrag und Inszenierungswunsch für die Arbeit des Restaurators, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1997, Heft 2, S. 186-191.
- Scharf-Wrede, Thomas: Die Welt mit Christi Augen sehen, 100 Jahre St. Elisabeth Hannover, hrsg. von der Katholischen Kirchengemeinde St. Elisabeth, Hannover 1995.
- Scheuermann, Ingrid (Hg.): Zeitschichten, Erkennen und Erhalten – Denkmalpflege in Deutschland, München/Berlin 2005.
- Schießl, Ulrich: Eine bibliographische Übersicht über die Literatur zur Restauratorenausbildung in den letzten dreißig Jahren, in: 30 Jahre DRV, Sonderheft der Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 3, 1989, S. 67-79.
- Schießl, Ulrich: Die deutschsprachige Literatur zu Werkstoffen und Techniken der Malerei von 1530 bis ca. 1950, Worms 1989.
- Schindler, Claudia/ Heiling, Katharina: Mittelalterrezeption im 19. Jahrhundert, am Beispiel der Ausmalung von St. Godehardt in Hildesheim durch Michael Welter 1861-63 / 1875-77, unpubl. Facharbeit zum Vordiplom an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminde/Göttingen 1999.
- Schmidt, Klaus-Peter: Zur Restaurierungsgeschichte und zu den laufenden Sicherungsmaßnahmen in der Steinbacher Basilika, in: Wandmalerei des frühen Mittelalters, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIII, hrsg. von Matthias Exner, München 1998, S. 84-86.
- Schnath, Georg et al.: Geschichte des Landes Niedersachsen, Territorien-Ploetz Sonderausgabe, Neuauflage, Würzburg 1973.
- Schneider, Angelika / Brandner, Anton / Ramminger, Wolfgang: Kurzbiographien, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, 4 Bände, hrsg. von Prof. Dr. Egon Johannes Greipl, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, in Verbindung mit Prof. Dr. Achim Hubel, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, München 2008, Bd. I, S. 335-345.
- Scholl, Rose: Quellen zur Geschichte des Kirchspiels Schleddehausen im Niedersächsischen Staatsarchiv Osnabrück, Bissendorf 1988.
- Scholz, Th. Hans-Dieter: Wasser- und Windmühlen in der Stadt Kassel, hrsg. vom Regierungspräsidium Kassel, Kassel 1997.
- Schramm, Hans-Peter / Hering, Bernd: Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung, Bücherei des Restaurators, Bd. 1, hrsg. von Ulrich Schießl, Stuttgart 1995.
- Seelecke, K./ Herzig, F.: Wiederherstellung der romanischen Wandmalereien im Südquerschiff des Braunschweiger Doms, in: Niedersächsische Denkmalpflege 2 1955/56, Hildesheim 1957, S. 25-28.
- Segers-Glocke, Christiane: Blick zurück nach vorn, Sonderdruck aus Niedersächsische Denkmalpflege 16, Berichte über die Tätigkeit der Bau- und Kunstdenkmalpflege in den Jahren 1993-2000, Hannover 2001.
- Seidel, Rita (Hg.): Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Universität Hannover, Bd. 2, Catalogus Professorum, hrsg. im Auftrag des Präsidenten der Universität Hannover, Hildesheim u.a. 2006.
- SFIIC (Hg.): Les anciennes restaurations en peinture murale, journées d'études de la SFIIC, Dijon 1993.
- Sievers, Annette/Ellesat, Anneli: Die historistischen Wandmalereien in der Stiftskirche zu Königslutter, Geschichte, Restaurierungsgeschichte und aktuelle konservatorische Probleme, in: Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Matthias Exner und Ursula Schädler-Saub, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII, München 2002, S. 211-217.
- Sneathlage, Rolf: Naturwissenschaften in der Denkmalpflege – Von der Ausnahme zur Regel, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, 4 Bände, hrsg. von Prof. Dr. Egon Johannes Greipl, Bayerisches Landesamt für

- Denkmalpflege, in Verbindung mit Prof. Dr. Achim Hubel, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, München 2008, Bd. I, S. 315-325.
- Sommer, Roland: Die Petruskapelle der Alten Kirche zu Idensen. Beiträge zur Restaurierungsgeschichte und zu einem Konservierungskonzept der Malereien des 12. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt der Gipsbehandlung im Kontext früherer Ergebnisse einschließlich mikrobiologischer Aspekte, unpubl. Diplomarbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen 2002.
- Spiegelhauer, Dieter: 100 Jahre Konservieren, nicht restaurieren? In: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 1993, Bd. 36, S. 207-236.
- Spieker: [Spieker 1885] Pflichten der Denkmalpflege, in: Die Denkmalpflege, 1. Jg. 1899, H. 13, S. 101
- Sprengel Museum Hannover (Hg.): Der stärkste Ausdruck unserer Tage. Neue Sachlichkeit in Hannover, Ausstellungskatalog, Olms, Hildesheim 2001.
- Steinacker, Karl: Braunschweiger Denkmalpflege 1903-07, in: Braunschweigisches Magazin, 14. Bd., 1908, S. 73-145.
- Stein-Kecks, Heidrun: Die Klosterkirche Prüfening und ihre Wand- und Deckenmalereien, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, 4 Bände, hrsg. von Prof. Dr. Egon Johannes Greipl, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, in Verbindung mit Prof. Dr. Achim Hubel, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, München 2008, Bd. I, S. 47-58.
- Struckmann, Gustav: Aufgaben der Provinzial- und Kommunalverwaltungen auf dem Gebiet der praktischen Denkmalpflege, Vortrag, 2. Tag für Denkmalpflege, Düsseldorf 1902, abgedruckt in: Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege, Bd. I, hrsg. von Adolf von Oechelhäuser, Leipzig 1910; S. 325-347.
- Tantzen, Richard: Heimatschutz und Gesetzgebung, in: Niedersachsen, 34. Jg. 1929, S. 385-390.
- Tapol, Benoît de: Produits, faits, modes en peinture murale, in: journées d'études de la S.F.I.I.C., hrsg. von Marcel Stefanaggi, Dijon 1993, S. 143-152.
- Thönicke, Harald: Die St. Matthaei-Kirche zu Großenwieden, o.O. 1994.
- Tomaszewski, Andrzej: Ars perennis: Auto – Kunstwerk – Restaurator, in: Die Kunst der Restaurierung, ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXX, hrsg. von Ursula Schädler-Saub, München 2005, S. 325-329.
- Traphagen, Friedrich: Die Apostel im Altarraum, in: Kontakte, Informationen der ev.-luth. Kirchengemeinde, Schleddehausen Dezember 1992/Januar 1993.
- Traphagen, Friedrich: Sankt Laurentius zu Schleddehausen, Schleddehausen 2002.
- Uhlhorn, Jürgen: 100 Jahre hannoversches Landeskonsistorium, in: Jahrbuch der Gesellschaft für Niedersächsische Kirchengeschichte, 64. Bd 1966, S. 17-40.
- Ulrich, Gustav: Dorfbuch Mahlerten o.D.
- Van Dyke, James A. / Fuhrmeister, Christian: Zeitlose Kunstwerke und moderne(s) Gestalten im Braunschweiger Dom, in: Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig, Kunst im Nationalsozialismus, Ausstellungskatalog, hrsg. vom Städtischen Museum zu Braunschweig und der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Hildesheim 2000, S: 48-65.
- Voges, Th.: Dorfkirchen aus dem Kreise Wolfenbüttel und aus anderen Gegenden des Landes Braunschweig, in: Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Alterthumskunde 1877.
- Walter, Diana: [Walter 2001a] Maltechnische und bauphysikalische Untersuchung der Wandmalereien von 1902 in St. Elisabeth, Zeddenick bei Magdeburg, unpubl. Facharbeit zum Diplom an der Fachhochschule Hildesheim/ Holzminden/ Göttingen, Hildesheim 2001.
- Walter, Diana: [Walter 2001b] Die Wandmalereien von 1902 in der romanischen Kirche St. Elisabeth zu Zeddenick, unpubl. Diplomarbeit an der Fachhochschule Hildesheim/Holzminden/Göttingen, Hildesheim 2001.

- Wehlte, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei, 1. Aufl. 1967, unveränderter Nachdruck der 4. Auflage 1981, Ravensburg 1990.
- Wiehe, Ernst: Die Ausmalung der Stiftskirche Königslutter, Braunschweig 1894.
- Witt, Ernst: Alte Kirchenräume in Dörfern und Flecken Niedersachsens, Hannover 1971.
- Wohlleben, Marion / Sigel, Brigitt (Red.): Mineralfarben, Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich Bd. 19, Zürich 1998.
- Wohlleben, Marion: [Wohlleben 1998a] Wetterfest, lichtecht, waschbar, Adolf Wilhelm Keim und seine Erfindung, die Keim'schen Mineralfarben. Zur Geschichte eines Produkts, in: Mineralfarben, Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich Bd. 19, Red.: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel, Zürich 1998, S. 13-45.
- Wohlleben, Marion: [Wohlleben 1998b] Adolf Wilhelm Keim – ein Wissenschaftler mit ethischem Anspruch, in: Mineralfarben, Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich Bd. 19, Red.: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel, Zürich 1998, S. 49-52.
- Wohlleben, Marion: Konservieren oder Restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende, Diss., Zürich 1989.
- Wolters, Christian / Taubert, Johannes: Zusammenfassender Bericht über die auf Grund der Resolution des ICOM-Komitées für Museumslaboratorien vom 24.9.1957 auf den Fragebogen über Wandmalerei eingegangenen Antworten aus der Bundesrepublik Deutschland, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jg. 12 1998, H 2, S. 321-324.

10 Quellenverzeichnis

Allgemeine Quellen

- Adressbücher der Stadt Hannover 1897-1958, Stadtarchiv Hannover.
- Cordes, Werner: St. Katharinenkirche Neuenkirchen, 400 Jahre Kirchengeschichte, unpublizierte Chronik, archiviert im Pfarrarchiv Neuenkirchen, Neuenkirchen 2004
- Curdt, Rudolf: Beitrag zu einem Bericht über die Erneuerung des Domes zu Braunschweig - die Rückgewinnung der mittelalterlichen Wand- und Gewölbmalereien, 1939, Manuskript im Archiv des NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 101000.01408.
- Der Kulturspiegel, Beilage zum Hannoverschen Tageblatt, Nr. 315, 14.11.1934, Beilage zum Hannoverschen Kurier, 13.11.1934, Nr. 531, Jg. 1934. Bericht zur Gedächtnisausstellung über Oskar Wichtendahl.
- Die Harke, Nienburg vom 27.04.1957. Die kürzlich entdeckten Wandmalereien in der Kirche zu Lohe.
- Dietzsch, Paul / Neumann-Dietzsch, Birgit: Bestands- und Zustandserfassung der Wandmalereien im Braunschweiger Dom, Literatur- und Aktenauswertung 1995, Abdruck im NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 101000.01408.
- Hannoversche Presse, 20.10.1961, Bericht über Oskar Wichtendahl.
- Hannoverscher Kurier, 13.11.1931, Bericht über Oskar Wichtendahl.
- Herzig, Fritz: Die Wandmalereien im südlichen Querschiff des Braunschweiger Domes, Untersuchungsbericht undatiert, Manuskript im Archiv des NLD, BuK, Schriftarchiv, Sign. 101000.01408.
- Internetseite der unierten Kirche Preußens vgl.: <http://www.uek-online.de/55299.html>, Stand: 22.02.2008.
- Internetseite der Union Evangelischer Kirchen in der Evangelischen Kirche in Deutschland, <http://uek.ekd.de/55299.html>. Stand: 02.02.2008.
- Internetseite der ev.-luth. Kirchengemeinde St. Marien Loxstedt: www.kirchengemeinde-loxstedt.de/Kirche/Kirche/church_geschichte.htm
- Mündl. Auskunft, Stadtarchiv Hannover, Werner Heine, M.A., zur Einwohnermeldekartei Hannovers, 08.03.2007.
- Mündl. Auskunft, Handwerkskammer Hannover, Dagmar Schaar, zum Eintrag in die Handwerksrolle, 20.06.2007.
- Mündl. Auskunft, NLD, Außenstelle Oldenburg, Herr Schiefer, zur Denkmalpflege im Raum Oldenburg, 07.03.2007.
- Mündl. Auskunft, Oskar Wichtendahl, Heyersum, zum Leben Oskar Wichtendahls, 16.06.2006.
- Nordwest-Heimat vom 10.10.1970, Beilage zur Nordwest-Zeitung, Bericht zum Gedenken an Wilhelm Morisse.

Staatsarchiv Bremen (StA HB)

- Adressbücher der Stadt Bremen 1907-1917.
- Best. 4.114, Nordische Kunsthochschule, ehem. Gewerbeschule, Bewerbungen und Personal.

Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover (Nds. HstA H)

- Hann. 122 a, Der Oberpräsident der Provinz Hannover
- Nr. 3426, Die Erhaltung der Kunstdenkmäler, Kunstalterthümer, Technische Kulturdenkmäler, Bd. 3, 1905-1940.
- Nr. 3430, Die Neuorganisation der Denkmalpflege in der Provinz Hannover (1891-1913).
- Nr. 3431, Die Erhaltung der Kunstdenkmäler, Vertrauensmänner in der Denkmalpflege 1895-1936.
- Nr. 3434, Die Förderung volkstümlicher Kunstübung und Bauweise 1902-1908.

- Nr. 3455, Die Konservation der Kunstdenkmäler, Kunstalterthümer pp., Bd. 16, 1894-1902.
Nr. 3456, Die Konservation der Kunstdenkmäler, Kunstalterthümer pp., Bd. 17, 1903-1908.
Nr. 3458, Der Konservator der hannoverschen Landesaltertümer, jetzt Provinzialkonservator, Berichte über Denkmalpflege 1866-1940.
Nr. 3483, Die Erhaltung der Kunstdenkmäler 1882-1905.
Nr. 3485, Sitzungen und Jahresberichte der Provinzialkommission zur Erhaltung und Erforschung der Kunstdenkmäler in der Provinz Hannover 1902-1930.
Nr. 3712, Der Konsistorialbaumeister in Hannover.

- Hann. 180 Lün., Der Regierungspräsident in Lüneburg.
Acc. 3/014, Nr. 436, Die Durchführung von Reparatur- und Restaurierungsarbeiten an Kunstdenkmälern, umfassend die Zeit 1901-1904.
Acc. 3/038, Nr. 6, Konservierung von Kunstdenkmälern und Alterthümern 1853-1892.
Acc. 3/038, Nr. 7, Konservierung von Kunstdenkmälern und Alterthümern 1909-1931.
Acc. 3/038, Nr. 13, Der Provinzialkonservator der Provinz Hannover und die Ernennung von Pflegern für kulturgeschichtliche Bodenalterthümer, Bd. 1, 1895-1937.

- Hann. 151, Provinzialverwaltung.
Nr. 186, Provinzialmuseum, Personalangelegenheiten.

- Hann. 152 Provinzialmuseum / Landesmuseum Hannover
Acc. 55/68, Nr. 13, Personalakte Reimers.
Acc. 55/68, Nr. 31, Personalakte Schiele.
Acc. 2006/013, Nr. 17 Gutachtertätigkeit.
Acc. 2006/013, Nr. 34, Provinzialmuseum, Ankäufe.

Stadtarchiv Hannover (StA H)

- Einwohnermeldekartei.
Adressbücher der Städte Hannover und Linden 1897-1958.
HBS A, Hannover Bausammlung
KPS 712, Meisterschule des Deutschen Handwerks, Hannover 1938.
KPS 197, Bericht der Handwerker- und Kunstgewerbeschule, der mit ihr verbundenen Handwerkerschule und der gewerblichen Fortbildungsschulen, Hannover 1904.
1442 Personalakten, Magistrat der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Hannover, Städtisches Schulamt Hannover, Personalakten der Handwerker- und Kunstgewerbeschule.
HR 16, Hauptregistratur Schulsachen.
Nr. 2767, Entwicklung des gewerblichen Berufs- und Fachschulwesens der Stadt Hannover in den Jahren 1918-1928.
Nr. 2788, Übersicht über die Lehrkräfte, Unterrichtsstunden und Schülerzahlen der Handwerker- und Kunstgewerbeschule.
AAA, Alte Abteilung Akten.
A2151, Jahresberichte Handwerker- und Kunstgewerbeschule, gewerbliche Fortbildungsschule 1902-1925.

Evangelische Landeskirche in Braunschweig (EvLKA BS), Landeskirchliches Archiv Wolfenbüttel

- Bauakte Meverode, 0A Meverode 20.

Landeskirchliches Archiv Hannover (EvLKA H)

- Best. E5, Konsistorialbaumeister.
Best. D33, Ephoralarchiv Burgdorf, Spezialia Kirchhorst, 511 Kirche Instandhaltung.
Ephoralarchiv E5-694/Loxstedt.

Best. B2G9, Baupflege und Bauwesen

Borstel, Großenwieden, Idensen, Kathrinhagen, Leveste, Loxstedt, Mahlernten, Mandelsloh, Marklohe, Neuenkirchen (Kirchenkreis Syke), Ohrdorf, Oldendorf (Kirchenkreis Buer), Schledehausen, Sulingen, Ueffeln, Wiershausen-Lippoldshausen.

EvKLA H, Amt für Bau- und Kunstpflege Celle

Sign. 11370/10, Kirche /Kirchhorst, KK Burgdorf, Sprengel Hannover, Bd. II ab 1980, Sign. 11370, Kirchhorst, Pläne und Gutachten.

EvLKA H, Amt für Bau- und Kunstpflege Hildesheim

Bauakte Mahlernten, KK Elze, Kirche.

EvLKA H, Amt für Bau- und Kunstpflege Osnabrück

Bauakte Ueffeln, KK Bramsche, Sprengel Osnabrück, Kirche.

EvLKA H, Amt für Bau- und Kunstpflege Verden

Bauakte Fassberg-Müden/Örtze.

EvLKA H, Amt für Bau- und Kunstpflege Hannover

Bauakte Leveste/KK Ronnenberg/Kirche Band I.

Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege (NLD)

Sammlung der Bau- und Kunstdenkmalpflege (BuK)

Bauakten

Sign. 251008.00003, Borstel.
o. Sign., Braunschweig.
Sign. 451004.00021, Edeweicht.
Sign. 155004.00251, Einbeck.
Sign. 252007.00077, Großenwieden.
Sign. 257003.00093, Hattendorf.
Sign. 253020.00018, Idensen.
Sign. 257003.00004, Kathrinhagen.
Sign. 253007.00183, Kirchhorst.
Sign. 25.3005.00002, Leveste.
Sign. 152016.00779, Lippoldshausen.
Sign. 352032.00058, Loxstedt.
Sign. 253011.00012, Mandelsloh.
Sign. 256021.00020, Marklohe.
Sign. 254026.00111, Mahlernten.
Sign. 351010.00017, Müden/Örtze.
Sign. 151040.00303, Ohrdorf.
Sign. 459024.00002, Oldendorf.
o. Sign., Quakenbrück.
Sign. 459012.00003, Schledehausen.
Sign. 459024.00011, Schiplage.
Sign. 251040.00015, Sulingen.
Sign. 459014.00007, Ueffeln.
Sign. 351022.00002, Band III., Wienhausen.

