

Entdeckung und Zerstörung?

Zur Freilegung und Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien im Nürnberger Raum im 19. und 20. Jahrhundert

Muss die Freude an der Wiederentdeckung lange verborgener Kunstwerke zwangsläufig mit der traurigen Erkenntnis verbunden sein, dass durch Freilegen meist mehr verloren geht als gewonnen wird? Wer sich mit der Geschichte von Wandmalereiaufdeckungen im 19. und 20. Jahrhundert befasst, stellt immer wieder fest, dass Entdeckung gleichbedeutend sein kann mit Zerstörung. Diese Zerstörung betrifft nicht nur jüngere Malereien, Fassungen, Tünchen und Verputze, die bereitwillig dem darunter liegenden ältesten Kunstwerk geopfert werden. Sie betrifft auch die Substanz eben dieses Kunstwerkes, das man eigentlich zurückgewinnen wollte.

Die wieder erwachte Liebe zur mittelalterlichen Kunst und die dadurch ausgelösten Freilegungswellen mittelalterlicher Wandmalereien und Wandfassungen führten etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis weit ins 20. Jahrhundert hinein immer wieder zu gravierenden Substanzverlusten.¹ Beispiele aus Mittelfranken bezeugen, dass Freilegungsversuche teils noch in den 80er Jahren keinen Respekt vor dem Denkmal kannten und von historischer wie technologischer Unkenntnis geprägt waren. Denkmalpflegerischer und restauratorischer Dilettantismus bestimmten das überrillte Handeln.²

Freilegungssopfer: Zwei Beispiele

Renovierungs- und Umbauarbeiten waren und sind oft Auslöser für das Freilegen von Wandmalereien. Der spätgotische Passionszyklus in der Spitalkirche zu Weißenburg in Bayern³ war ein derartiger Zufallsfund, ausgelöst durch Elektroinstallationen im Jahr 1959: Auf die Mauerschlitze des Elektrikers, die Malereispuren zu Tage gefördert hatten, folgte die schatzgräberische, auf figürliche Darstellungen ausgerichtete Freilegung. Durch schnelles Abklopfen jüngerer Schichten mit dem Putzhammer und vollflächiges Abschaben mit Spachteln wollte man möglichst rasch an Gesichter und Figuren gelangen und nahm dabei Kratzer, flächig gedünnte Malschicht sowie zahlreiche kleinere und größere Fehlstellen in Kauf. Auf Rahmenwerk und Hintergründen, die weniger interessierten, ließ man Inseln späterer Verputze und Tünchen stehen. Nur an wenigen Stellen, an denen sich die darauf liegenden Schichten besser lösten, blieben Fragmente relativ intakter Malschicht erhalten (Abb. 188 a-b).

Ein ähnliches Schicksal erlitt Mitte der 80er Jahre ein Kreuzigungsbild aus der Zeit um 1400 in der Laurentiuskapelle zu Spalt⁴. Im Zuge handwerklich geprägter Instandsetzungsarbeiten wurde die Wandmalerei auf der dilettantischen Suche nach Figuren und szenischen Darstellungen mit grobem Werkzeug freigeschabt. Jüngere Malschichten gingen dabei vollständig verloren, von der ältesten figürlichen Malerei blieben nur die Untermalung sowie kleine Reste der Unterzeichnung und der eigentlichen Malschicht erhalten. Das Wandgemälde in Form eines kleeblattbogigen Retabels über der Altarmensa verlor zudem seinen Zusammenhang mit der zeitgleichen Wandfassung (Abb. 193).

Beide Beispiele wurden nach der Aufdeckung jahrzehntelang ihrem Schicksal überlassen. Die Spuren zerstörerischer Freilegung traten deshalb unbeschönigt zu Tage.

Über Motive, Methoden und Techniken der Freilegung von Wandmalereien im 19. und 20. Jahrhundert

Schriftliche Quellen

In den schriftlichen Quellen finden sich Berichte über Entdeckung und Freilegung von Wandmalereien, die meist mehr über denkmalpflegerische Zielsetzungen als über die technische Ausführung sagen.

So schreibt August von Essenwein über seine Restaurierung der Nürnberger Frauenkirche in den Jahren 1879-1881: „Es war natürlich geboten, alles in der ursprünglichen Gestalt wieder zu errichten, soweit sich aus den Resten Anhaltspunkte ergaben, und alles im Laufe der Zeit Beseitigte wiederherzustellen.“⁵ Zum technischen Vorgehen bei den Wandmalereien und -fassungen äußert er sich nur sehr allgemein: „... dann mußte die öftere Tünche, welche alles bedeckt hatte, beseitigt werden, so daß das ganze System der ursprünglichen Polychromie zu Tage kam, außerdem mehr oder weniger umfangreiche Reste verschiedener vereinzelter Wandgemälde, die wieder hergestellt werden konnten.“⁶

Über die Mitte des 20. Jahrhunderts hinaus gab es kaum aussagekräftige Berichte über Methoden und Techniken in der Wandmalereifreilegung. Richtungsweisend, wenn auch ohne große praktische Resonanz blieb der Vortrag von Georg Hager auf dem 4. Tag für Denkmalpflege in Erfurt am 25. April 1903.⁷ Sehr sachkundig formulierte der spätere Leiter des bayerischen Generalkonservatoriums Empfehlungen zur Verbesserung der Freilegungsqualität und wies darauf hin, dass die größten Schäden an übertünchten Wandmalereien durch unsachgemäßes Aufdecken entstehen: „Maurer sind überhaupt nicht die geeigneten Leute, Wandmalereien bloßzulegen.“ Und: „Unvorsichtiges und ungeeignetes Vorgehen beim Bloßlegen richtet die Malereien halb oder ganz zugrunde ... ein gut gelungenes Bloßlegen und Aufdecken ist gewöhnlich das wichtigste bei der Erhaltung übertünchter Wandmalereien.“⁸ Hager kritisierte die anscheinend verbreitete Methode, Übertünchungen im Strappoverfahren mit Kaschierungen abzunehmen, für die Leinwand oder Papier mit Kleister oder Leim auf die freizulegende Wandpartie aufgetragen wurden. Zu Recht hob er den geringen Erfolg dieser Vorgehensweise hervor und erkannte zudem die Gefahr von Schimmelbildung auf der Malerei. Ebenso riet er davon ab, Übertünchungen mit Wurzelbürsten abzukratzen, mit denen nicht nur die Tünche, sondern häufig auch die Malschicht beseitigt wurde. Er verwies darauf, dass bei einer Freilegung zunächst Schicht für Schicht abzunehmen sei, um keine wertvollen jüngeren Zeugnisse zu zerstören. Hager ging in seinem praxisorientierten Vortrag auch auf substanzschonende Freilegungswerkzeuge ein und plädierte dabei für messerartige Stahl-



Abb. 188a. Weißenburg i.B., Spitalkirche, Langhaus-Südwand, Szenen aus dem Marienleben (bez. 1480), Ausschnitt: Heimsuchung, Zustand nach der Nachfreilegung und Kittung (2002).

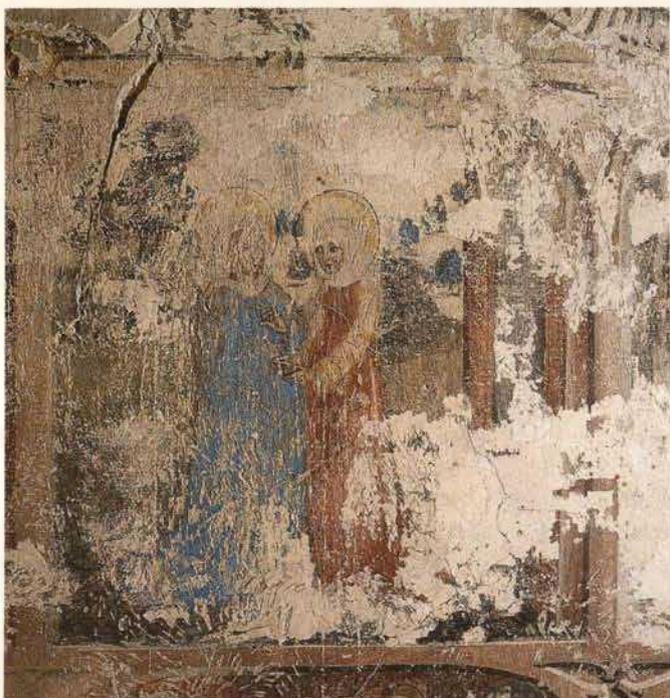
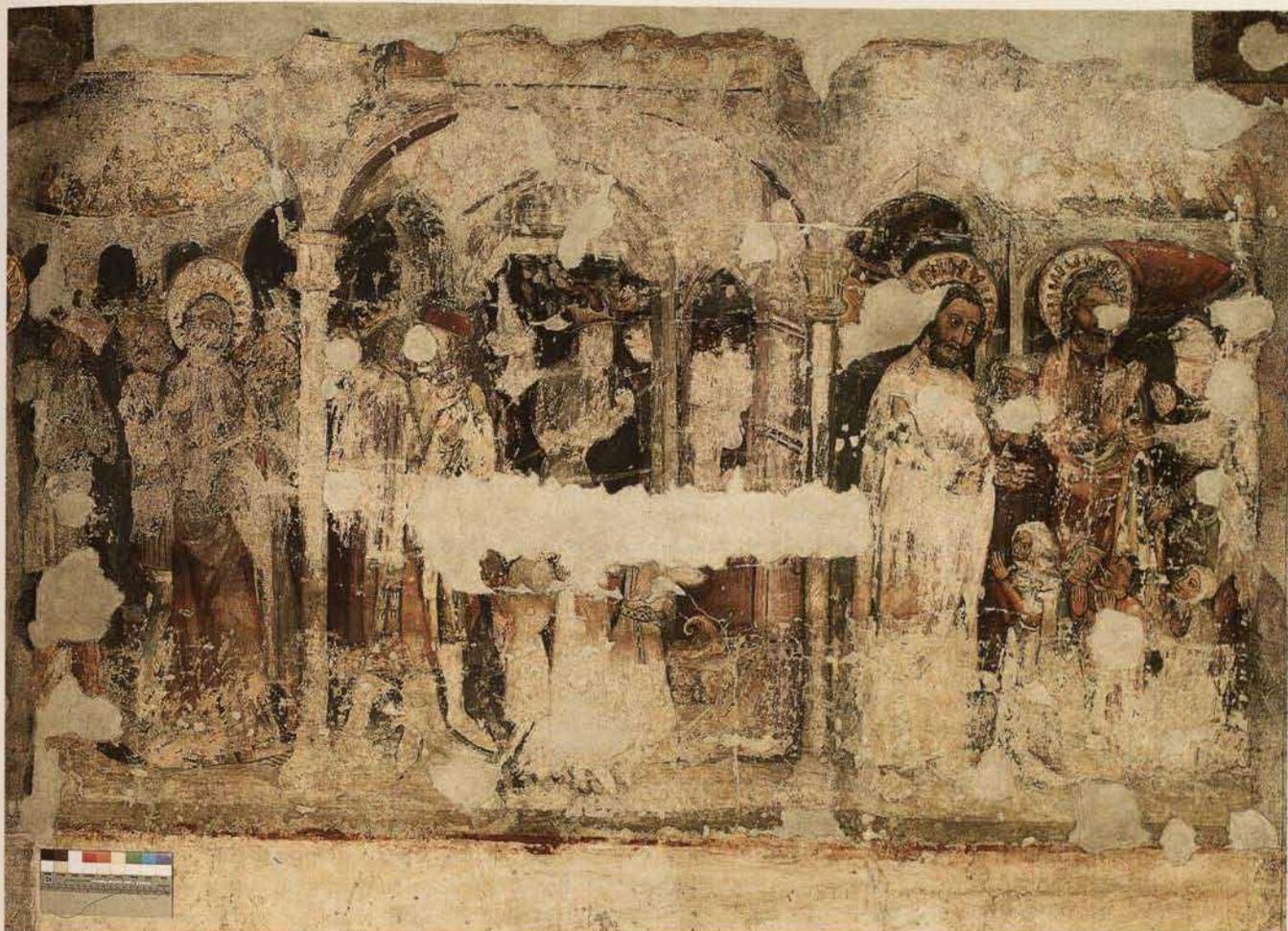


Abb. 188b. Weißenburg i.B., Spitalkirche, Langhaus-Südwand, Szenen aus dem Marienleben (bez. 1480), Ausschnitt: Heimsuchung, Zustand vor der Nachfreilegung (1994).

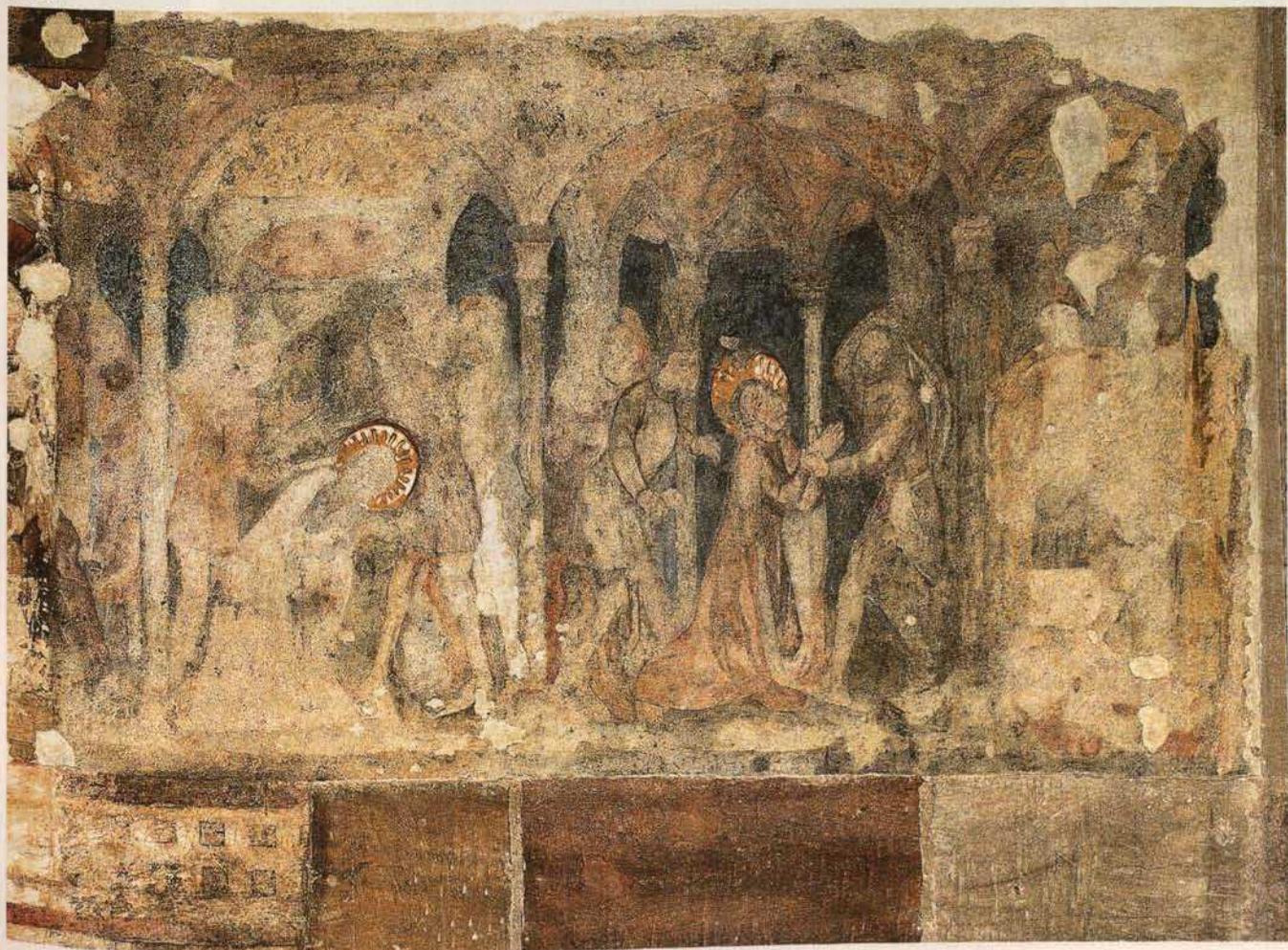
Abb. 189. Weißenburg i.B., ehem. Karmelitenklosterkirche, Chor-Nordwand, 2. Joch: kniender Engel, Fragment einer durch Selbstfreilegung aufgedeckten Wandmalerei, 70er Jahre des 15. Jahrhunderts, Detail (Zustand um 1994).





△ 190

191 ▽



klingen mit abgerundeter Spitze, in der Art eines Skalpells an einem Griff befestigt, mit denen sich Tünch- und Putzschichten vorsichtig abheben lassen. Zum Absprengen lose sitzender Putzschichten empfahl er Kellen mit abgeschliffener Spitze oder einen Eisenhammer mit runder flacher Schlagfläche.⁹

Ungefähr zwei Jahrzehnte später wurden diese Werkzeuge und Techniken bei der Freilegung des „Volto Santo“ in der ehemaligen Karmelitenkirche zu Weißenburg i. B. perfektioniert.¹⁰ Die Aufdeckung und Restaurierung des bedeutenden Wandbildes aus dem letzten Viertel des 14. Jhs. an der Chornordwand der Kirche war 1928 abgeschlossen. Technische Einzelheiten dieser für die damalige Zeit ungewöhnlich sorgfältigen Freilegung publizierte G. Schnürer 1929 in einem Bericht des Bayerischen Landesamtes und schloss dabei mit den Worten: „Es mußte dabei selbstverständlich jede und sogar die geringste Beschädigung der wertvollen Bildoberfläche vermieden werden. Es war eine erfreuliche Überraschung, als die Malerei bis auf ganz wenige, schon seit älterer Zeit vorhandene Beschädigungen wieder vollständig an das Tageslicht trat.“¹¹ Zur erfolgreichen Freilegung trug sicherlich auch die für Franken eher ungewöhnliche Maltechnik des Wandgemäldes bei, das weitgehend a fresco ausgeführt worden war (Abb. 192).

Zur selben Zeit, in den 20er Jahren, verfasste Max Doerner sein Standardwerk „Malmaterial und seine Verwendung im Bilde“.¹² In einem Kapitel zur „Restaurierung der Wandbilder“ äußerte er sich auch über Freilegungsmethoden und -techniken. Als Freilegungswerkzeuge empfahl er den Hammer zur „Abnahme von Kalktünchen auf Wandmalereien durch Beklopfen“ und „spachtelartige Instrumente zum Abheben der Tünchen“.¹³ Problematisch erscheint auch sein Hinweis auf die Strappotechnik mit Aufstrich von Kasein, „durch dessen Bindekraft sich die Tünche abschält“. Realistisch mutet seine abschließende Feststellung an: „Man muß äußerste Geduld üben und wird auch dann selten mehr als Bruchstücke zutage fördern.“ Die Darstellung Doerners spiegelte die damalige Praxis der Freilegung auf insgesamt kritiklose Weise wider. Erst in dem 1967 erschienenen Handbuch von Kurt Wehlte¹⁴ war ein größeres Verantwortungsbewusstsein gegenüber dem Kunstwerk zu spüren, das an die Haltung von Georg Hager anknüpfte. Bei der Freilegung von Wandmalereien nannte Wehlte die Gefahren der „althergebrachten robusten Methoden“ mit Hammer und Meißel, die auch in den 60er Jahren noch weit verbreitet waren. Er warnte vor dem „berühmten Bleihammer“ zum Abklopfen der Tüncheschichten und vor dem „Schaben und Kratzen“. Grundsätzlich verwies er auf die Notwendigkeit, jeden Fall genau zu untersuchen und geeignete Instrumente, am besten „ausgediente Zahnarztinstrumente“ zu wählen.¹⁵

Zur Praxis der Freilegung im 19. und im 20. Jahrhundert

Georg Hagers im Jahr 1903 formulierte Erkenntnis, dass die größten Beschädigungen an mittelalterlichen Wandmalereien

◁ Abb. 190. Nürnberg, Frauenkirche, Langhaus-Nordwand, Szenen aus dem Leben zweier Märtyrer, 70er Jahre des 14. Jahrhunderts, Mittelfeld: bis 1985 vom Peringsdörferschen Epitaph verdeckt und daher weitgehend unrestauriert; Zustand nach Abschluß der Konservierung (um 1990; vgl. Abb. 198).

◁ Abb. 191. Nürnberg, Frauenkirche, Langhaus-Nordwand, Szenen aus dem Leben zweier Märtyrer, rechtes Feld: im späten 19. Jahrhundert freigelegt und restauriert, in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts erneute, mit schweren Substanzverlusten verbundene Restaurierung; Zustand nach Abschluß der Konservierung (um 1990; vgl. Abb. 199).

durch unsachgemäßes Freilegen entstehen, blieb in der restauratorischen Praxis über Jahrzehnte weitgehend unbeachtet.

Viele mittelfränkische Beispiele zeigen, dass die Frage nach einer möglichst substanzschonenden Methode zur Freilegung von Wandgemälden gar nicht gestellt wurde. Sie offenbaren ungenaue Vorstellungen über künstlerische Techniken und geringe Kenntnisse in der Beurteilung des Erhaltungszustandes. Für Generationen blieb die traditionelle Aufdeckungsmethode typisch: Ein schnelles Vorgehen mit Hammer und Meißel, wie es bereits 1859 für die Malereien im Chor der Kirche zu Eschenbach überliefert ist: „Bei der ... Herstellung der Wand des Chores zeigten sich beim Aufpicken derselben mit dem Spitzhammer bunte Farbspuren mit einer dicken Kruste und Tünche.“¹⁶ Der herbeigerufene Prof. Eberlein von der Nürnberger Kunstschule erkannte zwei übereinanderliegende Malereischichten, ohne auf die damit verbundene Freilegungsproblematik einzugehen. Die darauffolgende Restaurierung kam einer Neuschöpfung gleich. Die originalen Reste der spätgotischen Wandgemälde unter der neugotischen Übermalung erachtete man 1958 als derart gering, dass man sich für eine Übertünchung des überlieferten Bestandes aussprach.