Referat Restaurierung (R)

Bauakten

Sign. 032-4678-001-01, Auetal-Hattendorf.
Sign. 032-4672-001-01, Auetal-Kathrinhagen.
Sign. 034-1901-001-01, Bad Zwischenahn.
Sign. 034-3331-001-01, Bramsche-Ueffeln.

Sign. 031-5334-002-01, Braunschweig.
Sign. 031-5331-001-01, Braunschweig-Melverode.
Sign. 034-1903-001-01, Edewecht.
Sign. 033-2508-001-01, Fassberg-Müden/Örtze.
Sign. 032-4852-001-01, Gehrden-Leveste.
Sign. 031-5665-002-01, Hannoversch Müden-Lippoldshausen.
Sign. 034-0628-001-01, Krummhörn-Campen.
Sign. 034-4447-001-01, Melle-Oldendorf.
Sign. 034-4545-001-01, Melle-Schiplage.
Sign. 032-3579-001-01, Marklohe.
Sign. 032-3506-001-01, Neuenkirchen.
Sign. 032-5090-002-01, Nordstemmen-Mahlerten.
Sign. 034-3239-001-01, Quakenbrück.
Sign. 032-3513-001-01, Sulingen.
Sign. 034-0909-001-01, Varel.
Sign. 033-3978-001-01, Wienhausen.
Sign. 031-4115-001-01, Wittingen-Ohrdorf.
Sign. 032-3797-001-01, Wunstorf-Idensen.

Staatsarchiv Oldenburg (StA OL)

Best. 134, Großherzoglich Oldenburgisches Staatsministerium, Departement der Kirchen und Schulen.

Nr. 362, Akte betr. Die Kirche in Varel.

Best. 279-1, Oldenburger Verein für Altertumskunde und Landesgeschichte.

Nr. 140 Allgemeines.

Nr. 695 Kirchliche Altertümer.

Nr. 762, Denkmalrat, Generalia, Geschäftsordnung.

Nr. 764, Denkmalrat, Sitzungen 1911-1929 und 1930-1936.

Best. 134 PA, Ministerium der Kirchen und Schulen.

Nr. 433 Personalakte Dr. Sello.

Dep. 113, Oldenburgische Landschaft.

Akz. 272, Nr. 4404, Akte Wilhelm Morisse.

Landesmuseum Oldenburg

Inv. Slg 2594/43, Entwürfe und Pausen Wilhelm Morisses von Wand- und Deckenmalerei.

Inv. 10797 ff, Slg. 2595/43, Weitere Entwürfe und Pausen Wilhelm Morisses.

Archiv des Oberkirchenrates in Oldenburg (OKR)

CXX-34 OKR, Pfarrgemeinde Edewecht, Akte betr. das Kirchengebäude.

LXXI-15, OKR, Pfarrgemeinde Varel, Akte betr. das Kirchengebäude.

Staatsarchiv Osnabrück (StA OS)

Adressbücher und Meldekartei der Stadt Osnabrück.

Pfarrarchive

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Eligius, Auetal-Hattendorf

Altregistratur 511. II. Kirche Gebäude.

Chronik VI-12.

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Katharinen, Auetal-Kathrinhagen

Repositor, AZ 512, Kirche Instandhaltung, I: 1938-1940 und II: seit 1958.

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Marien, Bramsche-Ueffeln

Repositur 512, Instandhaltung.

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Nikolai, Edewecht

Repositur 512, Instandhaltung.

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Matthäi, Hessisch Oldendorf - Großenwieden

Repositur 512, Instandhaltung.

Chronik.

Registratur.

Ev.-luth. Kirchengemeinde Kirchhorst

Repositur 512, Instandhaltung.

Darin gesondert: ACTA betr. Geschichte des Kirchenumbaus, Pläne der Kirche, Einweihung, Schreiben der Patrone etc., Beschreibung des Umbaus und der Erneuerung der Kirche im Jahre 1998/1999 von Pastor Uhlhorn von Juli 1912, ACTA: betr. Restauration der Kirche zu Kirchhorst 1896-1899.

Ev.-luth. Kirchengemeinde Leveste

Repositur, 511 Instandsetzung.

Ev.-luth. Kirchengemeinde Burgstemmen, Kirchenarchiv Mahlerten

Akten der Repositur, 511 Instandhaltung 1825-1922.

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Clemens, Marklohe

Repositur 5132, Instandhaltung.

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Katharinen, Neuenkirchen

Chronik.

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Nikolai, Sulingen.

Repositur 512, Instandhaltung.

Ev.-luth. Kirchengemeinde St. Laurentius, Wittingen-Ohrdorf.

Repositur 512, Instandhaltung.

Registratur.

Ev.-luth. Kirchengemeinde Wiershausen-Lippoldshausen

Altregistratur, L 512 I.

Repositur II, Faszikel 14-15.

11 Abbildungsnachweis

Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirchengemeinde St. Laurentius: Abb. 28.

Borrmann 1926 (Ernst Wasmuth Verlag Tübingen-Berlin): Abb. 65, 91-92.

Doermer/Fricke 1993: Abb. 80.

EvLKA H, Amt für Bau und Kunstpflege Celle: Abb. 42.

NLD, BuK, Fotoarchiv: Abb. 4-10, 14-18, 23-25, 29, 31-32, 35, 37, 39-41, 45-46, 54, 60,
66-69, 71, 84-90, 93.

Oldenburg 1992: Abb. 81-83.

Sulingen, ev. Kirchengemeinde St. Nikolai: Abb. 22.

Verfasserin: Abb. 1-3, 11-13, 19-21, 26-27, 30, 33, 34, 36, 38, 44, 47-53, 55-59, 61-64,
70, 72-79, 94-98.

12 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Übersichtskarte von Niedersachsen mit ausgewählten Wandmalereien. Von der Verfasserin restauratorisch untersuchte Malereien sind gelb, Vergleichsbeispiele blau markiert.	255
Abb. 2: Zeitliche Verteilung der historischen Restaurierungen.	256
Abb. 3: Isernhagen-Kirchhorst, ev. Kirche St. Nikolai, Chorraum nach der Freilegung 1899.	257
Abb. 4: Bramsche-Ueffeln, ev. Kirche St. Marien, Nordwand, Kreuztragung Christi, Detail. Zustand nach der Freilegung 1903.	257
Abb. 5: Loxstedt, ev. Kirche St. Marien, Chor, südliche Gewölbekappe, Zustand nach der Freilegung. Foto 1913.	258
Abb. 6: Loxstedt, ev. Kirche St. Marien, mittleres Joch, östliche Gewölbekappe, Personifizierter Tod und höfisches Paar, Zustand nach der Freilegung 1910.	258
Abb. 7: Neustadt-Mandelsloh, St. Osdacus, Chornordwand, Apostelreihe im Zustand nach der Freilegung 1907/08, oberer Wandbereich bereits übermalt.	259
Abb. 8: Neustadt-Mandelsloh, St. Osdacus, Chornordwand, Zustand nach der Freilegung 1907/08.	259
Abb. 9: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Chor, südliche Gewölbekappe, Zustand nach der Freilegung 1939.	260
Abb. 10: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Chor, nördliche Gewölbekappe, Zustand nach der Freilegung 1939.	260
Abb. 11: Gehrden-Leveste, ev. Kirche St. Agatha, Aquarellkopie einer Heiligendarstellung aus dem 17. Jahrhundert, die bei Freilegung der mittelalterlichen Malereien 1925 nicht erhalten wurde.	261
Abb. 12: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chornordwand. Bei der Freilegung 1907 wurden mittelalterliche Pentimenti freigelegt.	261
Abb. 13: Neuenkirchen, ev. Kirche St. Katharinen, Südwand, 1910 freigelegter Mischbestand aus zwei Ausmalungsphasen. Foto 2005.	262
Abb. 14: Loxstedt, Ev. Kirche St. Marien, westliches Joch, westliche Gewölbekappe, Christophorusdarstellung. Die Malereien sind in ihrem Freilegungszustand verblieben. Foto 1934.	262
Abb. 15: Hannoversch Münden-Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Nordwand, Ausschnitt, nach der Restaurierung 1911. Die Rahmungen der Bildfelder wurden übermalt, Fehlstellen wurden belassen.	263
Abb. 16: Hannoversch Münden-Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, nördliche Triumphbogenleibung, Ausschnitt, nach der Restaurierung 1911.	263
Abb. 17: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Schiff nach Osten. Foto Wildt 1930-33.	263
Abb. 18: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Schiff nach Osten. Foto 1957.	263
Abb. 19: Braunschweig-Melverode, ev. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Zustand 2005.	264
Abb. 20: Braunschweig-Melverode, ev. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Leinwandbespannung mit Kopie der Wandmalerei, rechts im Bild Nägel zur Befestigung.	264
Abb. 21: Sulingen, v. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Apostelfries, Die rechten drei Apostel von Ebeling 1901 rekonstruierend ergänzt, die übrigen stark übermalt. Foto 2005.	265
Abb. 22: Sulingen, v. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Apostelfries. Der obere Abschluss des Apostelfrieses, das Schriftband und die Vorhangdraperie von Ebeling 1901 ergänzt, 1965 überstrichen. Foto 1962.	265
Abb. 23: Neuenkirchen, ev. Kirche St. Katharinen, Blick in das Kirchenschiff. Am Triumphbogen historisierende Ornamentik Ebelings von 1910. Foto 1900-1930.	266
Abb. 24: Neuenkirchen, ev. Kirche St. Katharinen, Nordwand, Verkündigung der Maria. Ein Freilegeschnitt zeigt die vegetabilen Hintergrundgestaltung Ebelings von 1910. Foto 2005.	266

Abb. 25: Nordstemmen-Mahlerten, ev. Kirche St. Bartholomäus, Apsis. Im Sockelbereich Vorhangmalerei Wichtendahls von 1921, 1959 überstrichen. Foto 1935.....	267
Abb. 26: Bad Zwischenahn, ev. Kirche St. Johannes Baptist, Gurtbogen und Gewölbezwickel mit Freilegeprobe der ornamentalen Malerei Morisses 1904. Foto 2006.	267
Abb. 27: Melle-Schiplage, kath. Kirche St. Anna, Chor. Bei der Restaurierung 1913 mit Rahmung versehen. Foto 2005.....	268
Abb. 28: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Schiff nach Westen. Zustand während der Renovierung 1903.	268
Abb. 29: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Chor, teilweise idealisierte Kopie des Apostels Paulus nach der Freilegung 1902. Die Kopie enthält die Beschriftung: Chor Südwand.	269
Abb. 30: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Chor, Darstellung des Apostels Paulus, heute an der Nordwand, Foto 2005.	269
Abb. 31: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Kopie der Bogenornamentik und einer Darstellung an der Ostwand des Chors (nicht erhalten) von 1902.....	270
Abb. 32: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Kopie einer Aposteldarstellung an der Ostwand (nicht erhalten) von 1902.	270
Abb. 33: Nordstemmen-Mahlerten, ev. Kirche St. Bartholomäus, Apsis. Umfangreiche Übermalungen von 1921, im unteren Bereich Neubemalung auf Putzergänzung. Foto 2006.	270
Abb. 34: Nordstemmen-Mahlerten, ev. Kirche St. Bartholomäus, Apsis, Detail, Flügel des Evangelisten Lukas, Malerei von 1921 auf neuzeitlicher Putzergänzung. Foto 2006.	271
Abb. 35: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Chor, südliche Gewölbekappe, Zustand nach der Freilegung mit Putzergänzungen. Foto 1939.	271
Abb. 36: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Chor, südliche Gewölbekappe, umfangreiche Ergänzungen von 1939. Foto 2005.....	271
Abb. 37: Auetal-Hattendorf, ev. Kirche St. Eligius, Chorsüdwand, Apostelreihe mit Übermalungen von 1921, Foto 1959.....	272
Abb. 38: Auetal-Hattendorf, ev. Kirche St. Eligius, Chornordwand, Apostelreihe. Architektonische Rahmung und Nimben 1921 übermalt, die beiden mittleren Figuren weitgehend unrestauriert. Foto 2005.	272
Abb. 39: Auetal-Hattendorf, ev. Kirche St. Eligius, Gewölbe des südlichen Seitenschiff, Ausschnitt. Zustand nach der Restaurierung 1927. Foto 1959.....	273
Abb. 40: Isernhagen-Kirchhorst, ev. Kirche St. Nikolai, Chorgewölbe, Zustand nach der Freilegung 1899 mit Putzergänzungen. Foto 1899.....	273
Abb. 41: Isernhagen-Kirchhorst, ev. Kirche St. Nikolai, Chorgewölbe, Ausschnitt, Apostel Judas Thaddäus, Jakobus minor, Petrus und Paulus. Zustand nach der Restaurierung 1899.	274
Abb. 42: Isernhagen-Kirchhorst, ev. Kirche St. Nikolai, Chorgewölbe, Ausschnitt, Apostel Petrus und Paulus. Zustand nach Reduzierung der Übermalungen 1965.	274
Abb. 43: Bramsche-Ueffeln, ev. Kirche St. Maria, Nordwand, Kreuztragung Christi, Zustand nach der Restaurierung 1903.....	275
Abb. 44: Quakenbrück, ev. Kirche St. Sylvester, Chorsüdwand, Darstellung Christi am Ölberg, übertragenes Wandmalereifragment. Bei der Restaurierung 1913/14 stark übermalt, durch Fixierungsmaterialien stark verbräunt. Foto 2005.....	275
Abb. 45: Neustadt-Mandelsoh, Ev. Kirche St. Osdacus, Chornordwand, nach der Freilegung 1907/08, Fehlstelle in der Figur des Andreas durch Fensterzumauerung.	276
Abb. 46: Neustadt-Mandelsoh, Ev. Kirche St. Osdacus, Chornordwand, nach der Restaurierung 1907/08. Übermalung und Rekonstruktion der Figur des Andreas..	276
Abb. 47: Neustadt-Mandelsoh, Ev. Kirche St. Osdacus, Chorsüdwand, Foto 2005.	277
Abb. 48: Melle-Oldendorf, ev. Kirche St. Maria, Sakristei, Ostwand, Kreuzigung Christi. Foto 2005.	278

Abb. 49: Melle-Oldendorf, ev. Kirche St. Maria, Sakristei, Ostwand, Kreuzigung Christi, Detail. Bei der Restaurierung 1908 übermalter Nimbus, in der Farbigkeit verändert. Foto 2005.....	278
Abb. 50: Melle-Oldendorf, ev. Kirche St. Maria, Sakristei, Westwand, Rankenornamentik. Der Rankenverlauf wurde bei der Restaurierung und Übermalung 1908 verändert. Foto 2005.....	279
Abb. 51: Krummhörn-Campen, Ev.-ref. Kirche, Gewölbe des mittleren Jochs. Foto 2005.	279
Abb. 52: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorsüdwand mit Fensterverkleinerung aus den 1960er Jahren. Foto 2005	280
Abb. 53: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorsüdwand. Foto 2005	280
Abb. 54: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorsüdwand. Das linke Fenster noch in der ursprünglichen Form, die Heiligenfiguren im unteren Bildfeld wurden 1907 nicht rekonstruiert. Foto um 1935.	281
Abb. 55: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorostwand, Detail einer weiblichen Heiligen. Fehlstellen im Inkarnat wurden 1907 nicht geschlossen, die anderen Farbtöne lasierend übermalt. Foto 2005.....	281
Abb. 56: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chornordwand, Detail Pferdehuf. Die mittelalterliche Vorzeichnung wurde bei der Restaurierung 1907 mit leichten Abweichungen nachgezogen. Foto 2005	282
Abb. 57: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chornordwand, Detail aus der Geburt Christi. Fragmentarisch die mittelalterliche schwarze Kontur erhalten. Foto 2005.....	282
Abb. 58: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorostwand, Ausschnitt. In den 1960er Jahren teilweise entfernte Übermalung von 1907. Foto 2005.....	283
Abb. 59: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chornordwand. Quaderung und Ornamentik wurden 1907 übermalt, dabei Abweichung von der ursprünglichen Linienführung. Foto 2005	283
Abb. 60: Gehrden-Leveste, ev. Kirche St. Agatha, mittleres Gewölbe, Hl. Juliana von Nikomedien nach zurückhaltender Restaurierung durch Gotta 1926. Foto um 1935.	284
Abb. 61: Gehrden-Leveste, ev. Kirche St. Agatha, Chornordwand. Vorhangdraperie und Ornamentik lasierend übermalt. Foto 2005.....	284
Abb. 62: Gehrden-Leveste, ev. Kirche St. Agatha, Chorsüdwand. Figur neben dem Fenster 1926 in Grautönen ergänzt. Foto 2005.....	285
Abb. 63: Hessisch Oldendorf-Großenwieden, ev. Kirche St. Matthäi, Chornordwand. Foto 2005.....	285
Abb. 64: Hessisch Oldendorf-Großenwieden, ev. Kirche St. Matthäi, Chorgewölbe. Foto 2005.....	286
Abb. 65: Braunschweig, Dom, Aquarell zweier Pfeilerfiguren nach der Restaurierung durch Essenwein 1876.....	287
Abb. 66: Braunschweig, Dom, Pfeilerfigur eines Bischofs, Zustand vor der Restaurierung durch Curdt 1938.	287
Abb. 67: Braunschweig, Dom Pfeilerfigur eines Bischofs nach Abnahme der Übermalungen Essenweins 1938.....	288
Abb. 68: Braunschweig, Dom Pfeilerfigur eines Bischofs nach Restaurierung und lasierender Übermalung 1938.....	288
Abb. 69: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Nordwand, Zustand nach der Restaurierung 1911.	289
Abb. 70: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Nordwand, Zustand 2005.	289
Abb. 71: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Triumphbogen, Zustand nach der Restaurierung 1911.	289
Abb. 72: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Triumphbogen, Zustand 2005.	289

Abb. 73: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Triumphbogen. Mittelalterlicher Malereibestand mit grau eingetönter Fehlstelle durch Bücken 1911. Foto 2005.	290
Abb. 74: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Triumphbogen. Mittelalterlicher Malereibestand. Foto 2005.	290
Abb. 75: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Nordwand. Mittelalterlicher Malereibestand mit grau-braun eingetönter Fehlstelle durch Bücken 1911. Foto 2005.	291
Abb. 76: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Nordwand. Mittelalterlicher Malereibestand mit grau eingetönten Fehlstellen durch Bücken 1911. Foto 2005.	291
Abb. 77: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand. Foto 2005.	292
Abb. 78: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Thomaszweifel, Detail. Foto 2005.	292
Abb. 79: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Gutes und Schlechtes Gebet, Detail. Foto 2005.	293
Abb. 80: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Gutes und Schlechtes Gebet, Detail. Rekonstruierte Zeichnung aus der Restaurierung 1939. Foto 1993.	293
Abb. 81: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Detail Menschengruppe mit lasierenden Übermalungen Bückers von 1939. Foto 1992.	294
Abb. 82: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Detail Menschengruppe nach Abnahme der Übermalungen Bückers. Foto 1992.	294
Abb. 83: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Detail Menschengruppe mit lasierenden Übermalungen und in der Putzergänzung auslaufenden ‚Retuschen‘ Bückers von 1939. Foto 1992.	294
Abb. 84: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Schiff nach Osten. Foto um 1990.	295
Abb. 85: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Vierungsgewölbe, Taufe Christi mit Putzergänzungen Wildts von 1940-34. Foto 1930-33.	296
Abb. 86: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Gewölbeausmalung, Details, Fotos 1930-33.	296
Abb. 87: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Kolorierte Zeichnung Wildts mit idealisierter Darstellung des Malereibestands, angefertigt 1949.	297
Abb. 88: Braunschweig-Melverode, ev. Kirche St. Nikolai, Chor, Pfeilerfiguren, Aquarell nach der Freilegung 1902.	298
Abb. 89: Braunschweig-Melverode, ev. Kirche St. Nikolai, Mittelschiff, Gewölbe, nicht erhaltene Malereien. Aquarell nach der Freilegung 1902.	298
Abb. 90: Bramsche-Ueffeln, ev. Kirche St. Maria, Detail aus der Kreuztragung Christi. Idealisiertes Aquarell nach der Freilegung 1901.	299
Abb. 91: Bad Zwischenahn, ev. Kirche Johannes Baptist, Apsiskalotte, Weltgericht, Aquarell nach der Freilegung 1904.	300
Abb. 92: Varel, ev. Schlosskirche St. Petrus, Apsiskalotte, Deesis, Aquarell nach der Freilegung 1905.	300
Abb. 93: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Ostwand, Hl. Katharina, Farbige Pause nach der Freilegung 1939.	301
Abb. 94: Sulingen, ev. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Inschrift Ebelings 1901. Foto 2005.	301
Abb. 95: Neustadt-Mandelsloh, ev. Kirche St. Osadacus, Chorsüdwand, Inschrift Kochs 1907. Foto 2005.	302
Abb. 96: Marklohe, ev. Kirche St. Clemens, Chorostwand, Inschrift Ebelings 1907. Foto 2005.	302
Abb. 97: Neuenkirchen, ev. Kirche St. Katharinen, Nordwand, Inschrift Wagners 1910. Foto 2005.	303
Abb. 98: Hessisch Oldendorf –Großenwieden, ev. Kirche St. Matthäi, Chorostwand, Inschrift Gottas 1927. Foto 2005.	303

13 Abbildungen



Abb. 1: Übersichtskarte von Niedersachsen mit ausgewählten Wandmalereien. Von der Verfasserin restauratorisch untersuchte Malereien sind gelb, Vergleichsbeispiele blau markiert.