Im Vordergrund der großen Freilegungswellen stand immer die Begeisterung des Entdeckens, wie sie der Künstler-Konservator Wahler, Assistent des Königlichen Generalkonservatoriums, in der Kirche zu Ostheim 1901 beschrieb: „Ich habe ... vom Gewölbe des Chores etliche Stellen abgeklopft und ... den Herrn Pfarrer veranlasst, gleich jetzt alles abnehmen zu lassen. Es liegt die Malerei nun offen dar, zwar stark beschädigt aber doch sehr interessant und besonders farbenschön.“¹⁷ Wahler fragte nicht nach der Ursache der Schäden und bezeichnete die aufgedeckten Fragmente als „sehr wohl restaurierbar“. Die eigentliche, vom Pfarrer veranlasste Freilegung war sicher keinen Fachkräften anvertraut. Anscheinend wurde sie von der Denkmalpflege akzeptiert, da im Schriftverkehr keine kritischen Kommentare zu finden sind.

Die Freilegungsmethoden und -techniken in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg unterschieden sich kaum von älteren Vorgehensweisen. Wandmalereien wurden weiterhin von Handwerkern, Architekten und Mitgliedern der Kirchengemeinde mit groben Werkzeugen auf die schnellstmögliche Weise aufgedeckt. So berichtete der Pfarrer zu Haundorf um 1950, dass im Chor der evangelischen Kirche Teile des Putzes herabgefallen waren, was Anlass für die Suche nach etwaigen alten Wandmalereien bot.¹⁸ Unterstützt wurde der Pfarrer dabei von einem Regierungsbaumeister, der „mit einem Hammer bewaffnet, eigenhändig ans Werk“ ging. Über den Erhaltungszustand der Wandmalereien nach der Freilegung äußerte sich der Pfarrer nur indirekt: „Das Nächste war es nun, einen guten Renovator hierherzubekommen, der die Freilegungen sachgemäß wiederherstellte“.

Die Bewertung des Erhaltungszustandes freigelegter Wandmalereien war allgemein ungenau und orientierte sich an den jeweiligen denkmalpflegerischen Zielen. Exemplarisch lässt sich dies an der Apsisausmalung in der St. Martinskirche zu Greding nachvollziehen.¹⁹ 1904 beurteilte das Generalkonservatorium die „wenigen Reste“ der Wandgemälde als schwer beschädigt und sprach sich für das Abschlagen der „alten mürben Verputze“ zugunsten einer Neuausmalung in Freskotechnik aus.²⁰ Zwei Jahre später fand ein anderer Referent derselben Behörde die aufgedeckten Reste jedoch sehr beachtlich und leitete deren Restaurierung ein, ohne den extrem reduzierten Erhaltungszustand der Malereien zu erwähnen.

Ähnliches geschah 1913-14 in der kleinen Kirche zu Hörlbach: Im Chorraum ließ man sämtliche Wand- und Gewölbe-



Abb. 192. Weissenburg i.B., ehem. Karmelitenklosterkirche, Chor-Nordwand, „Volto Santo“ mit Stifterpaar, letztes Viertel des 14. Jahrhunderts: sorgfältig freigelegt in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, Konservierung um 1980 (Zustand 1998).

flächen freilegen und bemerkte erst dann, dass der Erhaltungszustand der Darstellungen am Gewölbe wesentlich schlechter war als derjenige der Wandgemälde.²¹ Zunächst sprach man sich für ein Übertünchen der Gewölbemalereien aus. Als die Restaurierung 1921 zur Ausführung kam, entschied man sich jedoch dafür, alle aufgedeckten Malereien mit mehr oder weniger be-

hutsamen Retuschen zu präsentieren. Der unterschiedliche Erhaltungszustand und die insgesamt schweren Verluste durch unsachgemäßes Freilegen wurden nicht thematisiert.

Fehlende oder ungenaue Voruntersuchungen führten dazu, dass aufeinander liegende Fassung- und Malschichten aus unterschiedlicher Zeit nicht richtig identifiziert und deshalb ne-



Abb. 193. Spalt, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt und St. Emmeram, Laurentiuskapelle, Ostwand, gemaltes Retabel mit Darstellung der Kreuzigung (Fragment), um 1400; bei unqualifizierter Freilegung um 1985 schwer beschädigt; Untermalung mit nur mehr kleinen Resten originaler Malschicht (Zustand um 1992).

beneinander gezeigt oder wertvolle jüngere Schichten beseitigt wurden. Bei den Wandmalereien im Chor der Kirche zu Rednitzhembach, freigelegt 1966, präsentierte man die figürlichen Malereien aus dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts zusammen mit den älteren medaillonartig gerahmten Weihekreuzen, ohne sich an der offensichtlichen Vermischung verschiedener Ausstattungsphasen zu stören.²²

Häufig ging man beim Freilegen selektiv vor und interessierte sich vor allem für figürliche Szenen. Das dazugehörige gemalte Rahmenwerk mit architektonischen Motiven oder vegetabilen Ornamentik erachtete man als weniger wertvoll. Es diente allenfalls als Vorlage für die Erneuerung der dekorativen Ausmalung. Historische Raumfassungen als integraler Bestandteil einer figürlichen Malerei wurden mangels systematischer Untersuchungen meist gar nicht erkannt. Typisch war das bildhafte Herauspräparieren einzelner Figuren oder Figurengruppen, das zum Beispiel bei der Aufdeckung und Restaurierung von Wandmalereien an der nördlichen Hochschiffwand in der bereits erwähnten St. Martinskirche zu Greding im frühen 20. Jahrhundert praktiziert wurde. Historische Wandverputze und Fassungen rund um die Darstellungen des hl. Christophorus, der hl. Dorothea und des hl. Martin blieben nicht erhalten. Die Einbindung der Figuren in eine zeitgleiche oder etwas jüngere Architekturfassung ging damit verloren (Abb. 194).

Ähnlich handelte man knapp fünfzig Jahre später in der Stadtpfarrkirche zu Gunzenhausen. Der Wandmalereifries mit Christus und den Aposteln unter Arkaden an der Chornordwand wurde bildhaft ausgeschnitten. Von der gemalten Vorhangdraperie unter den Figuren blieb dabei nur ein Ansatz übrig. Die ursprünglich farbig gefassten Wanddienste legte man steinsichtig frei. Nach dieser Maßnahme lässt sich die Ausmalung des 1461 vollendeten Chorraumes in ihrer Gesamtkonzeption kaum mehr rekonstruieren.²³

Selbstfreilegung von Wandmalereien

Wenn man vom Freilegen mittelalterlicher Wandgemälde spricht, soll auch das eher seltene Phänomen der Selbstfreilegung erwähnt werden, für das es in Mittelfranken einige Beispiele gibt. Ein Vergleich mit den zahlreichen freigeklopften und freigeschabten Wandmalereien ist aufschlussreich.

Eine fragmentarische Wandmalerei mit figürlichen Darstellungen an der Chornordwand der ehem. Karmelitenkirche zu Weißenburg i. B. in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden, legte sich weitgehend selbständig durch Abblättern der darauf liegenden Tüncheschichten frei. Um 1980 beschränkte man sich auf die Konservierung des Wandgemäldes.²⁴ Betrachtet man die Figuren, so zeigen sich große und kleine, durch Strappo-Effekt der abgeblätternen Tünchen entstandene Fehlstellen in der Malschicht, aber auch sehr gut erhaltene Bereiche, in denen alle Feinheiten der malerischen Ausarbeitung noch nachvollziehbar sind. An diesen Stellen ist die künstlerische Handschrift nicht durch Freilegespuren beeinträchtigt und nicht von späteren Interpretationen überlagert. Das Wandgemälde kann wohl einem Nürnberger Künstler in der Nachfolge von Hans Pleydenwurff zugeschrieben werden (Abb. 189).

Als weiteres Beispiel seien die Wandmalereien im südlichen Kreuzgangflügel des ehem. Klosters zu Heidenheim erwähnt.²⁵ Diese Passionsszenen aus den 70er-80er Jahren des 15. Jahrhunderts wurden zum Großteil durch das Abblättern späterer Kalkanstriche sichtbar. Um 1970 erfuhren sie nur eine Nachfreilegung, die mit einer partiellen Restaurierung verbunden war. Trotz zahlreicher großer und kleiner Fehlstellen können die Wandgemälde in gut erhaltenen Bereichen einen unverfälschten Eindruck der ursprünglichen künstlerischen Qualität vermitteln. Die hier sichtbare Feinheit der malerischen Ausführung zeigt uns, dass die künstlerischen Möglichkeiten der Wandmalerei denen der Tafelmalerei in keiner Weise nachstanden. Dies ist an den meisten freigelegten und restaurierten spätgotischen Wandmalereien der Region heute nicht mehr nachvollziehbar.

Freilegung als langfristige Schadensursache

Lange Zeit verkannte man die Tatsache, dass die schlimmsten Beschädigungen an Wandmalereien durch unseriöses Freilegen verursacht waren. Noch länger ignorierte man die konservatorischen Probleme, die eine Freilegung langfristig mit sich bringt. Das Bewusstsein, dass im Akt der Freilegung selbst ein Auslöser für rapide Alterungsprozesse der nun ungeschützten Malschichten liegen kann, setzte sich auch unter Denkmalpflegern und Restauratoren erst allmählich durch.

Als ein Beispiel unter vielen seien die Gewölbemalereien in der Krypta von St. Sebald in Nürnberg genannt.²⁶ Auf Wunsch der Kirchengemeinde wurden sie zu Beginn der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts teilweise freigelegt, um sie in den neu gestalteten Meditationsraum zu integrieren. Die Frage, ob sich das Raumklima negativ auf den Erhaltungszustand der jahrhunderte lang unter Tünchen verborgenen und nun wieder sichtbaren Deckenmalereien auswirken könnte, wurde erst gestellt, als Salzausblühungen am Gewölbe und abgesprengte Malschichtpartikel für alle offensichtlich waren. Die Stabilisierung des Raumklimas und die Konservierung der Malereien erforderten umfangreiche Untersuchungen und Maßnahmen, die erst vor kurzem vorläufig abgeschlossen werden konnten.²⁷ Die Nachhaltigkeit der Konservierungsbemühungen ist noch keinesfalls gewährleistet.

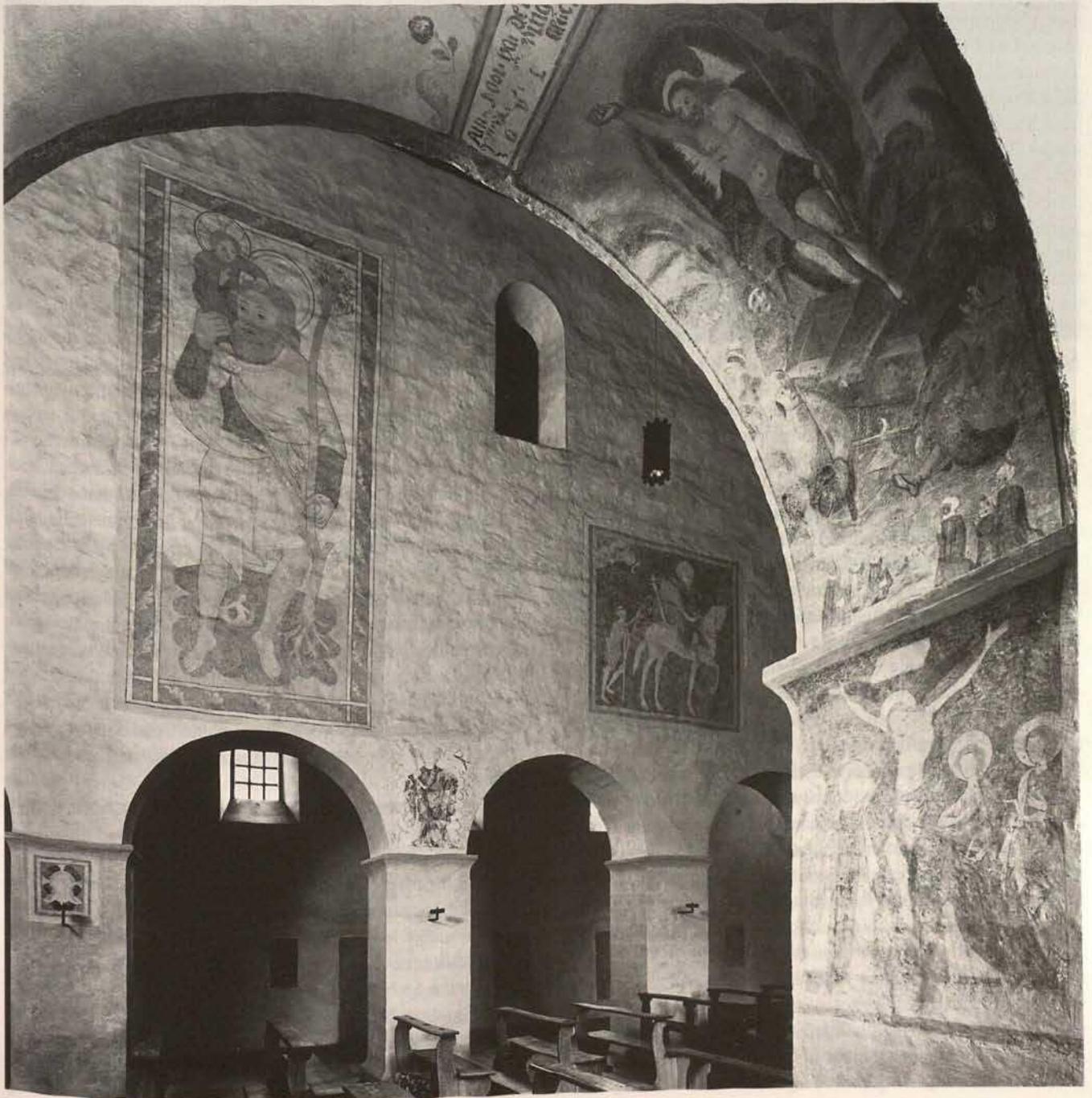
Abb. 194 Greding, St. Martin, Blick vom südlichen Seitenschiff auf die nördliche Hochschiffwand: bei der Restaurierung des frühen 20. Jahrhunderts bildhaft herauspräparierte Wandmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts (Zustand 2000).

Umgang mit freigelegten Wandmalereien im 19. und 20. Jahrhundert

Wenn das Freilegen von Wandmalereien im 19. und häufig auch noch im 20. Jahrhundert von Handwerkern, teils auch von Pfarrern und Gemeindemitgliedern ausgeführt wurde, was war dann die Aufgabe des meist akademisch ausgebildeten Künstler-Restaurators? Es war das „Herrichten“ der Malereien, die sich nach der Freilegung stark reduziert und beschädigt präsentierten. Die Bemühungen des Künstler-Restaurators waren darauf ausgerichtet, mit Retuschen, Übermalungen und Ergänzungen freilegungsbedingte Verluste optisch zu minimieren, nicht entfernte Reste späterer Übertünchungen zu verdecken und das fragmentarische Wandgemälde in einen insgesamt „ansehnlichen“, dem Zeitgeschmack entsprechenden Zustand zu versetzen.

Das uns vertraute Bild einer mittelalterlichen Wandmalerei ist fast immer durch Restaurierungen des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt. Die Entfernung historischer Retuschen und Über-

malungen ist meist nicht mit einem Zugewinn an ursprünglicher Malerei, sondern nur mit weiteren ikonographischen und formalen Verlusten verbunden. Dies lässt sich am Beispiel eines monumentalen Wandbildes des hl. Christophorus in St. Sebald zu Nürnberg nachvollziehen, insbesondere an den historische Fotografien nach der Restaurierung durch Professor Haggenmiller in den Jahren 1903/05.²⁸ Haggenmiller führte sehr weitgehende malerische Ergänzungen durch, die noch heute, trotz späterer Überarbeitungen, im unteren Bereich des Gemäldes aber auch am Gesicht des Heiligen zu erkennen sind. Auch wenn die künstlerische Qualität dieser Ergänzungen und somit die Frage nach ihrer Erhaltungswürdigkeit unterschiedlich bewertet werden kann, so muss man doch davon ausgehen, dass Haggenmiller nach der Freilegung des Wandbildes bessere Kenntnisse über den mittelalterlichen Malereibestand besaß als dies für uns heute möglich ist. Seine subjektive malerische Interpretation enthält Hinweise auf das verlorene Kunstwerk, die an der extrem reduzierten Materie des Originals nicht mehr ablesbar wären.



Dasselbe gilt für die bereits erwähnten Deckenmalereien in der Kirche zu Ostheim. Auch hier ist die heutige Wahrnehmung der mittelalterlichen Gemälde durch die Rezeption und Interpretation des Künstler-Restaurators Wahler aus dem frühen 20. Jahrhundert geprägt. Figürliche Darstellungen, Hintergründe und Rahmenwerk präsentieren sich als künstlerische Einheit, auch wenn sie in unterschiedlichem Umfang überarbeitet und ergänzt wurden. Das Ziel der letzten Konservierung von 1986/87 war die Erhaltung des gesamten überlieferten Bestandes.

Ein Dokument denkmalpflegerischer und restauratorischer Methoden, die für das frühe 20. Jahrhundert sehr fortschrittlich waren, ist die Retusche der bereits genannten Malereien in der Apsis von St. Martin zu Greding. Im Gegensatz zu Ostheim verzichtete man hier, den Prinzipien Georg Hagers folgend, auf Übermalungen und rekonstruierende Ergänzungen. Mit lasierenden Retuschen schloss man den blauen Hintergrund, um die Konturen der weitgehend verlorenen Figuren zurückzugewinnen und so eine Impression des Bildprogramms zu vermitteln. Die Malereien wirken heute wie ein Palimpsest, sie vermitteln einen bildhaften Eindruck des vielzitierten Riegl'schen „Alterswertes“ und sind somit ein kulturhistorisches Zeugnis, das im Grunde mehr über das Geschichtsbewusstsein und das ästhetische Empfinden der Menschen des frühen 20. Jahrhunderts aussagt als über romanische Wandmalerei. Auch und gerade mit dieser Bedeutungsverlagerung sind sie ein Dokument, das es zu erhalten gilt.

Für die „gestaltende“ Denkmalpflege Mitte des 20. Jahrhunderts lag der Auslöser für die Freilegung mittelalterlicher Wandmalereien meist in der Suche nach einer „angemessenen Gestaltung“ des Kirchenraums.²⁹ Die Wandmalereien wurden weniger um ihrer selbst willen als kulturhistorisches Dokument geschätzt, sondern vor allem als Anregung für zeitgenössisches Gestalten genutzt.

Die Qualität dieser Gestaltungen und der damit verbundenen Malereirestaurationen ist sehr unterschiedlich. Als insgesamt positives Zeitzeugnis ist die Restaurierung der Frauenkapelle in Heideck in den Jahren 1958-60 zu nennen.³⁰ Sie war mit der Aufdeckung eines bemerkenswerten Malereizyklus von 1418 verbunden, der im Kirchenschiff und im Chor weitgehend erhalten ist. In illusionistischer Architekturrahmung werden Szenen u.a. aus dem Leben und der Passion Christi gezeigt. Dieses Zusammenspiel von Architektur und Wandmalerei wurde bei der Restaurierung erkannt: Die Denkmalpfleger beschränkten sich nicht auf willkürlich ausgewählte Bereiche mit besonders attraktiven Szenen, sondern ließen praktisch den gesamten überlieferten Bestand freilegen³¹. Die in Heideck eingesetzte Retuschiermethodik entsprach der damaligen Restaurierungsästhetik und war in der Ausführung relativ behutsam: Fehlstellen in der Untermalung wurden lasierend eingetönt, Konturen und Binnenzeichnung wurden nicht insgesamt nachgezogen, sondern nur teilweise zurückhaltend ergänzt. Wenn wir heute die Restaurierung der Heidecker Wandmalereien beurteilen, so können wir die verlustreiche Freilegung beklagen,³² aber die Retusche und die insgesamt konsequente ästhetische Präsentation des Malereizyklus eigentlich nicht in Frage stellen (Abb. 195).

Repräsentativ für die Restaurierungsauffassung Mitte des 20. Jahrhunderts sind auch die Maßnahmen an den Wandmalereien im Chor der Kirche zu Wallesau.³³ Dem damaligen ästhetischen Empfinden entsprechend wurden die fragmentarischen Gemälde nach der Freilegung³⁴ nicht übermalt oder großflächig retuschiert. Dafür zog man Kontur- und Binnenzeichnung sowie

Unterzeichnung vereinfachend und vergrößernd nach. Fehlstellen in der Untermalung ergänzte man meist mit Lasuren und nahm dabei auch Farbtöne von Pigmentverfärbungen auf. Die Retuschen präsentieren sich heute reduziert, ihre graphisch-flächige Interpretation prägt jedoch weiterhin das Erscheinungsbild der Malereien. An den Wandgemälden in Wallesau stellt sich ebenso wie an älteren und jüngeren Restaurierungsbeispielen die grundsätzliche Frage nach dem Stellenwert dieser Maßnahmen und somit nach ihrer Erhaltungswürdigkeit. Dabei geht es nicht nur um die technische und ästhetische Qualität historischer Restaurierungen, sondern auch um ihre kulturgeschichtliche Bedeutung.