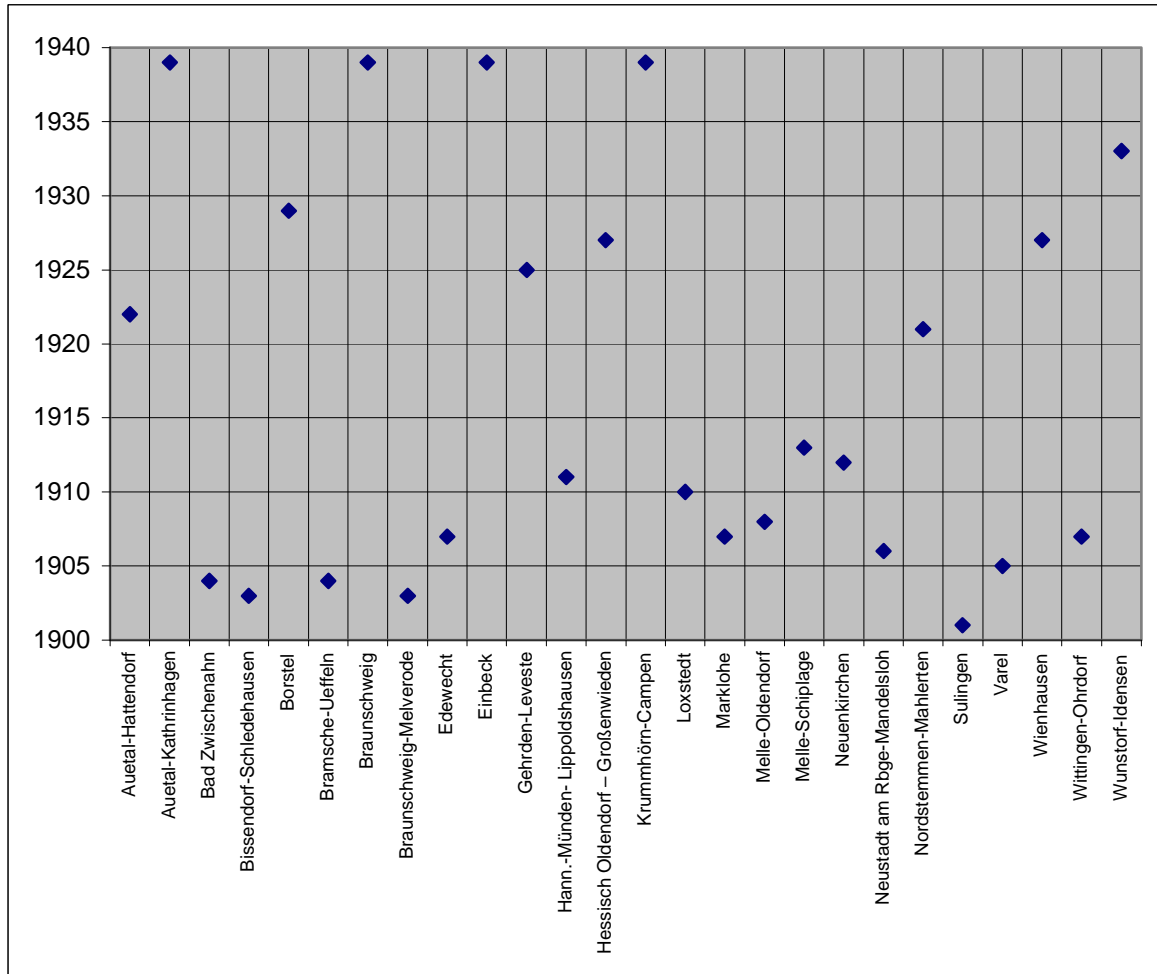


Abb. 2: Zeitliche Verteilung der historischen Restaurierungen.



Abb. 3: Isernhagen-Kirchhorst, ev. Kirche St. Nikolai, Chorraum nach der Freilegung 1899.



Abb. 4: Bramsche-Ueffeln, ev. Kirche St. Marien, Nordwand, Kreuztragung Christi, Detail. Zustand nach der Freilegung 1903.



Abb. 5: Loxstedt, ev. Kirche St. Marien, Chor, südliche Gewölbekappe, Zustand nach der Freilegung. Foto 1913.



Abb. 6: Loxstedt, ev. Kirche St. Marien, mittleres Joch, östliche Gewölbekappe, Personifizierter Tod und höfisches Paar, Zustand nach der Freilegung 1910.



Abb. 7: Neustadt-Mandelsloh, St. Osdacus, Chornordwand, Apostelreihe im Zustand nach der Freilegung 1907/08, oberer Wandbereich bereits übermalt..



Abb. 8: Neustadt-Mandelsloh, St. Osdacus, Chornordwand, Zustand nach der Freilegung 1907/08.



Abb. 9: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Chor, südliche Gewölbekappe, Zustand nach der Freilegung 1939.



Abb. 10: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Chor, nördliche Gewölbekappe, Zustand nach der Freilegung 1939.



Abb. 11: Gehrden-Leveste, ev. Kirche St. Agatha, Aquarellkopie einer Heiligendarstellung aus dem 17. Jahrhundert, die bei Freilegung der mittelalterlichen Malereien 1925 nicht erhalten wurde.



Abb. 12: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chornordwand. Bei der Freilegung 1907 wurden mittelalterliche Pentimenti freigelegt.



Abb. 13: Neuenkirchen, ev. Kirche St. Katharinen, Südwand, 1910 freigelegter Mischbestand aus zwei Ausmalungsphasen. Foto 2005.



Abb. 14: Loxstedt, Ev. Kirche St. Marien, westliches Joch, westliche Gewölbekappe, Christophorusdarstellung. Die Malereien sind in ihrem Freilegungszustand verblieben. Foto 1934.



Abb. 15: Hannoversch Münden-Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Nordwand, Ausschnitt, nach der Restaurierung 1911. Die Rahmungen der Bildfelder wurden übermalt, Fehlstellen wurden belassen.



Abb. 16: Hannoversch Münden-Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, nördliche Triumphbogenleibung, Ausschnitt, nach der Restaurierung 1911.

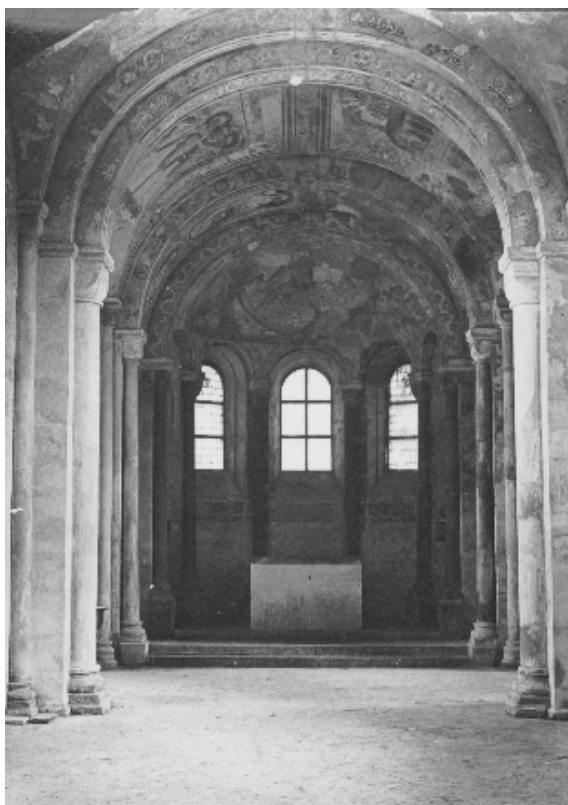


Abb. 17: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Schiff nach Osten. Foto Wildt 1930-33.



Abb. 18: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Schiff nach Osten. Foto 1957.



Abb. 19: Braunschweig-Melverode, ev. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Zustand 2005.



Abb. 20: Braunschweig-Melverode, ev. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Leinwandbespannung mit Kopie der Wandmalerei, rechts im Bild Nägel zur Befestigung.



Abb. 21: Sulingen, v. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Apostelfries, Die rechten drei Apostel von Ebeling 1901 rekonstruierend ergänzt, die übrigen stark übermalt. Foto 2005.



Abb. 22: Sulingen, v. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Apostelfries. Der obere Abschluss des Apostelfrieses, das Schriftband und die Vorhangdraperie von Ebeling 1901 ergänzt, 1965 überstrichen. Foto 1962.



Abb. 23: Neuenkirchen, ev. Kirche St. Katharinen, Blick in das Kirchenschiff. Am Triumphbogen historisierende Ornamentik Ebelings von 1910. Foto 1900-1930.



Abb. 24: Neuenkirchen, ev. Kirche St. Katharinen, Nordwand, Verkündigung der Maria. Ein Freilegeschnitt zeigt die vegetabilen Hintergrundgestaltung Ebelings von 1910. Foto 2005.



Abb. 25: Nordstemmen-Mahlerten, ev. Kirche St. Bartholomäus, Apsis. Im Sockelbereich Vorhangmalerei Wichtendahls von 1921, 1959 überstrichen. Foto 1935.



Abb. 26: Bad Zwischenahn, ev. Kirche St. Johannes Baptist, Gurtbogen und Gewölbezwickel mit Freilegeprobe der ornamentalen Malerei Morisses 1904. Foto 2006.



Abb. 27: Melle-Schiplage, kath. Kirche St. Anna, Chor. Bei der Restaurierung 1913 mit Rahmung versehen. Foto 2005.



Abb. 28: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Schiff nach Westen. Zustand während der Renovierung 1903.



Abb. 29: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Chor, teilweise idealisierte Kopie des Apostels Paulus nach der Freilegung 1902. Die Kopie enthält die Beschriftung: Chor Südwand.



Abb. 30: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Chor, Darstellung des Apostels Paulus, heute an der Nordwand, Foto 2005.



Abb. 31: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Kopie der Bogenornamentik und einer Darstellung an der Ostwand des Chors (nicht erhalten) von 1902.



Abb. 32: Bissendorf-Schledehausen, ev. Kirche St. Laurentius, Kopie einer Aposteldarstellung an der Ostwand (nicht erhalten) von 1902.



Abb. 33: Nordstemmen-Mahlerten, ev. Kirche St. Bartholomäus, Apsis. Umfangreiche Übermalungen von 1921, im unteren Bereich Neubemalung auf Putzergänzung. Foto 2006.



Abb. 34: Nordstemmen-Mahlerten, ev. Kirche St. Bartholomäus, Apsis, Detail, Flügel des Evangelisten Lukas, Malerei von 1921 auf neuzeitlicher Putzergänzung. Foto 2006.

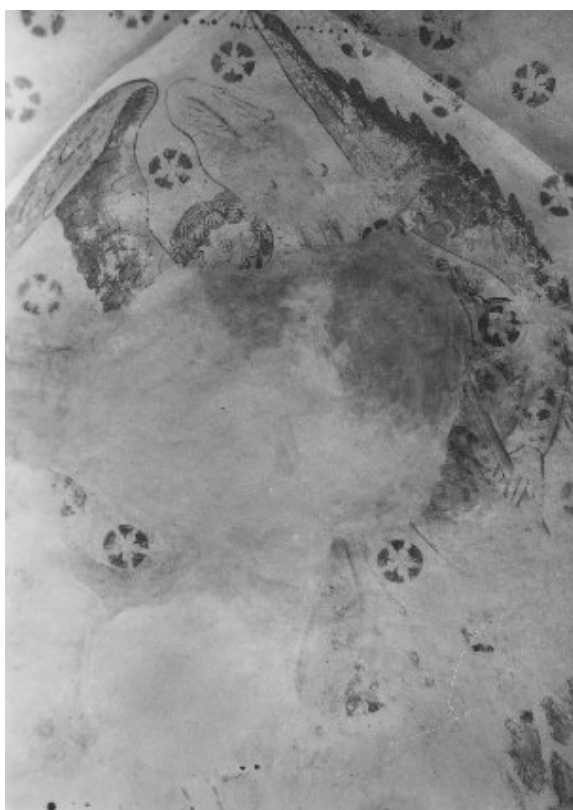


Abb. 35: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Chor, südliche Gewölbekappe, Zustand nach der Freilegung mit Putzergänzungen. Foto 1939.



Abb. 36: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Chor, südliche Gewölbekappe, umfangreiche Ergänzungen von 1939. Foto 2005.



Abb. 37: Auetal-Hattendorf, ev. Kirche St. Eligius, Chorsüdwand, Apostelreihe mit Übermalungen von 1921, Foto 1959.



Abb. 38: Auetal-Hattendorf, ev. Kirche St. Eligius, Chornordwand, Apostelreihe. Architektonische Rahmung und Nimben 1921 übermalt, die beiden mittleren Figuren weitgehend unrestauriert. Foto 2005.



Abb. 39: Auetal-Hattendorf, ev. Kirche St. Eligius, Gewölbe des südlichen Seitenschiff, Ausschnitt. Zustand nach der Restaurierung 1927. Foto 1959.



Abb. 40: Isernhagen-Kirchhorst, ev. Kirche St. Nikolai, Chorgewölbe, Zustand nach der Freilegung 1899 mit Putzergänzungen. Foto 1899.



Abb. 41: Isernhagen-Kirchhorst, ev. Kirche St. Nikolai, Chorgewölbe, Ausschnitt, Apostel Judas Thaddäus, Jakobus minor, Petrus und Paulus. Zustand nach der Restaurierung 1899.



Abb. 42: Isernhagen-Kirchhorst, ev. Kirche St. Nikolai, Chorgewölbe, Ausschnitt, Apostel Petrus und Paulus. Zustand nach Reduzierung der Übermalungen 1965.



Abb. 43: Bramsche-Ueffeln, ev. Kirche St. Maria, Nordwand, Kreuztragung Christi, Zustand nach der Restaurierung 1903



Abb. 44: Quakenbrück, ev. Kirche St. Sylvester, Chorsüdwand, Darstellung Christi am Ölberg, übertragenes Wandmalereifragment. Bei der Restaurierung 1913/14 stark übermalt, durch Fixierungsmaterialien stark verbräunt. Foto 2005.



Abb. 45: Neustadt-Mandelsoh, Ev. Kirche St. Osdacus, Chornordwand, nach der Freilegung 1907/08, Fehlstelle in der Figur des Andreas durch Fensterzumauerung.



Abb. 46: Neustadt-Mandelsoh, Ev. Kirche St. Osdacus, Chornordwand, nach der Restaurierung 1907/08. Übermalung und Rekonstruktion der Figur des Andreas.



Abb. 47: Neustadt-Mandelsoh, Ev. Kirche St. Osdacus, Chorsüdwand, Foto 2005.



Abb. 48: Melle-Oldendorf, ev. Kirche St. Maria, Sakristei, Ostwand, Kreuzigung Christi. Foto 2005.



Abb. 49: Melle-Oldendorf, ev. Kirche St. Maria, Sakristei, Ostwand, Kreuzigung Christi, Detail. Bei der Restaurierung 1908 übermalter Nimbus, in der Farbigkeit verändert. Foto 2005.



Abb. 50: Melle-Oldendorf, ev. Kirche St. Maria, Sakristei, Westwand, Rankenornamentik. Der Rankenverlauf wurde bei der Restaurierung und Übermalung 1908 verändert. Foto 2005.



Abb. 51: Krummhörn-Campen, Ev.-ref. Kirche, Gewölbe des mittleren Jochs. Foto 2005.



Abb. 52: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorsüdwand mit Fensterverkleinerung aus den 1960er Jahren. Foto 2005



Abb. 53: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorsüdwand. Foto 2005



Abb. 54: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorsüdwand. Das linke Fenster noch in der ursprünglichen Form, die Heiligenfiguren im unteren Bildfeld wurden 1907 nicht rekonstruiert. Foto um 1935.



Abb. 55: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorostwand, Detail einer weiblichen Heiligen. Fehlstellen im Inkarnat wurden 1907 nicht geschlossen, die anderen Farbtöne lasierend übermalt. Foto 2005.



Abb. 56: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chornordwand, Detail Pferdehuf. Die mittelalterliche Vorzeichnung wurde bei der Restaurierung 1907 mit leichten Abweichungen nachgezogen. Foto 2005



Abb. 57. Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chornordwand, Detail aus der Geburt Christi. Fragmentarisch die mittelalterliche schwarze Kontur erhalten. Foto 2005.



Abb. 58: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chorostwand, Ausschnitt. In den 1960er Jahren teilweise entfernte Übermalung von 1907. Foto 2005.



Abb. 59: Wittingen-Ohrdorf, ev. Kirche St. Laurentius, Chornordwand. Quaderung und Ornamentik wurden 1907 übermalt, dabei Abweichung von der ursprünglichen Linienführung. Foto 2005



Abb. 60: Gehrden-Leveste, ev. Kirche St. Agatha, mittleres Gewölbe, HI. Juliana von Nikomedien nach zurückhaltender Restaurierung durch Gotta 1926. Foto um 1935.



Abb. 61: Gehrden-Leveste, ev. Kirche St. Agatha, Chornordwand. Vorhangdraperie und Ornamentik lasierend übermalt. Foto 2005.