Die „malerische“ Freilegung: Ein Beitrag zur Restaurierungsästhetik des 20. Jahrhunderts

Das Zerhacken von Architekturoberflächen und das damit verbundene Vermischen von fragmentarischen Schichten aus verschiedener Zeit charakterisierte die meisten Wandmalereifreilegungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert versuchte man in der Regel, derart beschädigte Malschichten durch deckende Retuschen, meist sogar durch vollflächige Übermalungen zu kaschieren. Das reduzierte Original diente dabei als Vorlage für die „stilgerechte“ Nachschöpfung eines scheinbar unversehrten mittelalterlichen Wandgemäldes.

Ein ganz anderer Umgang mit verletzten Oberflächen freigelegter Malereien zeigte sich dagegen im 20. Jahrhundert, vor allem ab der Jahrhundertmitte. Das fleckige Erscheinungsbild, das sich aus zerhackten und vermischten Schichten von Malerei, Untermalung, Tünchen und Verputzen ergab, wurde nicht mehr durch kompakte Übermalungen verdrängt, sondern durch lasierende, aquarellartig anmutende Retuschen geradezu hervorgehoben. Diese Präsentation mittelalterlicher Wandmalereien legt manchmal die Vermutung nahe, dass die schweren freilegungsbedingten Verletzungen der Oberfläche nicht nur auf technischer Unfähigkeit und restauratorischem Dilettantismus beruhen. Kann das Vermischen von Schichten, die nicht zeitgleich sind bzw. ursprünglich nicht nebeneinander sichtbar sein sollten, unter Umständen als bewusst in Kauf genommene Reduktion der Originalsubstanz angesehen werden, um einen auch für Laien greifbaren „Alterswert“ der Wandgemälde zu vermitteln? Sollten durch die schimmernde, formauflösende Fleckigkeit bestimmte malerische Valeurs erzielt werden, die ein mittelalterliches Wandgemälde per se gar nicht besitzt? Wurde eine unseriöse, verlustreiche Freilegung von Denkmaleigentümern und Denkmalpflegern gar nicht als solche erkannt und angeprangert, weil sie künstlerischen Vorstellungen und Gestaltungswünschen entsprach, die man damals mit einem mittelalterlichen Kirchenraum verband?

Vergleichbare Vorgehensweisen sind für die Restaurierung polychromer Holzplastik um die Mitte des 20. Jahrhunderts nicht nur durch entsprechend behandelte Objekte, sondern auch durch schriftliche Quellen belegt: So beschrieb Hubert Wilm 1940 die Vorzüge einer mechanischen Freilegung überfasster Skulpturen: „Oft haben die mit dem trockenen Verfahren³⁵ freigelegten Stücke ein besonders interessantes Aussehen dadurch, dass kleine Farbsplitter von den Übermalungen auf der alten Fassung sitzen bleiben, die dem Bildwerk einen eigenartigen, flimmernden, malerischen Reiz verleihen.“³⁶ Der künstlich hervorgerufene „Alterswert“ durch zerhackte und vermischte Oberflächen erfreute sich in Händler- und Sammlerkreisen anschei-



Abb. 195. Heideck, Frauenkapelle, Langhaus-Südwand: Verkündigung an Maria, Ausschnitt aus einem Wandmalereizyklus bez. 141(8), freigelegt und restauriert 1958-60 (Zustand 1967).

nend großer Beliebtheit. Durch die Verletzung der Epidermis wurden Starkfarbigkeit, Präzision und Detailreichtum mittelalterlicher Fassungen gemindert. Damit erzielte man eine farblich zarte, malerische Wirkung, die zeitgenössischen ästhetischen Vorstellungen stärker entgegenkam. Johannes Taubert bemerkte dazu 1978: „Es muss viele Leute geben, die solche – wie man sagt: malerische – Freilegungen besonders schätzen, die solche zerstörten Oberflächen ‚interessant‘ finden; anders ist die Fülle von Skulpturen mit zerrupfter farbiger Oberfläche in den Antiquitätenläden nicht zu erklären.“³⁷ Dazu wurde die Präsentation mehrerer nicht zeitgleicher Fassungsschichten quasi als Echtheitszertifikat angesehen, die das Alter der Skulptur sichtbar belegte.³⁸ Schadensbilder wie z. B. Kratzspuren betrachtete man als Wertsteigerung eines offenkundig authentischen, weil beschädigten Stückes.³⁹ Bei Skulpturenfälschungen führte dies konsequenterweise zur Imitation fleckiger, „beschädigter“ Fassungen.

Theoretische Äußerungen über bewusstes „malerisches“ Freilegen mittelalterlicher Wandmalereien gibt es zu den mittelfränkischen Beispielen nicht. Doch liegt die Vermutung nahe, dass man bei alten Wandgemälden ebenso wie bei polychromer Holzplastik das weiche Changieren der Oberfläche liebte, das durch Unebenheiten, kleinere Fehlstellen und das Vermischen von Schichten entstand. Anstelle einer homogenen starkfarbigen Malschicht, wie sie die „restauratorischen“ Übermalungen

mittelalterlicher Wandmalerei im 19. Jahrhunderts anstrebten⁴⁰, sollte eine pastellfarbene nuancierte Oberfläche treten, die Form und Modellierung der dargestellten Figuren nur noch erahnen ließ.⁴¹ In einer Zeit, in der historistische Ausmalungen mit den dazugehörigen Ausstattungen im Zeichen der Wiederherstellung des „echten“ Mittelalters aus Kirchenräumen verbannt wurden, sah man in geschundenen Oberflächen freigelegter Wandgemälde, die Einblick in eine Vielzahl von Schichten und damit in das hohe Alter des Kunstwerks gewährten, möglicherweise auch einen Ausweis für „Echtheit“ und archaische Ursprünglichkeit.

Als Beispiel für eine „impressionistisch“ anmutende Fleckigkeit seien die spätgotischen Wandmalereien im Chor der Kirche zu Weimersheim genannt, die 1958 freigelegt und restauriert wurden.⁴² Die Szenen aus der Passion Christi und aus dem Martyrium des hl. Vitus wurden bei der Freilegung teils flächig gedünnt teils bis auf den Grund abgeschabt. Die heute sichtbaren Darstellungen bestehen zum Großteil aus reduzierter und zerkratzter Untermalung und Unterzeichnung. Von der eigentlichen Malschicht sind nur noch wenige Reste erhalten, z. B. kleine Teile der schwarzen Konturierung der Figuren. Prägend für die heutige Wirkung der Malereien ist die Fleckigkeit der Hintergründe, mit der partiell erhaltenen roten Untermalung und dem in Fehlstellen sichtbaren Malereiträger, einer hellen Kalkschlämme. Die unruhige Wirkung wird zusätzlich betont

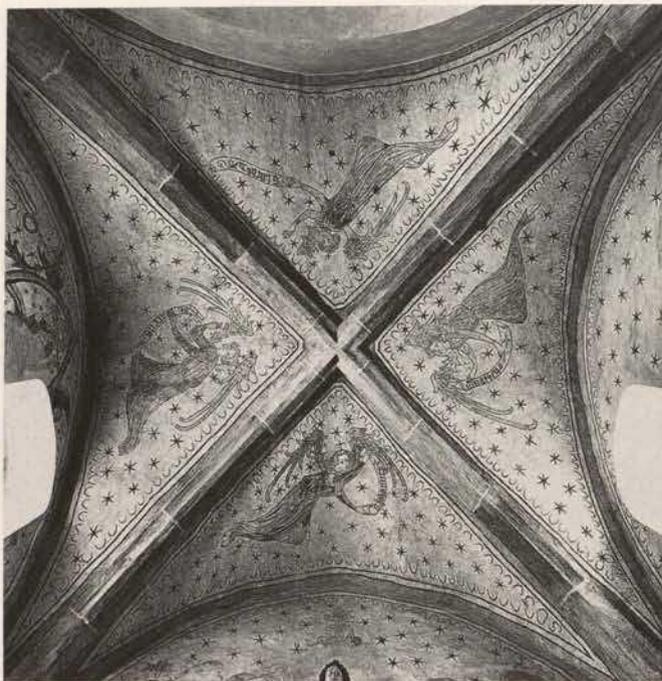


Abb. 196. Wasserzell bei Spalt, Filiationkirche St. Stephan, Chor, Gewölbe, Malerei des frühen 15. Jahrhunderts: Darstellung der Evangelisten-symbole, unsachgemäß freigelegt und übermalt nach 1957, dabei als Engel uminterpretiert (Zustand 2000).

durch Kittungen und Retuschen, die ohne jegliche Sorgfalt ausgeführt wurden. Fragmente von Malschicht und Unterma- lung, Zeichnung und Unterzeichnung wurden nebeneinander präsentiert und durch partielle Retuschen anscheinend bewusst vermischt. Das flüchtige und vergrößernde Nachziehen der Ge- sichtszüge ging von der roten Unterzeichnung aus.

Viele mittelalterliche Wandmalereien, die um die Mitte des 20. Jahrhunderts freigelegt und restauriert wurden, sind Zeug- nisse einer Restaurierungsästhetik, die hier exemplarisch am Beispiel Weimersheim veranschaulicht wurde. Diese Restau- rierungsästhetik ist im Zusammenhang mit denkmalpflegerischen und allgemein gestalterischen Tendenzen der 50er und 60er Jah- re zu bewerten. Als Teil einer einheitlichen Gestaltung des Kir- chenraumes kann sie zweifellos ein Zeitdokument sein, das nicht zur Disposition gestellt werden sollte. Andererseits fällt es tatsächlich schwer, verlustreiche Freilegungen, unsaubere Kit- tungen und derbe Retuschen als historisches Zeugnis zu respek- tieren. Es gilt, in interdisziplinärer Zusammenarbeit jeden Ein- zelfall sorgfältig zu überprüfen und den möglichen Gewinn oder Verlust ohne Voreingenommenheit abzuwägen.

Umgang mit den Opfern der Restaurierung

Nicht alle historischen Restaurierungen spiegeln das restaurato- rische Wissen und Können ihrer Zeit wider. Es gibt viele Arbei- ten, die auch aus damaliger Sicht unseriös und zerstörerisch wa- ren, weil sie anerkannte Prinzipien der Denkmalpflege und zur Verfügung stehende Methoden und Techniken der Restaurie-

Abb. 197. Wasserzell bei Spalt, Filiationkirche St. Stephan, Langhaus- Nordwand, Wandmalerei-zyklus mit Szenen aus dem Leben und der Pas- sion Christi, frühes 15. Jahrhundert: Beweinung Christi, unsachgemäß freigelegt nach 1957 (Zustand 2000).

rung missachteten. Hier seien zwei Beispiele aus Mittelfranken vorgestellt.

Im Zuge einer „Renovierung“ der kleinen Dorfkirche von Wasserzell entdeckte man 1957 beim Abwaschen und Abspach- teln der Wände des Kirchenraumes einen Wandmalerei-zyklus im Chor und im Langhaus.⁴³ Die Freilegung und Restaurierung der Wandgemälde wurde einem örtlichen Kirchenmaler anver- traut. Über die damals ausgeführten Arbeiten gibt es fast keine schriftlichen Unterlagen, da die Denkmalpflege das Vorhaben nicht betreute. Heute lässt sich am überlieferten Bestand nur noch der weitgehende Verlust eines ehemals wichtigen spät- gotischen Gemäldezyklus konstatieren. An Chorwänden und - gewölbe sollten die freilegungsbedingten Beschädigungen durch massive Retuschen und Übermalungen beschönigt wer- den. Willkürliche Interpretationen des in jeder Hinsicht über- forderten Kirchenmalers führten zu schwerwiegenden Verände- rungen der Ikonographie, der Bildkomposition und der Vertei- lung der Malereien auf den Wänden. Die ursprüngliche künstle- rische Gestaltung ging dabei völlig verloren. Unter den Händen des Kirchenmalers verwandelten sich die Reste der Evange- listensymbole am Gewölbe in vier lockige Engelsfigürchen (Abb. 196). Die in Fragmenten erkennbare Anbetung der Köni- ge an der Chorsüdwand wurde auf der Wandfläche nach Westen verschoben, um die gegebene Störung der Szene durch einen späteren Fenstereinbau rückgängig zu machen. Die Figuren selbst wurden zu knochenlosen, derben Gestalten vereinfacht und in Mimik und Gestik bis zur Karikatur deformiert. Wer heu- te diese unglückliche Überarbeitung betrachtet, kann kaum mehr zu einer annähernd schlüssigen Vorstellung vom spätgoti- schen Original gelangen.

Die Malereien an den Langhauswänden der Wasserzeller Kir- che wurden demgegenüber nach der Aufdeckung vermutlich aus Geldmangel nicht restauriert. Die Fragmente eines Passions- zyklus an der Nordwand und der monumentalen Darstellungen des hl. Christophorus und des hl. Georgs an der Südwand zeigen ungeschönt die Spuren einer zerstörerischen Freilegung: Die Malschicht ist zerkratzt, gedünnt und von größeren und kleineren Fehlstellen übersät. Teils ist sie noch mit Resten späterer Über- tünchungen überdeckt. Vermutlich ging die Übermalung der Gemälde im Chor von einem ähnlich reduzierten Bestand aus. Bei den Malereien an den Langhauswänden stellt sich die Frage nach dem Umgang mit den Opfern der Restaurierung: Kann man



diese stark beschädigten Fragmente nur noch dokumentieren und übertünchen oder soll man versuchen, den ursprünglich qualitätvollen Malereien durch eine behutsame Restfreilegung und Restaurierung gerecht zu werden? Über derart komplexe restauratorische und denkmalpflegerische Fragen lässt sich nur von Fall zu Fall nach einer sorgfältigen Untersuchung des überlieferten Bestandes entscheiden. Dass eine derartige Untersuchung überhaupt durchgeführt wird, sollte aus Verantwortungsbewusstsein gegenüber dem Kunstwerk selbstverständlich sein. Ein Dokument spätgotischer Malerei darf nicht auf ein Zeugnis restauratorischen Versagens reduziert werden (Abb. 197).

Die bereits erwähnten Wandmalereien an der Langhauswand der Spitalkirche zu Weißenburg belegen, dass eine partielle Rückgewinnung bedeutender Gemälde im Einzelfall möglich ist. Das Erscheinungsbild dieser Malereien sollte nicht durch die jüngste negative Episode in ihrem Leben, in diesem Fall eine vandalische Freilegung um 1960, festgeschrieben werden. Eingehende restauratorische Untersuchungen und kleine Probefreilegungen zeigten, dass eine Restfreilegung des Weißenburger Wandmalereizyklus ohne jegliche weitere Beschädigung der Malschicht möglich war.⁴⁴ Die im Laufe der jüngsten Restaurierungsarbeiten hinzugewonnenen Malereipartien zeigen alle Feinheiten der ursprünglichen malerischen Ausführung, die authentische künstlerische Handschrift wird somit nachvollziehbar. Die Malereien, bezeichnet mit der Jahreszahl 1480, können einem Nürnberger Meister aus dem Umkreis Michael Wolgemuts zugeschrieben werden (vgl. Abb. 188 a-b)

Verlust und Gewinn durch historische Freilegungen und Restaurierungen

Wie viel an mittelalterlicher Substanz durch Freilegung und Restaurierung im 19. und 20. Jahrhundert verloren ging und wie sehr die künstlerische und kulturhistorische Aussage mittelalterlicher Wandgemälde durch restauratorische Interpretationen überlagert und verändert wurde, muss in jedem Einzelfall neu überprüft und untersucht werden. Anschaulich lassen sich Verluste und Veränderungen durch historische Restaurierungen am Beispiel einer Wandmalerei in der Nürnberger Frauenkirche nachvollziehen. Die komplizierte Lebensgeschichte dieses Wandbildes führte dazu, dass die seitlichen Teile der Darstel-



Abb. 199. Nürnberg, Frauenkirche, Langhaus-Nordseite, Peringsdörrfersches Epitaph mit seitlich sichtbarer Wandmalerei: Szenen aus dem Leben zweier Märtyrer, 70er Jahre des 14. Jahrhunderts, nach der Restaurierung durch den Dekorationsmaler Loosen, 1879-81 (Zustand um 1900).

lung mehrfach restauriert wurden, während der Mittelteil ohne nennenswerte restauratorische Eingriffe in unsere Zeit gelangte. Die „Szenen aus dem Leben zweier Märtyrer“ an der nördlichen Langhauswand sind in den 1370er Jahren entstanden.⁴⁵ Durch den Einbau des Peringsdörrferschen Epitaphs von Adam Kraft bei der Neuausstattung der Frauenkirche im Jahr 1816 wurde der Mittelteil verdeckt, nur die seitlichen Szenen blieben sichtbar. Anscheinend wurden sie schon damals oder zwei Jahrzehnte später bei der von Carl Alexander Heideloff geleiteten Restaurierung übertüncht. Bei der großen Restaurierung unter August von Essenwein 1879-81 wurden sie vom Dekorationsmaler Loosen freigelegt und „unter Anwendung von Eitempera“ restauriert.⁴⁶ Eine Fotografie aus der Zeit um 1900 (Abb. 199) zeigt anschaulich das Ergebnis dieser restauratorischen Überarbeitung: Die Darstellung wirkte schablonenhaft vereinfacht, bildbestimmend waren die nachgezogenen harten Konturen, alle malerischen Feinheiten waren verloren. Eine erneute Restaurierung dieser seitlichen Szenen erfolgte 1936 durch den Kunstmaler Seiler. Das Landesamt für Denkmalpflege bezeichnete die Maßnahme ein Jahr später als „sachwidrige Übermalung“ und forderte die sofortige Einstellung der Arbeiten.⁴⁷ Eine geplante „Ent-Restaurierung“ wurde Anfang der 40er Jahre, als man das Peringsdörrfersche Epitaph und mit ihm die sichtbaren Wandmalereien zum Schutze vor Kriegszerstörungen einmauerte, auf die Nachkriegszeit verschoben. Beim Wiederaufbau der Frauenkirche 1946-53 ließ man an der Wandmalerei anscheinend nur die notwendigsten Instandsetzungsarbeiten durchführen. Schriftliche Quellen fehlen. Erst im Jahr 1981, im Zusammenhang mit der geplanten Konservierung des Peringsdörrferschen Epitaphs,

Abb. 198. Nürnberg, Frauenkirche, Langhaus-Nordseite, Szenen aus dem Leben zweier Märtyrer, 70er Jahre des 14. Jahrhunderts: Mittelfeld nach der Entfernung des Peringsdörrferschen Epitaphs 1985, Zustand vor der Konservierung (1989; vgl. Abb. 190).

forderte das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege eine Untersuchung und Konservierung der angrenzenden Wandmalereien. 1985 entschied man sich aus konservatorischen Gründen dazu, das Peringsdörfersche Epitaph abzunehmen und entdeckte damit den bislang unbekanntem Mittelteil der Wandmalerei. Dieser unrestaurierte Mittelteil war zwar stark verschmutzt, zudem wies er einige Beschädigungen in der Putz- und Malschicht auf, die vor allem durch die Befestigung des Epitaphs im Jahr 1816 entstanden waren. Unter der verschmutzten Oberfläche waren jedoch umfangreiche Partien des Gemäldes relativ intakt erhalten geblieben (Abb. 198). Eine behutsame Reinigung und Konservierung führten zur Wiederentdeckung eines der wichtigsten Dokumente der Nürnberger Malerei im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts (Abb. 190).⁴⁸ Sowohl aus kunsthistorischer als auch aus kunsttechnologischer Sicht besitzt diese Malerei hohen Seltenheitswert: In der Stadt Nürnberg ist sie das einzige bedeutende Zeugnis eines spätgotischen Wandbildes, das durch keine historische Restaurierung beeinträchtigt wurde, und somit die wichtigste Quelle zum Verständnis der Wandmalereitechnik dieser Zeit. Die Malerei wurde in einer Fresko-Secco-Mischtechnik ausgeführt.⁴⁹ Auf den Wandverputz aus der Erbauungszeit wurde gemäß der klassischen italienischen Freskotechnik zunächst ein 'Arriccio' aufgetragen, darauf ein 'Intonaco'. Dieser 'Intonaco', ein stark geglätteter Kalkputz, weist 'Giornate' unterschiedlicher Größe auf. Die plastischen Nimben mit den eingedrückten Strahlen sind zeitgleich mit dem 'Intonaco', unter Verwendung desselben Mörtels angetragen. Auf der ockrigen Untermauerung des Nimbus sind Reste einer Metallaufgabe erhalten, die durch naturwissenschaftliche Analysen als Zinnfolie identifiziert wurde.⁵⁰ Die Inkarnate sind in Freskotechnik ausgeführt, die Gesichtszüge sind akkurat mit feinen, deckend-pastösen Pinselstrichen modelliert. An den Gewändern der Figuren lässt sich der mehrschichtige Aufbau der Malerei nachvollziehen. Auf eine freskale Untermauerung z. B. in hellem Rot folgte eine Ausarbeitung mit a secco aufgetragenen Lasuren, als Temperamalerei mit einem nicht genauer identifizierbaren proteinhaltigen Bindemittel. Bemerkenswert ist die reiche, kostbare Farbpalette: Verwendet wurden u.a. rote Farblacke und Bleizinnigelb.

Der Mittelteil der „Szenen aus dem Leben zweier Märtyrer“ kann in gut erhaltenen Teilbereichen als einziges überliefertes Zeitzeugnis einen unverfälschten Eindruck der hohen maltechnischen Qualität vermitteln, die bei der Nürnberger Wandmalerei im letzten Viertel des 14. Jh. wohl allgemein üblich war. Alle Feinheiten der künstlerischen Handschrift sind identifizierbar, da es keine späteren Übermalungen und Uminterpretationen gibt (Abb. 190).