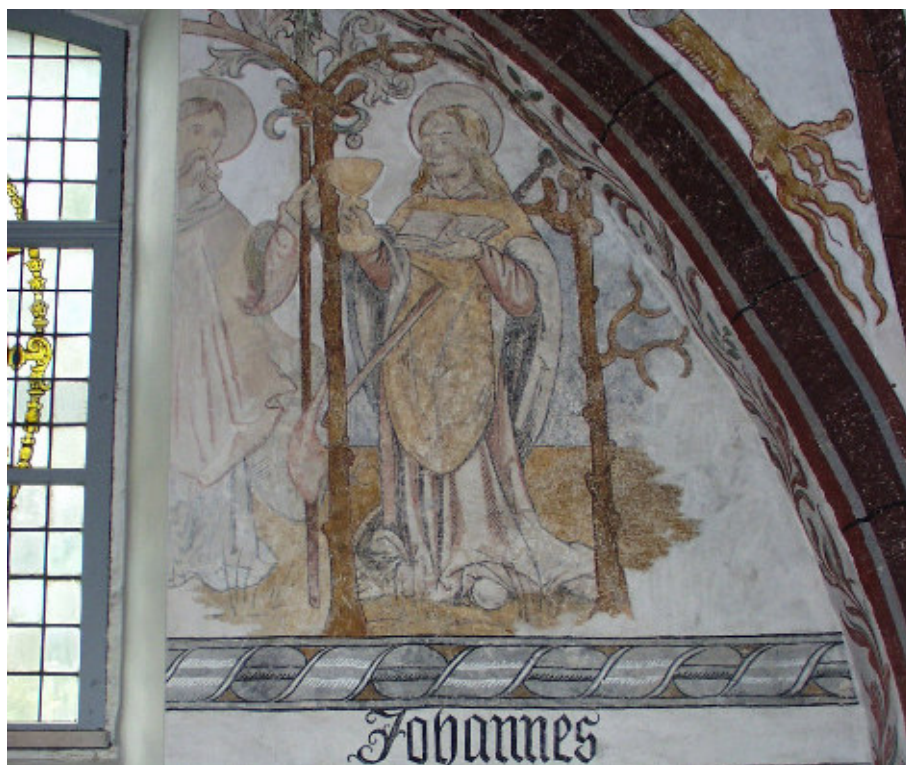


Abb. 62: Gehrden-Leveste, ev. Kirche St. Agatha, Chorsüdwand. Figur neben dem Fenster 1926 in Grautönen ergänzt. Foto 2005.



Abb. 63: Hessisch Oldendorf-Großenwieden, ev. Kirche St. Matthäi, Chornordwand. Foto 2005.



Abb. 64: Hessisch Oldendorf-Großenwieden, ev. Kirche St. Matthäi, Chorgewölbe. Foto 2005.



Abb. 65: Braunschweig, Dom, Aquarell zweier Pfeilerfiguren nach der Restaurierung durch Essenwein 1876.



Abb. 66: Braunschweig, Dom, Pfeilerfigur eines Bischofs, Zustand vor der Restaurierung durch Curdt 1938.



Abb. 67: Braunschweig, Dom Pfeilerfigur eines Bischofs nach Abnahme der Übermalungen Essenweins 1938.



Abb. 68: Braunschweig, Dom Pfeilerfigur eines Bischofs nach Restaurierung und lasierender Übermalung 1938.



Abb. 69: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Nordwand, Zustand nach der Restaurierung 1911.



Abb. 70: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Nordwand, Zustand 2005.



Abb. 71: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Triumphbogen, Zustand nach der Restaurierung 1911.



Abb. 72: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Triumphbogen, Zustand 2005.



Abb. 73: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Triumphbogen. Mittelalterlicher Malereibestand mit grau eingetönter Fehlstelle durch Bücken 1911. Foto 2005.



Abb. 74: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Triumphbogen. Mittelalterlicher Malereibestand. Foto 2005.



Abb. 75: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Nordwand. Mittelalterlicher Malereibestand mit grau-braun eingetönter Fehlstelle durch Bucker 1911. Foto 2005.



Abb. 76: Hannoversch Münden –Lippoldshausen, ev. Kirche St. Petri, Chorturm, Nordwand. Mittelalterlicher Malereibestand mit grau eingetönten Fehlstellen durch Bucker 1911. Foto 2005.



Abb. 77: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand. Foto 2005.



Abb. 78: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Thomaszweifel, Detail. Foto 2005.



Abb. 79: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Gutes und Schlechtes Gebet, Detail. Foto 2005.



Abb. 80: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Gutes und Schlechtes Gebet, Detail. Rekonstruierte Zeichnung aus der Restaurierung 1939. Foto 1993.



Abb. 81: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Detail Menschengruppe mit lasierenden Übermalungen Bückers von 1939. Foto 1992.



Abb. 82: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Detail Menschengruppe nach Abnahme der Übermalungen Bückers. Foto 1992.



Abb. 83: Einbeck, Bartholomäuskapelle, Nordwand, Detail Menschengruppe mit lasierenden Übermalungen und in der Putzergänzung auslaufenden ‚Retuschen‘ Bückers von 1939. Foto 1992.



Abb. 84: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Schiff nach Osten. Foto um 1990.



Abb. 85: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Vierungsgewölbe, Taufe Christi mit Putzergänzungen Wildts von 1940-34. Foto 1930-33.



Abb. 86: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Gewölbeausmalung, Details, Fotos 1930-33.



Abb. 87: Wunstorf-Idensen, Alte Kirche, Kolorierte Zeichnung Wildts mit idealisierter Darstellung des Malereibestands, angefertigt 1949.



Abb. 88: Braunschweig-Melverode, ev. Kirche St. Nikolai, Chor, Pfeilerfiguren, Aquarell nach der Freilegung 1902.



Abb. 89: Braunschweig-Melverode, ev. Kirche St. Nikolai, Mittelschiff, Gewölbe, nicht erhaltene Malereien. Aquarell nach der Freilegung 1902.



Abb. 90: Bramsche-Ueffeln, ev. Kirche St. Maria, Detail aus der Kreuztragung Christi. Idealisiertes Aquarell nach der Freilegung 1901.



Abb. 91: Bad Zwischenahn, ev. Kirche Johannes Baptist, Apsiskalotte, Weltgericht, Aquarell nach der Freilegung 1904.



Abb. 92: Varel, ev. Schlosskirche St. Petrus, Apsiskalotte, Deesis, Aquarell nach der Freilegung 1905.



Abb. 93: Auetal-Kathrinshagen, ev. Kirche St. Katharinen, Ostwand, Hl. Katharina, Farbige Pause nach der Freilegung 1939.



Abb. 94: Sulingen, ev. Kirche St. Nikolai, Chornordwand, Inschrift Ebelings 1901. Foto 2005.



Abb. 95: Neustadt-Mandelsloh, ev. Kirche St. Osadacus, Chorsüdwand, Inschrift Kochs 1907. Foto 2005.



Abb. 96: Marklohe, ev. Kirche St. Clemens, Chorostwand, Inschrift Ebelings 1907. Foto 2005.



Abb. 97: Neuenkirchen, ev. Kirche St. Katharinen, Nordwand, Inschrift Wagners 1910. Foto 2005.



Abb. 98: Hessisch Oldendorf –Großenwieden, ev. Kirche St. Matthäi, Chorostwand, Inschrift Gottas 1927. Foto 2005.

14 Biographien

In diesem biographischen Verzeichnis erscheinen Personen, die entweder entscheidend-beratend oder praktisch ausführend an den untersuchten Restaurierungen beteiligt waren. Dazu gehören Konservatoren, Konsistorialbaumeister und Kunst- bzw. Kirchenmaler, aber auch Mitglieder von Heimatvereinen o.ä., sofern sie besonderen Einfluss auf die denkmalpflegerischen Aktivitäten hatten. Auf die Einbeziehung von Architekten wurde verzichtet, da sie, wie belegt werden konnte, im allgemeinen nur geringen Einfluss auf die Durchführung der Restaurierungen von Wandmalereien hatten.

Die Personen sind in alphabetischer Folge, die biographischen Daten stichwortartig aufgelistet. Die Biographien einiger Personen konnten nur lückenhaft ermittelt werden. Vor allem die Lebensläufe der weniger bekannten Maler sind bislang nicht publiziert und mussten aus verschiedenen Einzelinformationen zusammen gesetzt werden. Hierbei ergaben sich zum Teil große Schwierigkeiten, da z.B. der historische Bestand der Einwohnermeldekartei Hannovers stark reduziert ist⁶³⁶ und kaum Quellen zu etwaigen Handwerksbetrieben vorliegen.⁶³⁷

Die Lebensdaten sind zu einem kleinen Teil der publizierten Literatur entnommen, zu einem weitaus größeren Teil stammen sie aus Archivalien der verschiedenen Staats- und Stadtarchive sowie der Handwerkskammern. Den Biografien wurden als Auswahl ein Werkverzeichnis bzw. eine Liste der Publikationen beigelegt, sofern diese Daten ermittelt werden konnten. Beide erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Gerade die Werkverzeichnisse einiger Maler sind hier zum ersten Mal in einer Sammlung erfasst und resultieren aus von der Verfasserin einzeln zusammen getragenen Nennungen, so beispielsweise in den Berichten zur Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover, in Angaben zu Lebensläufen einzelner Maler und in den Quellen zu den im Katalog erfassten Wand- und Gewölbemalereien.

⁶³⁶ Mündl. Auskunft, Stadtarchiv Hannover, Werner Heine, M.A., 08.03.2007.

⁶³⁷ Dies gilt für die Stadtarchive in Hannover und Osnabrück, aber auch für die Handwerkskammer Hannover. In der HWK konnte kein Eintrag der gelisteten Restauratoren und Maler ermittelt werden, mündl. Auskunft, Handwerkskammer Hannover, Dagmar Schaar, 20.06.2007.

Bleibaum, Friedrich⁶³⁸

1926-1950 Bezirkskonservator für den Regierungsbezirk Kassel (seit 1940

Provinzialkonservator für die Provinz Hessen-Nassau)

1928-1973 Mitglied und zeitweilig Vorsitzender der Gesellschaft für Kultur- und Denkmalpflege - Hessischer Heimatbund⁶³⁹

Publikationen (Auswahl): Handbuch des Heimatbundes für Kurhessen, Waldeck und Oberhessen, Band II: Kreis Hersfeld, Melsungen, 1966.

Bücker, Heinrich (Friedrich)⁶⁴⁰

Seit 1897 Fritz Bücker verzeichnet als Dekorationsmaler, Flüggestraße 28.⁶⁴¹

Seit 1899 Große Pfahlstraße 16, Hannover.

1900 Gasthörer an der Technischen Hochschule Hannover?⁶⁴²

1902 Ausbildung an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover?⁶⁴³

Seit 1914 verzeichnet als Malermeister H.F. Bücker, wohnhaft Gretchenstraße 39.

1923-1939 verzeichnet als Kunstmaler Heinrich Bücker, Gretchenstraße 2.

1939-1945 keine Adresse.

1948/49-1958 Kunstmaler Heinrich Bücker, Weißekreuzstraße 28.

Werkverzeichnis (Auswahl)⁶⁴⁴: - Freilegung/Restaurierung der Malereien im Turmraum der Kirche zu Hannoversch Münden-Lippoldshausen 1911. - „Barockausmalung“ der Kirche in Lauterberg zw. 1911 u. 13. - Ausmalung der Kirche in Schnega 1913/14. - Ausmalung der Kirche in Debstedt 1913/14. - Freilegung/ Restaurierung der Gewölbemalereien der Kirche in Visselhövede 1920. - Ausmalung der Kirche in Wersabe zw. 1923 u. 1926. - Ausmalung des Rathauses in Schüttorf zw. 1923 u. 1926. - Ausmalung der Kirche in Selsingen 1927. - Ausmalung der Kirche in Bad Rothenfelde 1928. - Ausmalung der Katharinenkirche in Osnabrück 1928. - Restaurierung der Ausstattungsgegenstände in der Kirche zu Adelebsen 1929. - Ausmalung der ev. Kirche in Meppen 1929/30 [?]. - Freilegung/Restaurierung der Malereien in der Bartholomäuskapelle Einbeck 1939. - Freilegung/Restaurierung der Malereien in der Kirche zu Isernhagen-Kircher Bauerschaft 1939. – Restaurierung von Wandmalereien in der Kirche zu Sandstedt 1938/39.

Curdt, Rudolf⁶⁴⁵

* 1874, † 08.01.1955 Braunschweig

Ausbildung bei Dekorationsmaler Quensen, Braunschweig,

2 Semester Studium an der Königlichen Kunstschule in Berlin, Prüfung als akademisch gebildeter Zeichenlehrer für höhere Schulen,

1899-1903 angestellt als Kirchenmaler, Arbeit in Berlin, Heilbronn, Kiel und 1 Jahr als Glasmaler in Sachsen,

1903-18 Lehrer für Zeichnen und Kunstgeschichte am Realgymnasium und an der Baugewerk- und Gewerbeschule in Lübeck,

⁶³⁸ Zur Biographie vgl. Kiesow 1988.

⁶³⁹ Vgl. Fischer 2004, S. 148.

⁶⁴⁰ Ob es sich bei Fritz, H.F. und Heinrich Bücker um dieselbe Person handelt, konnte aus den vorhandenen Unterlagen nicht entnommen werden. Der Vollständigkeit halber wurden hier dennoch alle Daten aufgeführt.

⁶⁴¹ Eine Meldekarte der Stadt Hannover ist nicht erhalten, mündl. Auskunft, Stadtarchiv Hannover, Werner Heine, M.A., 08.03.2007. Zu den Adress- und Berufsangaben vgl. Stadtarchiv Hannover, Adressbücher der Stadt Hannover.

⁶⁴² Vgl. Mundhenke 1991, Bd. 2, S. 584. Bücker wurde am 30.10. 1900 immatrikuliert. Keine Angaben zu Studienfächern.

⁶⁴³ Vgl. Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Hannover, Bericht über das Schuljahr 1902, S. 58. 1902 erhielt Bücker einen zweiten Preis im Wettbewerb Dekoratives Malen und eine lobende Erwähnung.

⁶⁴⁴ Vgl. Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege 1911/12 und 1912/13, S. 22, 1913/14, S. 43, 48, Die Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1923-26, S. 51, 59, 1927, S. 43, 1928, S. 58, 61, 1929, S. 59 f., 87, und NLD, BuK, Schriftarchiv, Isernhagen, ev. Kirche, Sign. 253007.00072, Visselhövede, Sign. 357051.00041.

⁶⁴⁵ Die Daten stammen aus einem Lebenslauf Curdts. Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Braunschweiger Dom, Sign. 101000.01408, Ordner II, Akte 1, o. Blattnummer, datiert Sommer 1954.

1909/10 Architekturstudium an der Technischen Hochschule Braunschweig, dabei Unterbrechung der Lehrtätigkeit,
1918 Direktor der Städtischen Gewerbeschule Braunschweig und diese bis 1920 als Handwerker- und Kunstgewerbeschule ausgebaut,
1929 freischaffender Maler und Innenarchitekt, vorwiegend als Restaurator in Kirchen im Braunschweiger, Hildesheimer und Hamelner Raum tätig. 1939-1942 Restaurierung der Ausmalung im Braunschweiger Dom.

Deckert, Hermann Siegfried Joachim⁶⁴⁶

* 31.08.1899 Samtens/Rügen, † 11.11.1955 Hannover nach dem I. Weltkrieg Studium in Berlin, Marburg und Leipzig,

1927 Promotion in Kunstgeschichte an der Universität Marburg,

1928 Habilitation in Kunstgeschichte an der Universität Marburg,

1934 wissenschaftlicher Sachbearbeiter bei der Inventarisierung und Denkmalpflege der Provinz Hannover,

1934–1936 Ausbildungskurs der Inventarisatoren,

1937 Kommissarische Verwaltung der Stelle des Provinzialkonservators der Provinz Hannover,

1939 Provinzialbaurat beim Oberpräsidenten der Provinz Hannover und Provinzialkonservator der Provinz Hannover,

1940 Provinzialoberbaurat

1942 Vertretung im Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Göttingen,

1945/46 Niedersächsischer Landeskonservator und Kulturpfliegerreferent im Niedersächsischen Kultusministerium,

1949 Professor für Bau- und Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Hannover,

1949–1955 Gründungsmitglied des Arbeitsausschusses des Evangelischen Kirchenbautages

1951 als Landeskonservator ausgeschieden,

1951–1952 Rektor der Technischen Hochschule.

Publikationen (Auswahl): - Studien zur Hanseatischen Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1. Bd., 1924 (1924), S. 55-98. - Die lübis-baltische Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 3, 1927, S. 1 ff. - Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5, Marburg 1929, S. 261-282. - Dom und Schloß zu Merseburg; Auf Grund der Ergebnisse des ersten kunstgeschichtlichen Schulungslagers in Halle 1934. - Sicherung und Wiederherstellung kirchlicher Baudenkmale, in: Die Lübecker Kirchenbautage, hrsg. von Gerhard Langmaack, Glücksstadt o. D. [1949], S. 43ff. - Glocken (geschichtliche Betrachtungen zu Kirchenglocken), in: Niedersächsischer Kalender auf das Jahr 1948, 2. Jg. hrsg. vom Niedersächsischen Heimatbund e.V. Hannover, 1948. - Konservativ? Über einige verbreitete Irrtümer auf dem Gebiet der Kulturpflege, in: Kulturarbeit, H1 1949, S.13f. - Die Schweizer Glasmalerei, in: Kunstchronik 6/1956.

Denkmalinventarisierung: - Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, III.

Regierungsbezirk Lüneburg, 6. Die Kunstdenkmale des Kreises Soltau, bearb. von Hermann Deckert u.a., Hannover 1939.



⁶⁴⁶ Zur Biographie vgl. Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Universität Hannover, Bd. 2, Catalogus Professorum, Hildesheim u.a. 2006, S. 83. Grundmann, 1956, S. 65 f, Segers-Glocke 2001, S. 14 ff. Abbildung aus: Festschrift zum 150-jährigen Bestehen der Universität Hannover, Bd. 2, Catalogus Professorum, Stuttgart u.a. 1981, S. 43.

Co-Autorenschaft: – Mit Hans Roggenkamp: Das alte Hannover, München 1952. – Mit Rudolf Hillebrecht: Probleme modernen Städtebaus am Beispiel Hannover, Kunstchronik 10/1954.

Herausgeberschaft: – Hermann Deckert, Robert Freyhan, Kurt Steinbart (Hg.): Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau, Kritischer Gesamtkatalog der Ausstellung Marburg 1928, Marburg 1932. – Die Denkmalpflege in der Provinz Hannover seit dem Berichtsjahr 1936.

Duerkop, Johannes⁶⁴⁷

* 10.12.1905 Stadthagen, 10.04.1945 vermisst

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Germanistik in Jena, München und Halle,

1930 Promotion,

1931 Volontariat am Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig,

1931-1932 Stipendium an der Bibliotheca Hertziana in Rom,

1931 Eintritt in die NSDAP,

1932 Unterabteilungsleiter der Kreisleitung und Ortsgruppenleiter der Nationalsozialistischen Kulturvereinigung in Braunschweig,

1934-1935 Aushilfsangestellter im Stadtarchiv Braunschweig,

1934-1937 Vorsitzender des Kunstvereins Braunschweig,

1935 Assistent am Herzog Anton Ulrich Museum,

1935 Leiter des Vaterländischen Museums in Braunschweig (heute Landesmuseum), seit 1938 dessen Direktor,

1937 zusätzlich Referent im Braunschweigischen Volksbildungsministerium,

1939/40, 1944/45 Soldat, seit April 1945 vermisst.

Ebeling, Reinhold

Schüler Hermann Schapers⁶⁴⁸

Kirchenmaler mit Sitz in Hannover.

Seit 1899 verzeichnet als Kirchen- und Dekorationsmaler, Aegidiendamm 3.⁶⁴⁹

1901-1938 gemeldet als Dekorationsmaler, Wiesenstraße 64. Ohne Mitgliedschaft in der Innung.

1904 Verhandlungen mit dem Direktor des Provinzialmuseums Hannover, Reimers, über eine Anstellung als Restaurator für die Sammlungen des Museums.⁶⁵⁰

1931 Eigene Bezeichnung als Kirchenmaler, Restaurator und Konservator farbiger Kunstdenkmäler.⁶⁵¹

Werkverzeichnis (Auswahl)⁶⁵²: - Freilegung/Restaurierung der Gewölbe- und Wandmalereien der Kirche in Isernhagen-Kirchhorst 1899. - Restaurierung von Wandmalereien im nördlichen Seitenschiff der Andreaskirche Hildesheim 1900/01. - Freilegung/Restaurierung und Rekonstruktion des Apostelfrieses an der Chornordwand der Kirche in Sulingen 1901. - Gewölbeausmalung und Festigung einer Wandmalerei des

⁶⁴⁷ Zur Biographie vgl. Eschbach 2000, S. 277.

⁶⁴⁸ Vgl. Pfarrarchiv Isernhagen Kirchhorst, Repositur 512 Instandsetzung, Acta betr. Restauration der Kirche 1896-1899, Schreiben Hermann Schapers an Pastor Uhlhorn vom 20.08.1898.

⁶⁴⁹ Eine Meldekarte der Stadt Hannover ist nicht erhalten, mündl. Auskunft, Stadtarchiv Hannover, Werner Heine, M.A., 08.03.2007. Zu den Adress- und Berufsangaben vgl. Stadtarchiv Hannover, Adressbücher der Stadt Hannover.

⁶⁵⁰ Die Verhandlungen führten aufgrund zu geringer Besoldung zu keinem Ergebnis. Eingestellt wurde daraufhin der Maler Rudolf Schiele. Vgl. Nds. HStA H, Hann. 152, Acc. 55/68, Nr. 31, 10.12.1904.

⁶⁵¹ Vgl. Pfarrarchiv Marklohe, Repositur 512 Instandsetzung, Schreiben Ebelings vom 19.01.1931.

⁶⁵² Vgl. Bericht zur Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1900/01, S. 3, 1901/02, S. 3, 6, 1904/05, S. 6, 1908/09, S. 7, 1910/11, S. 9, 10, 13, 19, 23, 1911/12 und 1912/13, S. 21, 29, 1914/15 bis 1918/19, S. 31, 1935, S. 21, 25, 28, Die Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1923-26, S. 28, 1927, S. 24, 1928, S. 41, 1929, S. 92, Griep 1954, Kluge 1958, S. 145 ff., Lehmann 2003, S. 85, NLD, BuK, Schriftarchiv, Wennigsen, Sign. 253019.00091, Verden, Sign. 361012.00385.

Jüngsten Gerichts in der Jakobikirche Stendal 1900.⁶⁵³ - Anfertigung von Pausen der Wandmalereien in der abgebrochenen Kirche von Bruchhausen 1901/02. - Restaurierung der Gewölbmalereien und Neuausmalung der übrigen Kirche von Hannover-Hainholz 1901/02. - Restaurierungsarbeiten in der Kirche zu Schwarmstedt 1903/04. - Freilegung und Erstellung von Pausen der Gewölbmalereien in der Marienkirche Stift Berg zu Herford 1903. - Freilegung und Erstellung von S/W-Strichzeichnungen und farbigen Kopien der Wandmalereien in der Kirche zu Schüttorf 1903. - Restaurierung des Altars der Kirche in Ihlienworth 1903/04. - Restaurierung und Rekonstruktion dekorativer Wandmalereien in der Kirche zu Barnstorf 1904. - Freilegung und Restaurierung der Wandmalereien in der ehem. Stiftskirche in Rinteln-Möllenbeck 1903/04. - Freilegung und Aquarellkopien der Malereien in der Krypta des Doms zu Quedlinburg 1906/07. - Freilegung und Restaurierung der Gewölbmalereien in der Agneskapelle in Bocholt/Westfalen 1902/1906. - Freilegung/ Restaurierung der Wandmalereien der Kirche in Wittingen-Ohrdorf 1907. - Freilegung/ Restaurierung der Chorausmalung der Kirche in Marklohe 1904 und 1907. - Restaurierung der Malereien in Oldendorf, Kirchenraum 1908, in der Sakristei 1936 (?). - Freilegung/Restaurierung der Gewölbmalereien in der Pankratiuskirche zu Mark/Westfalen 1908. - Freilegung/ Restaurierung der Malereien in der Kirche zu Scholen 1908/14. - Freilegung/Restaurierung der Malereien in der Kirche zu Schwaförden 1908/14. - Neuausmalung der Kirche in Geestemünde. - Freilegung/ Restaurierung der Malereien der Apsis in der Andreaskirche zu Verden 1910. - Restaurierung der Gewölbmalereien in der Klosterkirche Wennigsen 1910. - Freilegung / Restaurierung der Wandmalereien in der ehem. Zisterzienserinnenkirche zu Fröndenberg/Westfalen 1910. - Freilegung/Restaurierung der Malereien im Schiff und Neuausmalung in Chor der Kirche von Neuenkirchen 1911/13. - Restaurierung der Gewölbmalereien in Fassberg-Müden/Örtze 1911?. - Neuausmalung der Kirche in Dannenberg 1911 [?]. - Restaurierung von Epitaphien aus der Klosterkirche Ebstorf 1911. - Planung und Leitung der Ausmalung der Göttinger Marienkirche 1911. - Restaurierung des Altarbildes der Klosterkirche Isenhagen zw. 1911 u. 13. - Ausmalung der Kirche in Nienhagen 1911/12. - Entwürfe für die Ausmalung der Kirche in Kirchgellersen zw. 1911 u. 13. - Entwurf und Leitung der Ausmalung der Kirche in Vienenburg zw. 1911 u. 13. - Restaurierung der Deckenmalerei und Neuausmalung der Kirche zu Neuenfelde/Kr. Stade zw. 1914 u. 1919. - Restaurierung der Ausstattung der Frankenberger Kirche in Goslar zw. 1923 u. 26. - Ausbesserungsarbeiten an der Chorausmalung der Neuwerkkirche in Goslar 1925. - Reinigung der Wandmalereien im Kaiserhaus zu Goslar 1927. - Restaurierung der Holzdeckenmalerei in der Klauskapelle zu Goslar 1927. - Restaurierung des Altars aus der Kirche zu Hollenstedt 1928. - Neubemalung des Kanzelaltars der Kirche in Lesum 1929. - Restaurierung von Holztafelbildern in der Kirche zu Egestorf, Kr. Harburg 1935. - Restaurierung der Nordempore in der Kirche zu Otterndorf 1935. - Restaurierung von Ölgemälden aus der Kirche zu Neukloster 1935.

Fischer, Friedrich Wilhelm Heinrich⁶⁵⁴

* 27.03.1879 Elbing, † 19.06.1944 Hannover
1905 Dipl.-Ing. Berlin,
1906 Regierungsbauführer Danzig,
1910 Dr.-Ing. Danzig,
1910 Prüfung als Regierungsbaumeister des Hochbaufaches,
1910 Privatdozent für Architektur an der Technischen
Hochschule Danzig,



⁶⁵³ Vgl. Heyer, Marie: Die Wandmalerei „Jüngstes Gericht“ in der St. Jakobikirche zu Stendal - Untersuchung, Dokumentation sowie Erstellung eines Konservierungs- und Restaurierungskonzeptes. Unpubl. Diplomarbeit an der HfBK Dresden 2010.

⁶⁵⁴ Zur Biographie vgl. EvLKA H, Archiv, Findbuch zum Bestand E5 und Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Universität Hannover, Bd. 2, Catalogus Professorum, Hildesheim u.a. 2006, S. 115. Abbildung aus: Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 524.

1911 aus dem preußischen Staatsdienst ausgeschieden,
1914-1918 Heeresdienst,
1918 Stadtbauinspektor Danzig,
1919 a.o. Honorarprofessor an der Technischen Hochschule Danzig,
1921 Oberbaurat im Freistaat Danzig,
1925 (?) Mitglied der Bauhütte zum weißen Blatt in Hannover, seit 1928
Vorsitzender⁶⁵⁵,
1925 ord. Professor für mittelalterliche Baukunst und Entwerfen öffentlicher
Gebäude an der Technischen Hochschule Hannover,
1929–1944 Konsistorialbaumeister im Nebenamt.
Publikationen (Auswahl): - Der Danziger Kirchenbau des 15. und 16. Jahrhunderts,
Danzig 1910. - Danzig, hrsg. vom Senat der Freien Hansestadt Danzig, Berlin 1924. -
Architekt und Ingenieur, Vortrag, gehalten bei der Jahresfeier der Technischen
Hochschule Hannover am 30. Juni 1928, Hannover 1928. - Der Lehrstuhl für
mittelalterliche Baukunst und das Entwerfen öffentlicher Gebäude, in: 100 Jahre
Technische Hochschule Hannover, Festschrift zur Hundertjahrfeier, hrsg. im Auftrage von
Rektor und Senat, Hannover 1931, S. 141-142.

Gotta, Hans Karl Martin⁶⁵⁶

*12.07.1912 Hannover, † 04.02.1962 Hannover

Sohn Martin Gottas,

1929 – 1933 Ausbildung als Maler und Lackierer im väterlichen
Betrieb,

1933 Abschluss mit Gesellenprüfung,⁶⁵⁷

1932 – 1933 Besuch der Handwerker- und
Kunstgewerbeschule Hannover als ordentlicher Schüler,
Hauptfach Dekorationsmalerei,

seit 1933 Mitarbeit im väterlichen Betrieb,

1936 nach dem Tode des Vaters Weiterführung des Betriebs,

1937/38 Besuch der Meisterschule, Meisterprüfung,

1940 Wehrdienst, 1943/44 sowjetische Kriegsgefangenschaft,

1954 Entlassung aus der Gefangenschaft und Rückkehr nach Hannover. Dort
Wiederaufbau der Existenz und Schaffen bis zum Tode 1962.

Werkverzeichnis (Auswahl)⁶⁵⁸: - Restaurierung der Gewölbemalereien in der Kirche zu
Krummhörn-Campen 1939. - Restaurierung der Gemäldesammlung im Landratsamt von
Clausthal-Zellerfeld 1934. - 1955 (bis 1936 zusammen mit dem Vater). - Restaurierung
von 12 Bischofsporträts und eines weiteren Gemäldes im Dom zu Verden 1937-38.

– Untersuchung auf historische Farbfassung und Vorschlag für Neuausmalung in der
Kirche zu Hardegsen-Elligerode 1938. - Neuausmalung und Freilegung des Altarbildes in
der Kirche zu Winsen-Pattensen 1938. - Renovierungsarbeiten in den Kirchen von
Adenstedt, Bockenem-Nette, Bockenem-Upstedt, Bockenem-Störy, Hannover-
Wettbergen, Heinsen, Katlenburg Lindau-Elvershausen, Osterhagen, Sibbesse-Grafelde,
Steina, Uslar-Volpriehausen vor dem II. Weltkrieg (ohne Angaben zu Tätigkeiten). -
Ausmalung der Kirche zu Küsten 1940. Nach dem II. Weltkrieg und Gottas



⁶⁵⁵ Vgl. Bauhütte zum weißen Blatt 1980 b, Eintrag Nr. 562. Die Eintrittsjahre 1925-1929 sind im
Mitgliederverzeichnis zusammen gefasst. Seit 1928 war Fischer Altmeister in der Bauhütte, vgl. Dellemann
1980, S: 28.

⁶⁵⁶ Vgl. Früchtenicht-Wydora 2004, S. 13 ff. Abbildung aus Früchtenicht-Wydora 2004, S. 1.

⁶⁵⁷ Vgl. Nds. HStA H, Hann. 152 Acc. 2006/013, Nr. 17.

⁶⁵⁸ Vgl. Früchtenicht-Wydora 2004, Anhang 8, Katalog Gotta.

Der Nachlass Hans Karl Martin Gottas befindet sich im Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege,
Referat Restaurierung. Sein Nachlass enthält ausschließlich Schriftverkehr zu den verschiedenen Arbeiten.
Gotta war beschäftigt mit Neufassungen und Restaurierungen von gefassten Holzobjekten und
Wandmalereien.

Gefangenschaft sind Tätigkeiten in Alfeld-Langenholzen, Despetal-Eitzum, Jork, Landwehr-Wetteborn, Steyerberg-Riessen, Celle-Blumlage, Garbsen-Schloss Ricklingen, Grünendeich, Nordholz-Spieka, Steinkirchen, Stolzenau, Alfeld-Brunkensen, Celle-Klein Hehlen, Cuxhaven-Altenbruch, Einbeck-Kuventhal, Hülsede, Sehlem, Wunstorf-Kohlenfeld, Almstedt-Segeste, Altenau, Bad Lauterberg, Goslar-Hahnenklee-Bockswiese, Groß Oesingen, Habarnsen, Hemmingen-Harkenbleck, Holle-Hackenstedt, Osterode am Harz, Sankt Andreasberg, Sehnde-Bolzum, Stolzenau-Nendorf/ Ldkr. Nienburg, Drochtersen, Krummendeich, Warmesen, Bad Salzdetfurth, Burgwedel-Großburgwedel, Cuxhaven-Lüdingworth, Diepenau-Lavelsoh, Hechthausen, Laatzen-Grasdorf, Schwülper-Walle, Beverstedt, Bramstedt, Dörverden-Westen, Hollern, Loxstedt-Stotel, Nordleda, Otterndorf, Wietze-Wieckenberg, Wolfsburg nachgewiesen.

Gotta, Martin⁶⁵⁹

* 1880, † 1935 oder 1936 Hannover⁶⁶⁰

Handwerkliche Ausbildung als Maler?⁶⁶¹

1901 an der Technischen Hochschule Hannover immatrikuliert, ohne Angabe von Fächern,⁶⁶²

Mitarbeiter Professor August Oetkens⁶⁶³,

1909 noch nicht im Adressbuch Hannover verzeichnet.⁶⁶⁴

1911 Gründung eines eigenen Kirchenmalerbetriebs in Hannover,

1912 Erste Verzeichnung im Adressbuch als Kunstmaler mit Adresse

Emilienstraße 4 (heute Wildermuthweg).⁶⁶⁵

Während des I. Weltkriegs Kriegsdienstleistender.

Eigene Bezeichnung als Maler für kirchliche und profane Malereien, später als Kirchenmaler – Restaurator kirchlicher Kunstdenkmäler⁶⁶⁶,

Seine Aufträge bestanden fast ausschließlich aus Maler- und

Restaurierungsarbeiten an sakralen Innenräumen, sowohl an Wänden als auch an Ausstattung. Auftraggeber waren sämtlich protestantische Gemeinden. Der größte Anteil der Aufträge befand sich auf dem Gebiet der ev.-luth. Landeskirche Hannovers. Bis auf eine Ausnahme (Lemgo 1920/21) arbeitete er nur auf dem Gebiet des heutigen Niedersachsen.⁶⁶⁷

Werkverzeichnis (Auswahl)⁶⁶⁸: - Neuausmalung der Kirche in Hemmingen-Wilkenburg 1921. - Ausmalung der ev. Kirche in Lemgo 1920/21. - Ausmalungsarbeiten in der Kirche zu Algermissen-Lühnde 1922. - Restaurierung der Gewölbe- und Wandmalereien der Kirche in Gehrden-Leveste 1923-26. - Restaurierung der Malereien im Nonnenchor des Klosters Wienhausen 1927. - Restaurierung der Chormausmalung der Kirche in Hessisch Oldendorf-Großenwieden 1927. - Restaurierung der Gewölbemalereien im südlichen Seitenschiff der Kirche in Auetal-Hattendorf 1927. Restaurierung von Malereien und

⁶⁵⁹ Vgl. Früchtenicht-Wydora, 2004, S. 9 ff.

⁶⁶⁰ Aus der Todesanzeige im Hannoverschen Kurier vom 07.01.1936 gehen keine Lebensdaten hervor.

⁶⁶¹ Zur Ausbildung Gottas bestehen keine Kenntnisse. Im Gesellenbrief seines Sohns ist Gotta jedoch als Kirchenmaler des Maler- und Lackiererhandwerks bezeichnet. Vgl. Früchtenicht-Wydora, 2004, S. 12.

⁶⁶² Vgl. Mundhenke 1991, Bd. 2, S. 622.

⁶⁶³ Gotta nannte den Namen Prof. Oetken in einem Schreiben an eine Kirchengemeinde, vgl. Früchtenicht-Wydora, 2004, S. 11. Entgegen der Annahme der Verfasserin kann es sich nicht um den Delmenhorster Maler Hermann Oetken handeln, der erst später als Kirchenmaler tätig war. Gottas eigene Formulierung, er sei Mitarbeiter des „bekannten Kirchenmaler[s] Professor Oetken“ gewesen, lässt auf August Oetken schließen, der viel im Berliner Raum und in Schlesien tätig war. Vgl. Die Denkmalpflege 1904, H. 1, S. 4-6.

⁶⁶⁴ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Adressbuch der Stadt Hannover 1909.

⁶⁶⁵ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Adressbuch der Stadt Hannover von 1920 und Stadtarchiv Hannover, Stadtplan von 1914. Die Adresse bleibt auch anschließend bestehen.

⁶⁶⁶ Vgl. Früchtenicht-Wydora 2004, S. 12 und NLD, BuK, Schriftarchiv, Wienhausen, Kloster, Ordner 3, Sign. 351022.00002/ 52.

⁶⁶⁷ Vgl. Früchtenicht-Wydora 2004, Anhang, Katalog Gotta.

⁶⁶⁸ Vgl. Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege 1923-26, S. 18 ff. und Früchtenicht-Wydora 2004, Anhang, Katalog Gotta.

Fassung des Altaraufsatzes in der Kirche zu Undeloh 1928. - Restaurierungsarbeiten im Inneren der Kirche zu Melle 1934. - Ausmalung der Kirche zu Balge vor 1936 (zusammen mit dem Sohn). - Instandsetzung von Malereien und der Fassung des Schnitzaltars der Kirche zu Groß-Liedern o.D. (1930er Jahre, zusammen mit dem Sohn). - Ausmalung der Kirche in Hagen vor 1936 (zusammen mit dem Sohn). - Ausmalung der Kirche in Kirchweyhe vor 1936 (zusammen mit dem Sohn). - Ausmalung der Kirche in Natendorf vor 1936 (zusammen mit dem Sohn). - Ausmalung der Martinskirche Nienburg vor 1936 (zusammen mit dem Sohn). - Ausmalung der Kirche in Stadensen-Nettelkamp vor 1936 (zusammen mit dem Sohn). - Ausmalung der Kirche in Steimbke vor 1936 (zusammen mit dem Sohn). - Ausmalung der Kirche zu Uelzen-Veersen vor 1936 (zusammen mit dem Sohn).⁶⁶⁹

Gunkel, Leonhard

† 1917⁶⁷⁰ Bremen

Studium an der Kunstakademie Dresden unter Otto Gußmann, zu dieser Zeit einige Kirchengemälde,⁶⁷¹

1907–1917 im Adressbuch Bremen verzeichnet, erst als Kunstmaler, seit 1908 als Kunstmaler und Lehrer.⁶⁷²

Seit 1908 Lehrer an Gewerbeschule/Gewerbemuseum Bremen⁶⁷³.