Die Konservierung des Wandgemäldes in den 80er Jahren umfasste auch die vielfach restaurierten seitlichen Szenen, bei denen die spätgotische Malerei unter den späteren Überarbeitungen kaum noch zu erahnen war. Diese Malereiteile waren nicht nur stark verschmutzt, sondern wiesen auch komplexe konservatorische Probleme durch unterschiedliche Festigungsmaterialien, verfärbte Retuschen und spannungsreiche Überzüge auf. Aus konservatorischen Gründen erfolgte eine Reduktion der Retuschen und Überzüge aus dem späten 19. und den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Das Ziel war jedoch keineswegs eine Ent-Restaurierung, die allenfalls spärliche und stark beschädigte Fragmente des 14. Jahrhunderts zu Tage gebracht hätte. Konservatorisch unbedenkliche Ergänzungen und Überarbeitungen wurden belassen, z. B. der blaue Hintergrund und die Metallaufgaben aus dem 19. Jahrhundert auf den Nimben. Die

Interpretation der spätgotischen Malereien durch das 19. Jahrhundert bleibt weiterhin bildbestimmend, auch wenn die meisten Übermalungen durch Alterungsphänomene und konservatorisch notwendige Eingriffe in ihrer Substanz und damit auch in ihrer farblichen Wirkung reduziert wurden. Bewusst verzichtete man darauf, den Mittelteil und die seitlichen Partien der Wandmalerei durch umfangreiche Retuschen aneinander anzugleichen, um ein geschlosseneres Erscheinungsbild zu erreichen. Die unterschiedliche Geschichte der einzelnen Bildszenen sollte am Bestand ablesbar bleiben, der somit nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein wichtiges kulturhistorisches Zeugnis darstellt (Abb. 191).

Historische Restaurierungen als kulturgeschichtliches Zeugnis?

Wandmalereien sind Geschichtsquellen, deren Erkenntniswert an die Erhaltung des ursprünglichen materiellen Substrats gebunden ist. Mit dessen Schwinden geht der Verlust historisch und künstlerisch relevanter Aussagen einher. Zu Recht wollen wir bei mehrfach restaurierten mittelalterlichen Wandgemälden möglichst viel über Erscheinungsbild und Substanz, über Maltechnik und künstlerische Handschrift des ursprünglichen Kunstwerks erfahren. Wenn dieses nur noch in Spuren zu erkennen ist, sollten wir das ganze zur Verfügung stehende wissenschaftliche Instrumentarium nutzen, um die erhaltenen Fragmente korrekt zu identifizieren und zu interpretieren. Aber wir würden dem Kunstwerk Unrecht tun und seine historische Dimension verkennen, wenn wir nur das mittelalterliche Original als Erkenntnisquelle betrachteten.

Ältere und jüngere Restaurierungen sind der jeweils eigenen Zeit verpflichtete Interpretationen eines Kunstwerks, die direkt und meist irreversibel in die Materie des Originals eingreifen, sie in ihrer Quantität mindern und in ihrer Qualität verändern. Die Restaurierungsgeschichte des 20. Jahrhunderts zeigt, dass purifizierende Restaurierungen, die sich die Freilegung des „unverfälschten“ Originals aufs Panier geschrieben haben, dem Kunstwerk ihrerseits weitere Substanzverluste zufügen und es letztendlich wiederum auf ihre Weise interpretieren. Wir werden der geschichtlichen Dimension eines Kunstwerks viel eher gerecht, wenn wir auf die publikumswirksame Präsentation eines „re-restaurierten“ Originals verzichten und historische Restaurierungen als Zeugnisse der Rezeption und Interpretation anerkennen.

Die künstlerische und historische Bedeutung mittelalterlicher Wandmalerei erschließt sich meist nur über die Geschichte ihrer Restaurierungen. Für Restauratoren und Denkmalpfleger ist es nicht immer einfach, dies zu akzeptieren und mit dem vielschichtigen Erbe möglichst objektiv und verantwortungsbewusst umzugehen (siehe S. 10f).

Summary

Does our joy in the revealing of long-hidden works of art inevitably have to be associated with the sad realisation that more is often lost than won by such exposure? Those dealing with the history of wall painting uncovering during the 19th and 20th centuries repeatedly tell us that discovery can equate with destruction. This destruction not only relates to the recent painting, polychrome of facades and interiors, whitewash and plasterwork, that are readily sacrificed to reach the oldest work of art under them, it also concerns the very being of the work of art intended for recovery.

The reawakened love for medieval art and the resulting phase of exposing of medieval wall paintings and polychromy of facades and interiors that began in the 19th century and lasted until far into the 20th, led again and again to serious material losses. This contribution will use various examples from the Nuremberg area to demonstrate that even in the 1980s some attempts at exposure showed no respect for the monument and were shaped by historical and technological unawareness. Dilettantism in monument care and conservation led to rushed action.

The methods and techniques of exposure, i.e. detachment of superimposing layers, in the 19th and 20th centuries can be partly reconstructed from written sources, but above all from the wall paintings themselves. By 1903 the Bavarian monument conservator George Hager had recognised that the main damage to whitewashed wall paintings resulted from inappropriate uncovering, and he criticised the practice at that time: leaving work requiring technical ability and experience to unqualified craftsmen. The instruments and work methods for more-careful uncovering, as proposed by Hager, did not find an audience for long. As in tomb robbery, wall paintings were uncovered using rough tools so as to reach the figural representations as quickly as possible. Connections between figural wall painting and polychrome of interiors usually received no attention. Chronologically matching painting programs were often not correctly associated with each other due to unsatisfactory methods of investigation. The conservation problems, particularly regarding the atmospheric conditions, associated with uncovering a wall painting were still ignored even in recent times.

Damage and losses resulting from inappropriate exposure, were generally concealed by extensive retouching and over painting, which today define the appearance of medieval wall paintings. These restorations are interpretations of a fragmentary existence frozen in time, usually reflecting the taste and monument-care objectives of their own time more

than the medieval original. Also in the mid-20th century, conservation-aesthetic conceptions determined exposure methods: The spotted appearance, which results from fragmentary and mixed appearance of paint layer, underpainting, whitewash and plaster, was not only an indication of technical inability, it was at least a partly intentional procedure. The painterly effects of such an exposure should also clearly reveal the 'age-value' to the layman. There were also similar efforts at that time with exposing polychrome wooden sculpture.

Historical restoration is today part of the life history of medieval wall painting. It can be an important culture-historical document that we should respect and accept. Renewed restoration that eliminates historical retouching and additions is usually not only associated with a loss of descriptiveness of the picture connected, but also with a further reduction of original medieval substance. In individual cases, however, earlier restoration work can be so disfiguring and destructive that conservation action is required so that a medieval wall painting is not solely a witness to dubious older restoration. The loss and profit from historical exposure and restoration are exemplified by an important late 14th century wall painting in the Nuremberg Frauenkirche. Here the side sections were thoroughly revised in the 19th and 20th centuries, while the centre section lay hidden behind an epitaph and thus remained unrestored until twenty years ago. After removal of the epitaph this centre section is today a very important surviving example of genuine late Gothic wall painting. In addition, the example demonstrates that the restoration history of a medieval wall painting cannot be reversed, but should also be accepted as a part of its current appearance.

The artistic and historical meaning of medieval wall painting is usually made apparent only through the history of its restoration. For restorers and monument conservators it is not always easy to accept this and to deal with the multilayered inheritance as objectively and consciously as possible.

Anmerkungen

- Als frühes gut dokumentiertes Beispiel sei die Freilegung des mittelalterlichen Wandmalereizyklus in der Braunschweiger Stiftskirche St. Blasius durch den Kunstmaler Heinrich Brandes 1845 genannt; siehe hierzu den Beitrag von HENTSCHEL und ASSMANN in dieser Publikation, S. 202-208, außerdem SCHÄDLER-SAUB, *Mittelalterliche Kirchen*, 2000., S. 67ff.; BRANDES, *Braunschweigs Dom*, 1863; SEELEKE – HERZIG, *Wiederherstellung der romanischen Wandmalereien*, 1957, S. 25-28.
- Zerstörerische Freilegungen mittelalterlicher Wandmalereien sind ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und teils bis ins späte 20. Jahrhundert hinein in allen deutschen Regionen zu finden. Exemplarisch für viele vergleichbare Freilegungsproblemfälle, sei auf Beispiele in Baden-Württemberg und Niedersachsen hingewiesen, hierzu siehe u.a. JAKOBS, *St. Georg*, 1999, S. 229ff.; SCHÄDLER-SAUB, *Nur noch ein Schatten des Originals*, 2001, S. 367-380; generell zur Problematik von Freilegung und Restfreilegung siehe auch STADLBAUER – SCHÄDLER-SAUB – OLDENBURG – FREY, *Möglichkeiten und Grenzen*, S. 381-389.
- Evang.-luth. Spitalkirche, ehem. St. Fabian und St. Sebastian, Weißenburg in Bayern; siehe SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 277-283.
- Kath. Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt und St. Emmeram mit Laurentiuskapelle, Spalt, Lkr. Roth; siehe SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 218-220.
- ESSENWEIN, *Liebfrauenkirche zu Nürnberg*, 1881, S. IV.
- Ebenda, S. V.
- HAGER, *Erhaltung alter Wandmalereien*, 1903, S. 117-120. Derselbe Vortrag ist vollständig nachzulesen in: *Denkmalpflege. Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege*, hrsg. von A. v. OECHELSHAEUSER, II. Bd., Leipzig 1913, S. 268ff.
- HAGER, *Erhaltung alter Wandmalereien*, 1903, S. 117-118.
- HAGER, ebenda, erwähnte in seinem Vortrag, dass er sich bei diesen technischen Hinweisen zur Freilegung von Wandmalereien auf Empfehlungen des am Königlichen Generalkonservatoriums tätigen Künstler-Konservators Prof. Haggenmiller stütze, der selbst restauratorisch tätig war, u.a. in der Sebalduskirche und im Rathaus zu Nürnberg.
- Ehem. Karmelitenklosterkirche, Weißenburg in Bayern; siehe SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 268-270.
- SCHNÜRER, *Freilegung eines Wandbildes*, 1928/29, S.16ff.
- DOERNER, *Malmaterial*, 1921, hier zitiert nach der 3. überarbeiteten Auflage 1928.
- Ebenda, S. 314, ebenso die folgenden Zitate.
- WEHLTE, *Werkstoffe*, 1967, S. 359ff.
- Ebenda, S.366.
- Zitiert aus einer Festschrift, erschienen 1859 anlässlich der 800jährigen Kirchenweihe der evang.-luth. Pfarrkirche, ehem. St. Paul, Gemeinde Pommelsbrunn, Lkr. Nürnberger Land; archiviert im Altakt des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege (BLfD); siehe auch SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 188f.
- Evang.-luth. Pfarrkirche, ehem. St. Maria, Ostheim, Lkr. Weißenburg-Gunzenhausen. Die Restaurierung der im Jahr 1901 aufgedeckten spätgotischen Malereien im Chor wurde 1903 abgeschlossen. Siehe SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 256-260.
- Evang.-luth. Pfarrkirche, ehem. St. Wolfgang, Haundorf, Lkr. Weißenburg-Gunzenhausen; siehe SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 239-243. Die folgenden Zitate sind einem Gutachten des Orts Pfarrers entnommen, das um 1950 entstand und in den Altakten des BLfD archiviert ist.
- Kath. Kirche St. Martin, Greding, Lkr. Roth; siehe SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 192-196.
- Zitiert aus einem Schreiben des Generalkonservatoriums an das Staatsministerium des Inneren, 30.06.1904, archiviert im Altakt des BLfD.
- Evang.-luth. Filialkirche, Hörlbach, Lkr. Weißenburg-Gunzenhausen; siehe SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 247-251.
- Evang.-luth. Pfarrkirche, ehem. St. Antonius und St. Laurentius, Rednitzheimbach, Lkr. Roth; siehe SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 209-218.
- Evang.-luth. Stadtpfarrkirche, ehem. Beatae Mariae Virginis, Gunzenhausen, Lkr. Weißenburg-Gunzenhausen; siehe SCHÄDLER-SAUB, *Gotische Wandmalereien*, 2000, S. 235-238, mit Abb. S. 236-237.

- 24 Die Wandmalerei wurde im Inventarband von 1932 nicht erwähnt, sie wurde erstmals in einem Bericht des Weißenburger Tagblattes vom 10.06.1983 genannt. Anscheinend hatte man sie kurz vorher entdeckt und nicht im Zuge der Restaurierungsarbeiten, die unter Leitung des BLfD in den Jahren 1928-1932 erfolgten. Es handelt sich um eine Seccomalerei, wohl eine Mischtechnik, für die auch organische Bindemittel verwendet wurden. Träger der Malerei ist eine helle Kalktünche. Siehe SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien, 2000, S. 268-276.
- 25 Ehem. Klosterkirche (heute evang.-luth. Pfarrkirche) und ehem. Klostergebäude, Heidenheim, Lkr. Weißenburg-Gunzenhausen. Die Passionsszenen sind in Kalkseccotechnik ausgeführt, in mehreren Lasuren mit Höhungen in Kalkweiß aufgebaut. Träger der Malerei ist eine Kalktünche. Siehe SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien, 2000, S. 243-247.
- 26 Siehe SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien, 2000, S. 172-174. Zum Erhaltungszustand der Deckenmalereien und zu den in den 90er Jahren ausgeführten Konservierungsmaßnahmen, siehe Untersuchungsbericht von Jürgen Pursche, Ltd. Restaurator der Restaurierungswerkstätten des BLfD, 1996, archiviert im BLfD.
- 27 Für die Erhaltung der Malereien ist kontinuierliche Pflege erforderlich, nach Abschluss der Konservierung wurde deshalb ein Wartungsvertrag abgeschlossen.
- 28 Ebenda, S. 170f.; siehe auch die restauratorische Dokumentation von Eberhard Holter, in Zusammenarbeit mit J. Feldtkeller und S. Rogler, September 1991, archiviert im BLfD.
- 29 Die damalige „künstlerisch“ geprägte denkmalpflegerische Auffassung wird z. B. formuliert im Aufsatz von RITZ, Das Künstlerische und die Denkmalpflege, 1955, S. 1ff.
- 30 Kath. Kirche U. L. Frau (Frauenkapelle), Heideck, Lkr. Roth; siehe SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien, 2000, S. 197-202.
- 31 Zu Freilegung und Restaurierung der Wandmalereien in der Heidecker Frauenkirche gibt es weder einen Schriftverkehr noch eine Dokumentation. Am überlieferten Bestand zeigt sich, dass die Freilegung wohl sehr schnell und ohne die notwendige Sorgfalt durchgeführt wurde.
- 32 Die eigentliche Malschicht ist zum Großteil verloren, weitgehend sind nur noch Untermalungen und Unterzeichnungen erhalten. Siehe auch Abb. 195.
- 33 Evang.-luth. Pfarrkirche, Wallesau, Lkr. Roth; siehe SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien, 2000, S. 221-224.
- 34 Die Freilegung wurde von der Pfarrersfrau und von dem Architekten, der mit der Instandsetzung der Kirche beauftragt war, unsachgemäß und unter großen Verlusten begonnen und nach Einschaltung des BLfD von einem Kunstmaler zu Ende geführt, der den damaligen Möglichkeiten entsprechend relativ sorgfältig arbeitete. Siehe SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien, 2000, S. 222.
- 35 Darunter versteht man eine mechanische Freilegung mit dem Messer oder mit dem Skalpell, nicht mit chemischen Mitteln.
- 36 WILM, Die gotische Holzfigur, 1940, S. 102f.
- 37 TAUBERT, Farbige Skulpturen, 1978, S. 130.
- 38 Siehe auch hierzu TAUBERT, Farbige Skulpturen, 1978, S. 130.
- 39 Zum Freilegungsboom gefasster Holzplastik im 20. Jh. und den daraus resultierenden Moden, siehe auch BUCHENRIEDER, Gefasste Bildwerke, 1990, S. 33: „Die Vorliebe für freigelegte Fassungen führte dazu, dass man Kratzspuren als Wertsteigerung empfand und solche bewusst verursachte.“
- 40 Vgl. die von Dekorationsmaler Loosen im späten 19. Jahrhundert übermalten spätgotischen Wandmalereien in der Nürnberger Frauenkirche, siehe S. 155 und Abb. 199.
- 41 Die Auswirkungen zeitgenössischer Kunstströmungen, z. B. des Informel, auf diese formauflösende und damit „antiklassizistisch“ geprägte Restaurierungsästhetik Mitte des 20. Jahrhunderts wären noch genauer zu überprüfen.
- 42 Evang.-luth. Pfarrkirche, ehem. St. Vitus, Weimersheim, Stadt Weißenburg i. B.; siehe auch SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien, 2000, S. 283-287.
- 43 Kath. Filialkirche St. Stephan, Wasserzell, Stadt Spalt, Lkr. Roth; siehe auch SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien, 2000, S. 224-228.
- 44 Siehe hierzu Dokumentation der restauratorischen Untersuchungen der Restauratorenengemeinschaft ARB von 1989/90, archiviert im BLfD. Eine Dokumentation der inzwischen abgeschlossenen Restfreilegung von Dipl. Rest. Sven Oehmig und Mitarbeitern wird derzeit gefertigt.
- 45 Zur Geschichte und zur kunsthistorischen Einordnung der Wandmalerei in der Kath. Stadtpfarrkirche U.L. Frau in Nürnberg, siehe KEHRER, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiser-Pfalz, 1912, S. 76; SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien, 2000, S. 148-151.
- 46 Zitiert aus: KEHRER, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiser-Pfalz, 1912, S. 73. Zur damaligen Restaurierung siehe auch ESSENWEIN, Liebfrauenkirche zu Nürnberg, 1881, S. VII.
- 47 Siehe hierzu SEILER, Erläuterungen, Ms., 1936.
- 48 Die Arbeiten wurden von Eberhart Reichelt ab 1988 durchgeführt.
- 49 Siehe hierzu Untersuchungsberichte der Autorin und von Barbara Wünsch-Löblein, Restaurierungswerkstätten des BLfD, 1986, sowie von Eberhart Reichelt, 1992, beide archiviert im BLfD.
- 50 Analysen von Hermann Kühn, 1986, Bericht archiviert im BLfD.

Literaturverzeichnis

- Heinrich BRANDES, Braunschweigs Dom mit seinen alten und neuen Wandgemälden – eine Besprechung zum Verständnis derselben, Braunschweig 1863.
- Fritz BUCHENRIEDER, Gefasste Bildwerke, (Arbeitshefte des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 40), München 1990.
- Max DOERNER, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, München 1921, nach der 3. überarbeiteten Auflage, Berlin-Wien 1928
- August von ESSENWEIN, Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg, Nürnberg 1881.
- Georg HAGER, Die Erhaltung alter Wandmalereien. Vortrag, gehalten auf dem vierten Tag der Denkmalpflege in Erfurt am 25. September 1903, publiziert in: Die Denkmalpflege, V. Jg., Nr. 15, S. 117-120
- Dörthe JAKOBS, Sankt Georg in Reichenau-Oberzell. Der Bau und seine Ausstattung. Bestand, Veränderungen, Restaurierungsgeschichte, (Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg Bd. 9), Stuttgart 1999.
- Hugo KEHRER, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiser-Pfalz zu Forchheim, München 1912.
- Joseph Maria RITZ, Das Künstlerische und die Denkmalpflege, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Jg. 1955, Heft 1, S. 1ff.
- Ursula SCHÄDLER-SAUB, Mittelalterliche Kirchen in Niedersachsen, Wege der Erhaltung und Restaurierung, (Schriften des Hornemann Instituts 4, Regionale Kulturerberouten 1), Petersberg 2000.
- Ursula SCHÄDLER-SAUB, Gotische Wandmalereien in Mittelfranken. Kunstgeschichte, Restaurierung, Denkmalpflege, (Arbeitshefte des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege Bd. 109), München 2000.
- Ursula SCHÄDLER-SAUB, Nur noch ein Schatten des Originals. Mittelalterliche Wandmalereien, Substanzverluste und Veränderungen durch historische Restaurierungen. in: Rolf-Jürgen GROTE – Kees VAN DER PLOEG (Hrsg.), Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland, München-Berlin 2001, S. 367-380.
- G. SCHNÜRER, Freilegung eines Wandbildes in der Karmeliterkirche zu Weißenburg i.B., in: Bericht des BLfD 1928/29 (Sonderdruck aus Bayer. Heimatschutz XXV, 1929), S. 16ff.
- K. SEELEKE – Fritz HERZIG, Wiederherstellung der romanischen Wandmalereien im Südquerschiff des Braunschweiger Domes, in: Niedersächsische Denkmalpflege, Bd. 2, (1955/56), Hildesheim 1957, S. 25-28
- Johannes SEILER, Erläuterungen zur Wiederherstellung des Bildschmuckes in der Frauenkirche zu Nürnberg im Jahre 1936, Ms. im Altakt des BLfD.
- Erwin STADLBAUER – Ursula SCHÄDLER-SAUB – Petra OLDENBURG – Joachim FREY, Möglichkeiten und Grenzen der Wandmalerei-Freilegung – Fallbeispiel Kloster Lüne/Lüneburg, in: Rolf-Jürgen GROTE – Kees VAN DER PLOEG (Hrsg.), Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland, München-Berlin 2001, S. 381-389.
- Johannes TAUBERT, Farbige Skulpturen. Bedeutung- Fassung- Restaurierung, München 1978.
- Kurt WEHLTE, Werkstoffe und Techniken der Malerei, Ravensburg 1967.
- Hubert WILM, Die gotische Holzfigur, Stuttgart 1940.