Werkverzeichnis (Auswahl)⁶⁷⁴: - Ausmalung der Kirche in Kirchweyhe 1908. - Ausmalung der Kirche in Heiligenfelde 1912. - Übertragung und Restaurierung von Wandmalereien in der Sylvesterkirche zu Quakenbrück 1913/14. - Ausstellung nicht bezeichneter Werke auf der Bremischen Kunstausstellung 1912/13.

Holtmeyer, Alois⁶⁷⁵

* 22.06.1872 Osnabrück, † Feb. 1931 Köln

Studium der Kunstgeschichte in Jena, Münster, Bonn und Berlin

Studium der Architektur in Berlin

Promotion als Dr.-Ing. und Dr. phil.,

Landbauinspektor an der Hochbauverwaltung der Reichsbahn in Kassel,

Seit 1907 Mitarbeit an der Denkmalinventarisierung des Regierungsbezirks Kassel

1915–1926 Bezirkskonservator für den Regierungsbezirk Kassel bis 1928 Fortführung seiner Tätigkeit als Inventarisator in Kassel,

Seit 1928 Erzdiözesanbaumeister und -konservator in Köln

Publikationen (Auswahl): Beiträge zur Baugeschichte der Paulinzeller Klosterkirche, Jena 1904 (Diss. TH Dresden 1903). - Cistercienserkirchen Thüringens, ein Beitrag zur Kenntnis der Ordensbauweise, Jena 1906 (Beiträge zur Kunstgeschichte Thüringens, Bd. 1). - Das neue Gerichtsgebäude in Rudolstadt, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 26, 1906, S. 379-381. - Die Hirsauer in Hessen, in: Mitteilungen an die Mitglieder des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, Jg. 1907/08, S. 24 ff. - Die Karmeliterkirche in Cassel, in: Mitteilungen an die Mitglieder des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, Jg. 1907/08, S. 32 f. - Kleinere Empfangsgebäude im Direktionsbezirk



⁶⁶⁹ Zu den Arbeiten vgl. Fruchtenicht-Wydora 2004, Anhang, Katalog Gotta.

⁶⁷⁰ 1918 ist im Bremer Adressbuch nur noch die Witwe Gunkels verzeichnet, schriftliche Auskunft von Dr. Brigitta Nimz vom 05.03.2007. Gunkel hatte eine Tochter, geboren 1907, die 10-jährig Waisin wurde. Vgl. www.ogs.on.ca/ogs/pi/2000o/2005o009.htm. [Stand: 12.01.2007]

⁶⁷¹ Vgl. Schäfer 1908/09, S. 64.

⁶⁷² Vgl. StA HB, Adressbücher 1907-1917, 1918 ist nur noch die Witwe Gunkels verzeichnet, schriftliche Auskunft von Dr. Brigitta Nimz vom 05.03.2007.

⁶⁷³ Vgl. Eifinger 1997, S. 26.

⁶⁷⁴ Vgl. Schäfer 1908/09, S. 64, Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege 1911/12, S. 19 und http://www.kunsthalle-bremen.de/front_content.php?idart=190. [Stand: 12.01.2007]

⁶⁷⁵ Zur Biographie vgl. Böker 1982/83, Scholz 1997. Abbildung aus: Böker, S. 215.

Cassel, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 28, 1908, S. 630-633 und 35, 1915, S. 27-31. - Neuere Beamtenwohnhäuser im Eisenbahndirektionsbezirk Kassel, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 29, 1909, S. 589-592. - Die Zeichnungen des Landgrafen Moritz vom Schlosse zu Waldau bei Kassel. In: Hessenland 16 (1909), S. 222 - 225. - Giovanni Francesco Guerniero, in: Zeitschrift für Geschichte der Architektur 3, 1909/10, S. 249-257. - Gegen die Verunstaltung des Stadtbildes, Schmalkalden 1911. - Erholungsheim für Eisenbahnbeamte in Karlshafen a. d. Weser, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 31, 1911, S. 473-476. - Die Eisenbahnhauptgebäude in Marburg und Treysa, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 32, 1912, S. 453-456. - Das Karmeliterkloster zu Cassel, in: Hessenland 25, 1911, S. 61 ff., 80 f. - Hessische Rathäuser, ihre Erhaltung und Entstellung - Alt Hessen, Beiträge zur kunstgeschichtlichen Heimatkunde 1, Marburg 1912. - Alt Cassel, in: Alt Hessen, Beiträge zur kunstgeschichtlichen Heimatkunde 2, Marburg 1912. - Das Justizgebäude in Greiz, in: Architektonische Rundschau 30, 1914, H. 11, S. 8 f. - Ältere Gemeindebauten in Hessen, in: Die Denkmalpflege 15, 1912, S. 49-51. - Kleinere Eisenbahnhauptgebäude, Berlin 1915. - Die baugeschichtliche Entwicklung Kassels, in: Hessenland 30, 1916, S. 199 ff. - Beamtenwohnhäuser im Eisenbahndirektionsbezirk Kassel, Berlin 1911-16. - Kassel und Wilhelmshöhe, Kassel o. J. [um 1920 / 1930]. Inventarisierung: - Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Kassel, Bd. IV, Kassel-Land, bearb. von A. Holtmeyer, Marburg 1910. - Bd. VI, Kassel-Stadt, bearb. von A. Holtmeyer, Marburg 1923. Herausgeberschaft: - Alt Hessen, Beiträge zur kunstgeschichtlichen Heimatkunde, hrsg. von A. Holtmeyer, 2 Bde., Marburg, 1912. - Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Cassel, Bd. 1, 1920.

Hustermeier⁶⁷⁶ Franz Wilhelm Hermann⁶⁷⁷

* 14.03. 1865 Lippstadt, 12.05.1944

Ca. seit 1883 als Kirchenmaler tätig.⁶⁷⁸

1883 zweimonatiger Aufenthalt in Osnabrück, gemeldet als aus Lippstadt zugereister Anstreicher.

Zwischen 1883 und 1892 Jahre der Wanderschaft.

1884 zweimonatiger Aufenthalt in Osnabrück, gemeldet als aus Lippstadt kommender Anstreicher und Maler.

1885 und 1886 3. und 4. Anmeldung in Osnabrück, gemeldet als aus Oesede kommender Maler. Anschließend Aufenthalt in Köln und Anmeldungen in Osnabrück 1888 und 1890.

1892 letzte Anmeldung, seitdem in Osnabrück ansässig.

1893-1906 Meldung in den Adressbüchern als Maler ohne Mitgliedschaft in der Innung.

1908 Heirat, in den Adressbüchern als Malermeister geführt, wohnhaft Johannismauer 26.

1913 eigene Bezeichnung als Dekorations- und Kirchenmaler⁶⁷⁹.

1922/23 Bezeichnung als Kirchenmaler, wohnhaft Schölerbergstraße 13.

1937 Ruhestand.

Werkverzeichnis (Auswahl) - Freilegung und Restaurierung der Gewölbe- und Wandmalereien in der Kirche zu Melle-Schiplage 1913.

⁶⁷⁶ Nach den Meldeunterlagen im Staatsarchiv Osnabrück besteht bis 1925 die Schreibweise Hustermeyer, erst danach heißt es Hustermeier. Im Schriftverkehr zu Bramsche-Ueffeln und Melle-Schiplage findet sich jedoch bereits 1903 und 1913 die Unterschrift Hustermeier.

⁶⁷⁷ Vgl. StA OS, Adressbücher und Meldeunterlagen, schriftliche Auskunft von Dr. Stephanie Haberer vom 22.02.2007.

⁶⁷⁸ Vgl. Pfarrarchiv Bramsche-Ueffeln, Repositur 512 Instandsetzung, Schreiben Hustermeiers vom 14.06.1903. Hustermeier erwähnt, dass er seit 20 Jahren Kirchenmalereien ausführt.

⁶⁷⁹ Nach eigener Angabe. Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Schiplage, Sign. 459024.00011/ 13.

Klagger, Dietrich⁶⁸⁰

* 01.02.1891 Heringen bei Soest, † 12.11.1971 Bad Harzburg
Besuch des Lehrerseminars in Soest,
1911 erstes Staatsexamen,
1914 zweites Staatsexamen,
1911-1920 Volksschullehrer im Ruhrgebiet,
1915-1916 Soldat,
1918 Mittelschullehrerprüfung,
1920-1926 Mittelschullehrer in Wilster,
1925 Eintritt in die NSDAP,
1926-1930 Mittelschulkonrektor in Benneckenstein/Harz,
1928-1930 Ortsgruppenleiter, Stadtverordnetenvorsteher und Bezirksleiter der NSDAP für den Bezirk Südharz,
1931 Regierungsrat im braunschweigischen Volksbildungsministerium,
1931-1945 Minister für Inneres und Volksbildung,
1933-1945 braunschweigischer Ministerpräsident,
1934-1945 Mitgliedschaft in der SS,
1945 Verhaftung,
1950 zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt, im Revisionsverfahren auf 15 Jahre herabgesetzt,
1957 vorzeitig aus der Haft entlassen.



Koch, Friedrich⁶⁸¹

*25.12.1859 Kappeln/Schlei, † 13.01.1947 Hessisch Oldendorf-Großenwieden⁶⁸²
Malerlehre,
Besuch der Gewerbeschule Hannover,
1881–1899 mehrfach, mit Unterbrechungen, in Hannover gemeldet.⁶⁸³
1883–1885 und 1887 an der Technischen Hochschule Hannover immatrikuliert für die Fächer Aktzeichnen und Modellieren,⁶⁸⁴
1883–1886 Schüler Friedrich Kaulbachs in Hannover,
Seit 1886 selbstständiger Kirchenmaler in Hannover, zahlreiche Ausmalungen von Privathäusern und Kirchen in Zusammenarbeit mit dem Architekten Eduard Wendebourg.⁶⁸⁵
Ehe mit Alwine geb. Schramm o.D.⁶⁸⁶
1895-1908 verzeichnet als Kunstmaler, Firma Koch & Wiederhold, Königstraße 53.⁶⁸⁷
1900 Aufnahme als Altgeselle in die hannoversche Bauhütte zum weißen Blatt und 1905 Verleihung des Meistertitels⁶⁸⁸,



⁶⁸⁰ Zur Biographie vgl. Eschbach 2000, S. 279. Abbildung aus: http://www.vernetztes-gedaechtnis.de/dom_ausgrabungsstaette_besuch.htm [Stand: 04.07.2007].

⁶⁸¹ Zur Biographie vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 542, Thieme-Becker 1927, Bd. 21, S. 71.

⁶⁸² Vgl. Koenig 2005, S. 65.

⁶⁸³ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁶⁸⁴ Vgl. Mundhenke 1991, Bd. 2, S. 300.

⁶⁸⁵ Vgl. Liessem 1981, S. 210.

⁶⁸⁶ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁶⁸⁷ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Adressbücher der Stadt Hannover. Carl Wiederhold war ebenfalls Maler und Mitglied der Bauhütte zum weißen Blatt, vgl. Koenig 2005.

⁶⁸⁸ Vgl. Bauhütte zum weißen Blatt 1980 b, Eintrag Nr. 219 und Koenig 2005, S. 65.

Seit 1901 verzeichnet als Kunstmaler mit Sitz Emilienstraße 2 (heute Wildermuthweg), seit 1910 Ostermannstraße 9, Nichtmitglied der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft (A.d.K.G.).⁶⁸⁹

1910er Jahre erfolgreicher Illustrator,

1919–1921 Linoleumschnitte

Seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts freischaffend als Restaurator für das Provinzialmuseum in Hannover tätig, zur Vorbereitung sechswöchige Kurzausbildung in der Restaurierungswerkstatt der Berliner Museen bei Alois Hauser⁶⁹⁰,

1930 Ehrenmitglied der „Bauhütte zum weißen Blatt“

1936 aus dem Museumsdienst ausgeschieden.

1941 nach Großenwieden verzogen.⁶⁹¹

Werkverzeichnis (Auswahl)⁶⁹²: - Ausmalung der Kirche in Willershausen 1894/95.

- Ausmalung des Hauses Karl Mohrmanns in Hannover 1899-1901. - Auf Leinen gemalter Fries im Versammlungsraum der Bauhütte zum weißen Blatt 1901. - Entwurf für ein Grabdenkmal im Rahmen eines Wettbewerbs der Bauhütte zum Weißen Blatt 1902.

- Gestaltung der Ernennungsurkunde zum Altgesellen für Gustav Schönermark, verliehen von der Bauhütte zum weißen Blatt 1903. - Wandmalereien in der Kirche zu Ronnenberg 1903/04 und in der Bartholomäuskapelle der Marienburg /WPr. o.D. - Restaurierung des Altars aus der Kirche zu Dahlenburg/Kr. Bleckede 1905. - Restaurierung der

Wandmalereien im Chor der Kirche zu Neustadt-Mandelsloh 1907.- Restaurierung (?) von Wandmalereien in der Kirche zu Riede o.D. - Ausmalung der Kirche in Deiensen zw. 1911 u. 13. - Ausmalung von ca. 30 Kirchen des Architekten Eduard Wendebourg 1902-1915:

- Rheden 1902, Wrisbergholzen 1903, Moringen 1903, Wahrenholz 1905, Scharzfeld 1905, Scharmbeck 1906, Hanover-Kirchreode 1907, Hattorf 1907, Bispingen 1908, Bennigsen 1908 (nur Entwurf), Soltau/Johanniskirche 1908, Ronnenberg 1909, Riessen 1909, Asendorf 1909, Burgdorf/Friedhofskapelle 1909, Bodenwerder/Kapelle 1910, Apensen 1910, Hannover-Limmer 1910, Wülfel 1911, Soltau/Lutherkirche 1911, Römstedt 1912, Hoyel 1913, Marienhagen 1913, Bünde 1913, Salzderhelden 1913, Wittingen 1913, Barsinghausen-Egestorf 1914, Binnen 1914, Laatzen 1914, Rethen/Kapelle 1915, zahlreiche Ausmalungen von Villen und Schlössern o.D. – Restaurierung diverser Holzbildwerke und Gemälde im Auftrag des Provinzialmuseums in Hannover.

Kruse, Friedrich Ernst August⁶⁹³

* 28.03.1871 Osnabrück, † 01.03.1958 Osnabrück

Gründung eines Malerbetriebs durch den Vater, August Kruse, 1869, zunächst in der Kampstraße, dann in der Hasestraße, seit 1876 in der Turnerstraße 2a.

1890–1895 Aufenthalt Friedrichs in Schmiedeberg.

1912–1919 Nennung in den Adressbüchern als Kunstmaler ohne Mitgliedschaft in der Innung.

1920 Übernahme des Geschäfts nach dem Tode des Vaters.

1922 Malermeister und Innungsmitglied.

1952 Ruhestand.

⁶⁸⁹ Vgl. Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei und Adressbücher der Stadt Hannover. Carl Wiederhold war ebenfalls unter Adresse Emilienstraße und Ostermannstraße verzeichnet, allerdings gab es keinen gemeinsamen Firmennamen mehr. 1920 ist Koch noch im Berufsregister verzeichnet, hingegen nicht im Namensverzeichnis und im Straßenverzeichnis.

⁶⁹⁰ Vgl. Goltz 2002, S. 78.

⁶⁹¹ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁶⁹² Vgl. Bericht zur Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1904/05, S. 3, 1911/12 und 12/13, S. 15, Thieme-Becker 1927, Bd. 21, S. 71, Bauhütte zum weißen Blatt 1930, S. 17, Stadtarchiv Hannover, HBS A, Ordner K, Liessem 1981, S. 210, Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 108, 110, 542.

⁶⁹³ Vgl. StA OS, Adressbücher und Meldeunterlagen, schriftliche Auskunft von Dr. Stephanie Haberer vom 22.02.2007.

Werkverzeichnis (Auswahl)⁶⁹⁴: - Freilegung von Wandmalereien und des Kruzifixes in der Marienkirche Osnabrück 1903/04. - Freilegung und Rekonstruktion der Malereien in der Kirche zu Bissendorf-Schledehausen 1903. - Restaurierung oder Ausmalung in der Kirche zu Burgsteinfurt o.D. [vor 1904]. - Freilegung und Restaurierung der Gewölbe- und Wandmalerei der Kirche in Bramsche-Ueffeln 1903/04. - Freilegung von Wandmalereien in der Sylvesterkirche Quakenbrück 1903/04. - Freilegung von Malereien und gotisierende Neuausmalung der Kirche in Bramsche 1905. - Freilegung der Malereien im Chorgewölbe der Kirche zu Badbergen 1907. - Vorschlag für die Neuausmalung der Kirche in Bippen 1910/11. - Ausmalung der Kirche in Loxten 1911/12. - Freilegung und Teilrekonstruktion der Malereien in der Kirche zu Bramsche-Engter 1913. - Restaurierungs-/Malerarbeiten in den Kirchen zu Barnstorf und Sudwalde o.D. - Freilegung und Restaurierung der Malereien in der reformierten Kirche zu Bentheim-Gildehaus 1910.

Meier, Paul Jonas ⁶⁹⁵

*22.01.1857 Magdeburg, † 11.02.1946 Braunschweig

Studium Alte Sprachen in Tübingen, Archäologie und Altphilologie in Bonn,

1882 – 1892 Lehrer am Martino-Katharineum, später am Wilhelm-Gymnasium in Braunschweig,

1886 Tätigkeit im Herzoglichen Museum,

1888 Museumsinspektor,

1892 Von der herzoglichen Baudirektion mit Inventarisierung der Baudenkmäler im Herzogtum Braunschweig beauftragt⁶⁹⁶,

1897 Lehre an der Technischen Hochschule Braunschweig,

1901 – 1924 Direktor des Herzoglichen Museums in Braunschweig (heute Herzog Anton-Ulrich-Museum),

1902 Mitbegründung und Mitglied des braunschweigischen Ausschusses für Denkmalpflege⁶⁹⁷,

1911 Geheimer Hofrat.

Publikationen (Auswahl): - Untersuchungen zur Geschichte der Stadt Wolfenbüttel, in: Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig 1, 1902, S. 1-37.

- Untersuchungen zur Geschichte der Stadt Wolfenbüttel, in: Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig 2, 1903, S. 116-148. -

Untersuchungen über die Anfänge der Stadt Braunschweig, in: Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig 11, 1912, S. 142-143. - Zum Prozeß Herzog Heinrichs des Löwen, in: Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig 14, 1915/16, S. 1-17.

- Bernhard Christoph Francken, ein Braunschweigischer Bildnismaler im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig 14, 1915/16, S. 100-112. - Werk und Wirkung des Meisters Conrad von Soest, Münster 1921.

- Der Maler Adam Offinger, in: Niedersächsisches Jahrbuch 17, 1940, S. 145-148.

Inventarisierung: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig, 3 Bde. - 1. Bd. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Helmstedt. Bearb.: P.J. Meier.

Wolfenbüttel 1896. - 2. Bd. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Braunschweig mit Ausschluß der Stadt Braunschweig. Bearb.: P.J. Meier. Wolfenbüttel 1900. - 3. Bd., 1.

Abt. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Wolfenbüttel. Bearb.: P.J. Meier.

Wolfenbüttel 1904. - 3. Bd., 2. Abt. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises

Wolfenbüttel mit Ausschluß der Stadt Wolfenbüttel. Bearb.: P.J. Meier. Wolfenbüttel 1906.

⁶⁹⁴ Vgl. Bericht zur Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1903/04, S. 2, 1910/11, S. 8, 22, Pfarrarchiv Bramsche-Ueffeln, Repositur 512 Instandsetzung, Schreiben von Pastor Hemme an den Superintendenten vom 12.05.1903 mit Angabe von Referenzen Kruses: Osnabrücker Marienkirche, ev. Kirche Schledehausen und Burgsteinfurt NLD, BuK, Schriftarchiv, Badbergen o. Sign., Bramsche, Sign. 04591406.10001, Engter, o. Sign., Quakenbrück, Sign. 459030.*.

⁶⁹⁵ Zur Biographie vgl. Jarck/Scheel 1996, S. 408.

⁶⁹⁶ Vgl. Niedersächsische Lebensbilder, Bd. 2 1954, S. 190 ff.

⁶⁹⁷ Vgl. Braunschweigisches Magazin, Bd.14, 1908, S. 74.

Mohrmann, Karl Heinrich Friedrich⁶⁹⁸

* 21.07.1857 Einbeck, † 26.04.1927 St. Georgen-Uffhausen bei Freiburg i. Br.

1873-1879 Architekturstudium an der Polytechnischen Schule Hannover,

1879 Regierungsbauführer,

1884 Assistent an der Technischen Hochschule Hannover, seit 1884 Mitglied der hannoverschen „Bauhütte zum weißen Blatt“ und 1902-1924 deren Vorsitzender,

1886 Privatdozent für Architektur an der Technischen Hochschule Hannover,

1886 Regierungsbaumeister,

seit 1886 (?) Mitarbeiter im Architekturbüro Conrad Wilhelm Hases in Hannover,

1887 aus dem preußischen Staatsdienst ausgeschieden,

1887-1892 Professor für Bauwissenschaften an der Polytechnischen Schule Riga,

1892 Professor für Baukonstruktionslehre an der Technischen Hochschule Hannover,

1894 Übernahme der Professur für mittelalterliche Baukunst,

1898 mit Wahrnehmung der Geschäfte des Konsistorialbaumeister beauftragt, seit

1899 Konsistorialbaumeister im Nebenamt,

1901 Mitbegründer, 1912-1914 und 1920-1921 Vorsitzender des Heimatbundes Niedersachsen,

1909 Geheimer Baurat,

1911-1913 Rektor der Technischen Hochschule Hannover,

1920 Dr.-Ing. e.h. TH Charlottenburg, Berlin,

1924 als Konsistorialbaumeister in Ruhestand und als Professor emeritiert.

Publikationen (Auswahl): - Die Konstruktion der Gewölbe und Widerlager, 3. Neubearb.

Auflage, Leipzig 1890. - Formenlehre der gotischen Baukunst, Hannover 1895/96.

- Entwerfen öffentlicher Gebäude, Hannover 1896/97. - Ausbau und Kleinkunst des

Mittelalters, Hannover 1897. - Baukunst und Heimatschutz, Hannover 1909.

Herausgeberschaft: - Germanische Frühkunst, 2 Bände, Leipzig 1906/07. - Der

Herstellungsbau 1907-1910 und die Wiedereröffnung 19. Juni 1910 der St.

Michaeliskirche zu Hildesheim.



Morisse, Ludwig Wilhelm Martin⁶⁹⁹

* 16.10.1870 Brake, † 22.09.1936 Oldenburg

1886 Ausbildung als Maler in Oldenburg,

1889 Schüler Hermann Schapers in Hannover,

1891 – 1895 Tätigkeit im Malersaal des Oldenburger Hoftheaters,

1895 – 1904 Anstellung bei Hermann Schaper, Tätigkeit als Kirchenmaler und Restaurator, vor allem in Schleswig

Holstein. Mehrere Studienreisen nach Italien, Belgien und in die Niederlande.

1904 Niederlassung in Oldenburg als selbstständiger Landschafts- und Kirchenmaler und Mitglied im Oldenburger Künstlerbund,

1905 vertreten auf der Nordwestdeutschen Kunstausstellung 1905⁷⁰⁰,



⁶⁹⁸ Zur Biographie vgl. Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Universität Hannover, Bd. 2, Catalogus Professorum 1831-1981, Hildesheim u.a. 2006, S. 340 und Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 551. Abbildung aus Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 551.

⁶⁹⁹ Zur Biographie vgl. Holze 1986, Friedl 1992, S. 475 f. und Thieme-Becker 1931, Bd. 25, S. 157. Abbildung aus: Holze 1986, S. 48.

seit 1907 regelmäßige Ausstellungen seiner Landschaftsbilder im Oldenburger Kunstverein,

1911 Silberne Medaille für Wissenschaft und Kunst,

1913 Mitglied im Bund Oldenburger Werkkünstler,⁷⁰¹

1914 Regimentsmaler und Kriegsberichterstatter des Oldenburger Infanterieregiments Nr. 91

1916 Goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst,

1924 und 1926 Reisen nach China,

1926 Teilweise Lähmung und Aufenthalt im Rollstuhl.

Werkverzeichnis (Auswahl)⁷⁰²:

Restaurierungen: - Freilegung und Restaurierung der Gewölbe- und Wandmalerei in der Kirche zu Zwischenahn 1904. - Freilegung und Restaurierung von Gewölbemalereien in der Schlosskirche Varel 1906. - Freilegung und Restaurierung von Gewölbemalereien, in der Kirche St. Nicolai, Edewecht 1907. - Freilegung und Restaurierung von Gewölbemalereien in der Gertrudenskapelle Oldenburg 1908/09. - Freilegung und Restaurierung von Wandmalereien in der Alexanderkirche zu Wildeshausen 1908/09 [?]. - Restaurierung von Wandmalereien in Sengwarden o.D. - Restaurierung von Wandmalereien in Tharau/WPr. o.D. - Restaurierung des Münstermann-Altars und der Taufe in der Schlosskirche Varel 1912 [?].

Landschaftsmalerei: - 3 Landschaftszeichnungen, ausgestellt im Oldenburger Kunstverein 1897. - 4 Buntstiftzeichnungen, ausgestellt im Oldenburger Kunstverein 1908. - 2 Aquarelle, ausgestellt im Oldenburger Kunstverein 1909. 6 Landschaften, ausgestellt auf der Kunstaussstellung in Jever 1911. - 2 Ölgemälde, ausgestellt im Oldenburger Kunstverein 1912. 4 Ölgemälde, ausgestellt im Oldenburger Kunstverein 1913. 2 Ölgemälde, ausgestellt im Oldenburger Kunstverein 1914. - Studien von einer Reise nach China 1924 (28 Bilder in Aquarell und Öl).

Verschiedenes: - Postkartenserie mit Landschaften 1913. - Gestaltung der Einbände der „Heimatgeschichte des Herzogtums Oldenburg“ in zwei Bänden 1913. - Kriegsbilder 1914. - Entwurf verschiedener Briefköpfe für Firmen. - Verschiedene Lithographien Oldenburger Landschaften, z.T. reproduziert und nachkoloriert.

Diverse Skizzen, Entwürfe, Zeichnungen, darunter Entwürfe und Kopien von Wand- und Deckenmalereien⁷⁰³:

Publikationen: - Die Malereien in der St. Johanniskirche zu Zwischenahn, in: Jahrbuch für die Geschichte des Herzogtums Oldenburg, Bd. 13, Oldenburg 1905, S. 190-192. - Alte Malereien in der Kirche zu Varel, in: Jahrbuch für die Geschichte des Herzogtums Oldenburg, Bd. 15, Oldenburg 1906, S. 290-292. - Bericht zu den Gewölbemalereien in der Kirche zu Edewecht, zitiert in: Rühning, Gustav: Bericht über die Tätigkeit des Vereins, in: Bericht über die Tätigkeit des Oldenburger Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte, XV. Heft, Oldenburg 1907, S. 17-29.

⁷⁰⁰ Vgl. Busch 1929, S. 444, Meyer 2002, S. 117.

⁷⁰¹ Vgl. Kastler 1988, S. 123.

⁷⁰² Vgl. Katalog dieser Arbeit, Gradel 2005, S. 128, Holze 1986, Former 1912, Friedl 1992, S. 476, Meyer 2002, S. 128 ff., Retterath 1996, Thieme-Becker 1931, Bd. 25, S. 157, NLD, R, Sign. 034-1905-001-01.

⁷⁰³ Der Nachlass Morisses befindet sich im Oldenburgischen Landesmuseum, Inv. 10797 ff, Sign, 2594/43 und 2595/43. Die meisten Skizzen in Rollen, die nie geöffnet wurden. Vgl. auch StA OL, Dep. 113, Akz. 272, Nr. 4404.

Narten, Georg Hermann⁷⁰⁴

* 15.05.1839 Hannover, † 30.05.1916 Hannover⁷⁰⁵,
Aufbau eines Kunstgewerbemuseums in Hannover,
1888 Aufbau und Direktor des Kunstgewerbemuseums in
Oldenburg,⁷⁰⁶
1900 Mitglied der Bauhütte zum weißen Blatt Hannover.



Olbers, August Barthold Claus⁷⁰⁷

* 25.09.1860 Oberndorf/Oste, † 05.04. 1946 Benrode bei Uetze
Schüler Hermann Schapers, hauptsächlich Tätigkeit in Schleswig Holstein als
Kirchenmaler und Restaurator, anschließende selbstständige Tätigkeit mit Sitz in
Hannover.
1879 gemeldet in Hannover, Dieterichstraße 16, bis 1883 wiederholte Meldungen
in Hannover mit Unterbrechungen, 1883 Adresse in der Goethestraße 20.⁷⁰⁸
1884/85 an der Technischen Hochschule Hannover immatrikuliert, im Fach
Aktzeichnen.⁷⁰⁹
1896 Adresse in der Siebstraße 7, 1899 im Adressbuch Hannover verzeichnet als
Kunstmaler, Marienstraße 1, seit 1905 Wiesenstraße 31, Nichtmitglied des
A.d.K.G.⁷¹⁰
1905 Heirat mit Dorothea Johanne Frida geb. Buhmann.
Im II. Weltkrieg (?) laut Bombenabteilung verzogen nach Müllingen bei Sehnde zur
Familie Buhmann.⁷¹¹
Werkverzeichnis (Auswahl)⁷¹²: - Mitarbeit an der Neuausmalung des Göttinger Rathauses
unter Hermann Schaper 1884-86. Tätigkeit in der Kirche zu Schwahl und in einer Kapelle
des Klosters Wienhausen o.D. [vor 1886]. - Restaurierung der Gewölbemalereien im
Meldorfer Dom 1886 ff. - Restaurierung der Wandmalereien im Kreuzgangs des Doms zu
Schleswig 1886-89. - Ausmalung und Restaurierung der Wandmalereien im Dom zu
Schleswig 1888-94. - Restaurierung des Dreikönigsschreins im Dom zu Schleswig o.D.
- Restaurierung der Gewölbemalereien im Heilig-Geist-Hospital zu Lübeck 1898-99. -
Ausmalung, Restaurierung und Aquarellaufnahmen der Wandmalereien im Dom zu
Königsberg i. Pr. - Rundbilder der Langhausdecke in der Kirche zu Thumbby-Struxdorf
1899.
- Freilegung, Restaurierung und Pausen der Wandmalereien in der Kirche zu Behlendorf
o.D. - Restaurierung von Wandmalereien in der Kirche zu Mögeltondern o.D. -
Restaurierung der Wandmalereien in der Ratsstube des Rathauses in Dortmund 1900. -
Restaurierung der Gewölbe- und Wandmalereien der Kirche zu Zeddenick 1900-1902. -
Ausmalung der Stiftskirche Wunstorf 1903(?). - Restaurierung von Wandmalereien und
Erstellung von Pausen in der Klosterkirche Hannoversch Münden – Bursfelde 1903(?). -
Restaurierung des Flügelaltars aus der Kirche in Nikolausberg bei Göttingen 1904. -
Restaurierung der Malereien in Schloss Neuhausen/Kr. Prignitz 1905. - Ausmalung der
Kirche in Groß Lengden/Kr. Göttingen o.D. [vor 1907]. - Ausmalung der Kirche in Sarstedt

⁷⁰⁴ Abbildung aus: Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 553.

⁷⁰⁵ Vgl. Bauhütte zum weißen Blatt, Hannover 1980 b, Eintrag Nr. 221.

⁷⁰⁶ Vgl. Judeich 1989, S. 29, 129.

⁷⁰⁷ Zur Biographie vgl. Thieme-Becker 1931, Bd. 25, S. 588 und Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei

⁷⁰⁸ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁷⁰⁹ Vgl. Mundhenke 1991, Bd. 2, S. 309.

⁷¹⁰ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei und Adressbücher der Stadt Hannover.

⁷¹¹ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei, die Meldung der Bombenabteilung ist undatiert.

Vermutlich erfolgte der Umzug aufgrund einer Ausbombung seines Hauses.

⁷¹² Vgl. Katalog dieser Arbeit, Thieme-Becker 1931, Bd. 25, S. 588, Bericht über die Wirksamkeit der
Denkmalpflege in der Provinz Hannover im Jahre 1904/05, S. 1 u. 3, 1906/07, S. 7, 1910/11, S. 25, 27, Die
Denkmalpflege 2. Jg. 1901, H 1, S. 1-4. Borrmann 1926, Tafel 26, Goos 1898, S. 165 f., Kucharzewski 1996,
S. 105 ff., Kluge 1958, S. 152 f. und Walter 2001 [a], S. 21.

1911/12.

- Ausmalung der Kirche in Wahmbeck 1911/12. - Restaurierung der Chorausmalung in der Kirche zu Auetal-Hattendorf 1920-22. - Erstellung von Pausen von Wandmalereien der Ansgarikirche Bremen, der Nikolauskirche in Mölln o.D.

Pfeifer, Wilhelm Johannes (gen. Hans)⁷¹³

* 14.04.1849 Braunschweig, † 06.07.1933

1868 - 1872 Studium Architektur in Braunschweig und Berlin,

1875 - 1919 Tätigkeit in der herzoglichen Baudirektion in Braunschweig,

1902 Mitglied des Ausschusses für Denkmalpflege in Braunschweig⁷¹⁴,

Architekt und Baumeister der Braunschweigerhütte,

Ober- und Geheimer Baurat.

Publikationen (Auswahl): - Das Kloster Riddagshausen bei Braunschweig, Wolfenbüttel 1896. - Die Kirche in Meverode und ihre Wandgemälde, in: Die Denkmalpflege, 8. Jg., Nr. 7, 1906, S. 49-52. - Die Enteignung der Kirchenglocken im Herzogtum Braunschweig im Kriegsjahre 1917, Braunschweig 1917. - Die Kirchenglocken der Stadt Braunschweig, in: Zeitschrift der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte, Braunschweig 1920.

Quensen, Adolf⁷¹⁵

*02.03.1851 Gandersheim, † 16.04.1911 Heluan, Ägypten

bis 1869 Lehrzeit bei seinem Vater, dem Dekorationsmaler Karl Quensen,

1896 Mal- und Zeichenunterricht am Collegium Carolinum in Braunschweig bei

den Professoren Adolf Nickol und Hans Heinrich Jürgen Brandes,

1871/72 Ausbildung an der Königlich Bayerischen Kunstgewerbeschule München,

1872/73 Tätigkeit bei Hofmaler Mathäus Häusermann in Wien,

Studienreisen durch Österreich, Böhmen, Schlesien, Lausitz, Mark Brandenburg

und Aufenthalt in Berlin, Nürnberg, dort Kontakt zu August von Essenwein,

Arbeiten in Nürnberg und Stuttgart mit dem Kirchenmaler Loosen,

1876 zunächst unter der Leitung Essenweins zusammen mit Loosen, ab 1880

selbstständig an der Ausmalung und Restaurierung von Wand- und

Gewölbemalereien im Braunschweiger Dom,

1881 eigene Firmengründung, Aufträge in ganz Deutschland,

1892 Ernennung zum Herzoglich-Braunschweigischen Hof- und Dekorationsmaler

durch Prinz Albrecht von Preußen, Mitarbeiter Essenweins, Tätigkeiten auch

außerhalb des Herzogtums Braunschweig,

1910 Übergabe der Firma an den Sohn.

Werkverzeichnis (Auswahl)⁷¹⁶: - Restaurierung und rekonstruierende Neufassung der

Ausmalung im Braunschweiger Dom 1876-1880 und 1895-96. Ausmalung der

Klosterkirche Marienberg/Helmstedt und der Klosterkirche Riddagshausen 1881. -

Ausmalung der Ordenskirche in Süpplingenburg, der Klosterkirche in Marienthal, der

Johanniskapelle in Helmstedt 1882. - Ausmalung der Kirchen in Destedt, Rautheim,

Broitzem 1884.

- Rekonstruierende Neufassung des Remters der Stiftskirche Königslutter, Neuausmalung

der Kirchen zu Lelm, Dettum, Walsleben 1885. - Ausmalung der Kirchen in Liedingen,

Rothenkamp, Barby a. d. Elbe 1886. - Rekonstruierende Neufassung der Stiftskirche

Königslutter 1887. - Ausmalung der Kirche in Oelber am weißen Wege und der

Lorenzkirche Schöningen 1888. - Ausmalung der Kirchen in Eilsleben, Soest 1889. -

⁷¹³ Zur Biographie vgl. Jarck/Scheel 1996, S. 459 und Die Tide, 6. Jg., H 5, 1929, S. 210.

⁷¹⁴ Vgl. Braunschweigisches Magazin, Bd.14, 1908, S. 75.

⁷¹⁵ Zur Biographie vgl. Braunschweigisches Magazin, 17. Bd. 1911, S. 121-124, Krause/Wörz 1999, S. 10 f., Sieroczek/Jung 1999.

⁷¹⁶ Eine detaillierte Auflistung der Arbeiten Quensens findet sich im Braunschweigischen Magazin, 17. Bd., 1911, S. 122-123. Die Jahresangaben gelten nur als Anhaltspunkte, denn die meisten Arbeiten erstreckten sich über mehrere Jahre. Vgl. auch Sieroczek/Jung 1999.

Ausmalung der Kirchen in Sierße, Hachum, und der Petrikirche Braunschweig und rekonstruierende Neufassung in der Kirche Walkenried 1890. - Ausmalung der Kirchen in Hessen, Stadtoldendorf, Küblingen 1891. - Ausmalung der Kirchen in Dobbeln, Hehlen, Evessen und Wolfshagen 1892. - Ausmalung der Kirchen in Vorwohle, Bevern, Kneitlingen und der Immanuelkirche Berlin 1893. - Ausmalung der Burg Dankwarderode in Braunschweig 1893-98. - Ausmalung der Kirchen in Seesen, Grafhorst, Groß Brunsrode 1894. - Ausmalung der Kaiser-Wilhem-Gedächtniskirche Berlin 1895. - Ausmalung der Kirchen in Abbenrode und Wahle 1896. - Ausmalung der Kirchen in Engelstedt, Langelsheim, Amleben 1897.
- Ausmalung der Kirchen in Duttonstedt, Linse, Heimburg. - Ausmalung der Martinikirche und der Andreaskirche Braunschweig 1897/98. - Ausmalung der Kirchen in Boimstorf, Kissenbrück, Fürstenberg, 1899. - Ausmalung der Kirchen in Börßum, Lichtenberg, Gardessen, Holzminden 1900. - Ausmalung der Kirchen in Hedeper, Schandelah, Wienrode, der Michaeliskirche Braunschweig 1901. - Ausmalung der Kirchen in Allrode, Bleckenstedt, Benzigerode 1902. - Ausmalung im Braunschweiger Rathaus 1902. - Restaurierung und rekonstruierende Neufassung der Chorausmalung der Kirche in Melverode 1902-04.
- Ausmalung der Kirchen in Harzburg, Kalme, der Klosterkirche Amelungsborn 1903.
- Ausmalung der Kirchen in Lehdorf, Sickte, Bettmar 1904. - Ausmalung der Kirchen in Mascherode, Kaierde 1905. - Ausmalung der Kirchen in Hordorf, Mangelstedt und der Magnikirche Braunschweig 1906. - Ausmalung der Kirche in Dettum, Völkenrode, Oelper, Veltheim, Lehre, Querum, Marienbad/Böhmen, der Erlöserkirche in Essen, der Altstädterkirche in Bielefeld, der Dreifaltigkeitskirche in Görlitz 1907-10.

Rauchheld, Carl Ferdinand Adolf⁷¹⁷

* 13.11.1868 Bochum, † 28.11.1932 Oldenburg,
Architekturstudium in Dresden und Berlin,
1893 Staatsexamen,
1894/95 Regierungsbauführer in Hannover und Düsseldorf,
1895 Hilfsbeamter der Hochbaudirektion in Oldenburg,
1898 Bauinspektor in Oldenburg,
1908 Baurat,
1913 Gründung des Bundes Oldenburger Werkkünstler,
1924 Ministerialrat.
1910 (?) – 1924 tätig als staatlicher Denkmalpfleger,
1924 Beitritt zum Denkmalrat⁷¹⁸

Reimers, Jacobus⁷¹⁹

* 07.05.1850 Hatshausen bei Aurich, † 26.12.1914 Hannover
1870 Abitur Gymnasium Lingen,
1870/71 Kriegsfreiwilliger,
1871–1875 Studium der Architektur an der Technischen Hochschule Hannover,
1875–1879 Arbeit im Büro C. W. Hases,
1880 Tätigkeit bei der Bauinspektion Hildesheim,
1881–1882 Tätigkeit beim Stadtbaumeister Schwartz in Hildesheim,



⁷¹⁷ Vgl. Friedl et al. 1992.

⁷¹⁸ Vgl. StA OL, Best. 279-1, Nr. 764.

⁷¹⁹ Zur Biographie vgl. Nachruf im Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover, N. F., Bd. 1, Hannover 1926, S. 1 ff., Nds. HStA H, Hann. 152, Acc. 55/68, Nr. 13, Nds. HStA H, Hann. 152, Acc. 55/68, Nr. 13 und Katenhusen 2002, S. 26, 69. Abbildung aus: Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover, N. F., Bd. 1, Hannover 1926, S. 2.

1883 Studium der Archäologie an der Universität Berlin,
1884 Promotion im Hauptfach Archäologie in Heidelberg,
1884 Volontär an den Königlichen Museen zu Berlin,
1886 dort Festanstellung als Bibliotheksassistent,
1890 Erster hauptamtlicher Direktor des Provinzialmuseums Hannover,
1894 Provinzialkonservator der Provinz Hannover (im Nebenamt),
01.04.1910 Ruhestand.

Publikationen (Auswahl): - Zur Entwicklung des dorischen Tempels 1884. - Scema Novum. Studie zur Baugeschichte des Mittelalters o.D. - Handbuch der Denkmalpflege, 1. Aufl. Hannover 1899, 2. Aufl. 1911. - Aus der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums, Jahressgabe des Künstlervereins, Hannover 1892. - Vorgeschichtliche Wandtafeln für die Provinz Hannover 1895. – Hans Raphon, in: Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover 1909. - Das Adlerwappen bei den Friesen 1914.

Herausgeberschaft: - mit J.F. Müller: Vor- und frühgeschichtliche Alterthümer der Provinz Hannover 1893. - Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover 1901-1909. - Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1898-1910.

Rüthning, Gustav Adolf⁷²⁰

* 02.01.1854 Havelberg/Prignitz, † 20.01.1944 Oldenburg,
Studium der Geschichte und Erdkunde in Berlin, zus. Philosophie und alte Sprachen,
1876 nach Halle /Saale
1879 Prüfung für das höhere Lehramt,
1879/80 Lehrtätigkeit am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium in Berlin,
1880 Promotion,
1880 – 1924 Oberlehrer an der Oberrealschule in Oldenburg,
1899 Verleihung des Professorentitels,
1901 (?) Vorsitzender des Oldenburger Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte,⁷²¹
1905-33 Schriftleiter des Oldenburger Jahrbuchs,
1920 Geheimer Studienrat,
1923 Oberstudienrat,
1929 Ehrenmitglied der historischen Gesellschaft des Künstlervereins in Bremen,
1933 Ehrenvorsitzender des Oldenburger Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte.

Siebern, Ernst Hermann Heinrich⁷²²

* 02.10.1872 Dorum/Kreis Lehe, † 24.07.1938 Hannover
Studium der Architektur in Hannover
1895 (?) Mitglied der Bauhütte zum weißen Blatt in Hannover⁷²³,
1899 – 1910 Assistent für Baukunst der Antike an der Technischen Hochschule Hannover,
1902 Ausscheidung als Regierungsbaumeister aus dem Staatsdienst, Mitarbeit beim Landesdirektorium der Provinz Hannover bei der Inventarisierung der Kunstdenkmale,



⁷²⁰ Vgl. Friedl 1992.

⁷²¹ Vgl. StA OL, Best. 279-1, Nr. 695.

⁷²² Zur Biographie vgl. Deckert 1938, S. 217. Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Universität Hannover, Bd. 2, Catalogus Professorum, Hildesheim u.a. 2006, S. 2485. Abbildung aus: Festschrift zum 150-jährigen Bestehen der Universität Hannover, Bd. 2, Catalogus Professorum, Stuttgart u.a. 2006, S. 296.

⁷²³ Vgl. Bauhütte zum weißen Blatt 1980, Eintrag Nr. 175. Die Eintrittsjahre 1895-1899 sind im Mitgliederverzeichnis zusammen gefasst.

1909 Privatdozent für Denkmalpflege an der Technischen Hochschule Hannover,
1909 Landesbaumeister,
1910 Provinzialkonservator,
1915 Professor,
1921 Landesoberbaurat,
1921 nicht beamteter ao. Professor für Gebäudekunde und Entwerfen an der Technischen Hochschule Hannover,
1927 Aufgabe der Lehrtätigkeit,
1937 Ruhestand.

Publikationen (Auswahl): - Das Königliche Schloss in Celle hrsg. von der Provinzial-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Denkmäler in der Provinz Hannover. bearb. von Heinrich Siebern, Hannover 1907. Sonderdruck aus: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Band 3.

Denkmalinventarisierung: - Die Bau und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Bd. III. Die Kunstdenkmale des Kreises Grafschaft Schaumburg. Bearb.: Heinrich Siebern unter Mitarb. v. H. Brunner. Marburg 1907. - Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover (seit 1938: Die Kunstdenkmale der Provinz Hannover). II. Regierungsbezirk Hildesheim. 3. Der Kreis Marienburg. Bearb.: Heinrich Siebern, D. Kayser, Hannover 1910. - III. Regierungsbezirk Lüneburg. 5. Stadt Celle. Bearb.: Heinrich Siebern, Mitarb.: Hans Lütgens, Hannover 1937.

IV. Regierungsbezirk Osnabrück. 1./2. Stadt Osnabrück. Bearb.: Heinrich Siebern, Erich Fink, Hannover 1907. - V. Regierungsbezirk Stade. 1. Die Kreise Verden, Rotenburg und Zeven. Bearb.: Heinrich Siebern, Christian Wallmann, Georg Meyer, Hannover 1908. - VI. Regierungsbezirk Aurich. 1. u. 2. Stadt Emden. Bearb.: Heinrich Siebern, Hannover 1927. Herausgeberschaft: - Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover (Nachf. Die Denkmalpflege in der Provinz Hannover) 1910-1935.

Sievers, Wilhelm

* 26.12.1870 Hannover

Dekorationsmaler/Kirchenmaler, Hannover,

1885 von Groß Buchholz nach Hannover, Ubbenstraße 12 verzogen, 1886

Adresswechsel in die Seilerstraße 11.⁷²⁴

1899 im Adressbuch Hannover verzeichnet als Dekorationsmaler, Firma Gebrüder Sievers, Höltystraße 3.

1909 Dekorationsmaler als Mitglied der Innung, Höltystraße 3, 1920 als Malermeister, Höltystraße 4.⁷²⁵

1910 –1923 Lehrer im Nebenamt für Materialkunde an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover,⁷²⁶

1920-21 Mitarbeit an der Zeitschrift Kunst und Praxis für den Dekorationsmaler.⁷²⁷

1947 ohne Angabe einer Adresse aus Hannover verzogen.⁷²⁸

Werkverzeichnis (Auswahl)⁷²⁹: - Ausmalungen in den Garnisonkirchen zu Thorn, Graudenz, Oldenburg und Braunschweig vor 1910. - Ausmalung in Kirchen zu Harburg, Thorn, Immensen, Capern, Eißendorf, Rüper, Empelde, Schwiechelt, Heimfeld, Woltorf, Adenstedt, Mehrum, Paese, Eversten, Briesenitz/W.Pr., Dyck/W.Pr. vor 1910. -

⁷²⁴ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁷²⁵ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Adressbücher der Stadt Hannover 1909 und 1920.

⁷²⁶ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Personalakten 1442 und Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Hannover, Jahresbericht 1910, Hannover 1911, S. 12.

⁷²⁷ Vgl. Kunst und Praxis für den Dekorationsmaler 1920, H 1, S. 2-5 und Tafel 10.

⁷²⁸ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁷²⁹ Vgl. Kunst und Praxis für den Dekorationsmaler 1920, H 1, Tafel 10, Bericht über die Wirksamkeit der Denkmalpflege in der Provinz Hannover 1911/12, S. 12, <http://www.barskamp.de/chroniktext.htm> [Stand: 12.01.2007]. Die mit dem Ausführungszeitraum vor 1910 gekennzeichneten Arbeiten sind einer Referenzliste Sievers' entnommen, vgl. Pfarrarchiv Bramsche-Ueffeln, Repositur 512 Instandsetzung, Schreiben Sievers' vom 05.12.1909.

Ausmalung von Friedhofskapellen in Hannover, Peine und Quakenbrück vor 1910. - Freilegung der Gewölbemalereien und rekonstruierende Neufassung von dekorativen Elementen in der Kirche zu Loxstedt 1910. - Ausmalung der Kirche in Bodenteich 1911/12. - Entwurf einer Kassettendecke mit dekorativer Malerei o.D. - Gewölbeausmalung in der Kirche zu Barskamp 1926. - Freilegung und Restaurierung (?) einer Wandmalerei in der Kirche zu Borstel 1929.

Wichtendahl, Oscar⁷³⁰

18.10.1860 Hannover, † 05.04.1933 Hannover

Studium der Kunstgeschichte und Architektur an der Münchner Kunstakademie unter Ferdinand Wagner und Prof. Schaller, nach dessen Tod an der Berliner Kunstakademie unter Max Michael,

Atelierschüler bei an der Stuttgarter Kunstakademie bei Claudius Schraudolph (d. J.).

1885 aus Leipzig nach Hannover verzogen.⁷³¹

1885-1890 mit Unterbrechungen Studienreisen nach Italien, Nordafrika und in den Orient.

1890 Heirat mit Laura geb. Elbers.⁷³²

Seit 1899 im Adressbuch Hannover verzeichnet als Kunstmaler unter der Adresse Adelheidstraße 18, Mitglied der A.d.K.G.⁷³³

1910-1912 Als Begleiter des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg (Regent des Herzogtums Braunschweig/Lüneburg) Reisen nach Ostasien, Java, Bali, Siam und in den Kaukasus,

1922–1933 Konservator der Kunstsammlungen des Gesamthauses

Braunschweig/Lüneburg, Verwalter des Welfenmuseums,

1943 nach Ausbombung des Hauses verzogen in die Saline Heyersum bei Nordstemmen.⁷³⁴

Freundschaft mit Kunstmaler Hermann Schaper/Hannover, Vorstandsmitglied des hannoverschen Künstlervereins.⁷³⁵

Werkverzeichnis (Auswahl)⁷³⁶: - Wandmalerei im Haus Am Maschpark 3, Hannover, heute sog. „Salle Nollet“ im Hotel Mercure, zusammen mit Hermann Schaper, Edmund Koken und Ernst Pasqual Jordan 1890. - Ausmalung der Bernwardkirche Hannover-Döhren 1893.

– Ausmalung des Chorraums der Klosterkirche Marienwerder/Hannover o. D. [Ende 19.Jh.].

- Ausmalung der St. Elisabeth-Kirche in Hannover 1898-1905. - Wandmalereien in der Aula der Tierärztlichen Hochschule Hannover 1899. - Ausmalung der Marktkirche Wiesbaden 1900. - Tätigkeit gemeinsam mit Architekt Otto Lür im Schloss Landsberg bei Kettwig/Ruhr 1903-04. - Ausmalung der Markuskirche Hannover 1905-06. - Ausmalung der Neustädter Kirche Hannover o.D. - Ausmalung der Lukaskirche Hannover o.D. - Entwurf einer Gedenktafel mit Mosaik für die Gefallenen des I. Weltkriegs für die Garnisonkirche Hannover. - Ausmalung des Sitzungssaals der Eisenbahndirektion Köln o.D. - Ausmalung der Rathäuser in Halle und Minden o.D. - Wandmalerei in der

⁷³⁰ Vgl. Thieme-Becker 1942, Bd. 35, S. 510, Böttcher 2002, S. 387, Der Kulturspiegel, Beilage zum Hannoverschen Tageblatt, Nr. 315, 14.11.1934, Beilage zum Hannoverschen Kurier, 13.11.1934, Nr. 531, Jg. 1934, Scharf-Wrede 1995, S. 129 f., Mündliche Auskunft des Enkels Wichtendahls, Oskar Wichtendahl/Heyersum. Dort befindet sich auch ein Lebenslauf Wichtendahls und ein großer Teil des Nachlasses, der aus zahlreichen Skizzen, Entwürfen und Zeichnungen besteht.

⁷³¹ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁷³² Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁷³³ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Adressbücher der Stadt Hannover 1899, 1909 und 1920.

⁷³⁴ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei und mündl. Auskunft Oskar Wichtendahl.

⁷³⁵ Mündl. Auskunft, Oskar Wichtendahl, 16.06.2006, Der Kulturspiegel, Beilage zum Hannoverschen Tageblatt, Nr. 315, 14.11.1934.

⁷³⁶ Vgl. Lebenslauf Wichtendahl im Nachlass, Böttcher 2002, S. 387 und Eiden 2000, S. 30.

Nazarethkirche Hannover o.D. - Altargemälde für die ev. Kirche in Tiflis, für die Kirche in Frechen und für den Andachtsraum des Nikolaistiftes Hannover o.D. - Entwurf für die Ausmalung der Herz-Jesu-Kirche in Berlin/Prenzlauer Berg o.D. [vor 1910]. - Restaurierung des Bühnenvorhangs im Opernhaus (sog. Ramberg-Vorhang) 1917. - Decken- und Wandmalereien im Schloss Bückeburg.
- Ausmalung des Rittersaals im Schloss Schwöbber 1922/23.
Als Architekt: - Eigenes Wohnhaus in der Adelheidstraße in Hannover, Ihmebrücke in Hannover.
Restaurierung: - Restaurierung der Chorausmalung in der Kirche zu Nordstemmen-Mahlerten 1921.

Wildt, August

* 03.06.1882 Linden/Hannover, † 22.11.1963 Hannover⁷³⁷

1904 an der Technischen Hochschule Hannover immatrikuliert, ohne Angabe der Studienfächer,⁷³⁸

Seit 1909 im Adressbuch verzeichnet als Kunstmaler mit Sitz Posthornstraße 5 bzw. 4 (Linden). Nichtmitglied der Innung.⁷³⁹

1915-1919 Militärdienst.

1919 Adresse in Hannover, Humboldtstraße 24.

1923 Heirat mit Anna verw. Krug geb. Flitter, Umzug in die Lavesstraße 57, 1928 in die Große Pfahlstraße 20.⁷⁴⁰

1925/26? Eintritt als Mitglied der Bauhütte zum weißen Blatt in Hannover⁷⁴¹,

1928 Kurzausbildung in der Restaurierungswerkstatt des Provinzialmuseums Hannover bei Friedrich Koch (s.o.)⁷⁴²,

um 1928 Beschäftigung als Lehrer für Materialkunde und Technik in der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Hannover, Abteilung für Dekorationsmaler.⁷⁴³

1945 gemeldet in der Posthornstraße 4, seit 1946 in der Kirchstraße 10, seit 1956 in der Witzendorffstraße 43.⁷⁴⁴

Nach dem II. Weltkrieg verstärkt Tätigkeit als Restaurator in Hannover.⁷⁴⁵

Werkverzeichnis (Auswahl)⁷⁴⁶: - Restaurierungen oder Ausmalungen in den Kirchen zu Sarstedt-Gödringen und Adelebsen o.D. [vor 1930]. - Restaurierung der Ausmalung in der Alten Kirche Wunstorff-Idensen 1930-35. - Freilegung und Erstellung von Pausen und Fotografien der Wandmalereien in der Goslarer Marktkirche 1938. - Restfreilegung und Restaurierung der Wandmalereien in der Kirche zu Apelern 1938. - Restaurierung der Chorausmalung in der Kirche zu Auetal-Kathrinshagen 1939/40.

⁷³⁷ Vgl. Bauhütte zum weißen Blatt 1980 b, Eintrag Nr. 573.

⁷³⁸ Vgl. Mundhenke 1991, Bd. 2, S. 718.

⁷³⁹ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Adressbücher. Hierbei handelt es sich wohl um den Firmensitz, denn die Privatadressen variieren, vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁷⁴⁰ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁷⁴¹ Vgl. Bauhütte zum weißen Blatt 1980 b, Eintrag Nr. 573. Die Eintrittsjahre 1925-1929 sind im Mitgliederverzeichnis zusammen gefasst.

⁷⁴² Vgl. Goltz 2002, S. 78 und 108.

⁷⁴³ Vgl. Führer der Kunstgewerbeschule, Maschinenbauschule und Deutsche Apparatebauschule, Hannover 1928, S. 7, 33. Der Zeitraum der Beschäftigung Wildts als Lehrer ist nicht angegeben. Eine Personalakte von Wildt liegt im Stadtarchiv Hannover nicht vor. In den Berichten der Handwerker- und Kunstgewerbeschule sind ab 1925, in der Übersicht über die Lehrkräfte etc. sind seit 1918 die Namen der Lehrer nicht genannt. Wildt ist in keiner der genannten Quellen aufgeführt. Vgl. dazu Stadtarchiv Hannover AAA 2151 und HR 16 Nr. 2788.

⁷⁴⁴ Vgl. Stadtarchiv Hannover, Einwohnermeldekartei.

⁷⁴⁵ Vgl. Nds. HStA H, Hann. 152, Acc.2006/013, Nr. 17.

⁷⁴⁶ Vgl. NLD, BuK, Schriftarchiv, Idensen, Sign. 253020.00018/ 65, Schreiben des Provinzialkonservators Siebern an das Landeskirchenamt in Hannover vom 07.07.1930.