

Wandmalereien in der Altstadtkirche St. Martin in Pforzheim

Die Restaurierung einer Restaurierung



Die mittelalterlichen Wandmalereien im Chor der Altstadtkirche St. Martin in Pforzheim wurden 2013/14 untersucht und restauriert (Abb. 1; 2). Sie waren im Zweiten Weltkrieg infolge von Bombardierungen sichtbar geworden und 1952 einer damals wegweisenden Restaurierung unterzogen worden. Diese Malereien sind nicht nur ein bedeutendes kirchliches Kunstwerk und kunstgeschichtliches Zeugnis, sondern auch ein bemerkenswertes restaurierungsgeschichtliches Dokument. Bei der jetzigen Bearbeitung galt es, im Konzept der Restaurierung nicht weniger als die Gesamtheit dieser Eigenschaften zu berücksichtigen.

Julia Feldtkeller

Kriegsfolgen

1 Nordwand, fotografometrische Aufnahme 2013

2 Südwand, fotografometrische Aufnahme 2013

Am Abend des 23. Februar 1945 wurde Pforzheim bei einem schweren Luftangriff fast völlig zerstört. Über 17 000 Menschen kamen ums Leben. Auch die Altstädter Kirche im Bereich des ältesten Siedlungskerns der Stadt war schwer getroffen.

Spren- und Brandbomben hatten große Teile des Schiffs und alle Dächer zerstört. Erhalten blieben nur der Turm und der Chor mit seinem Gewölbe. Ein Bild der Kirche inmitten der Trümmerwüste führt eindrücklich vor Augen, wie nahe dieses Denkmal dem Totalverlust war (Abb. 3). Eine dazu fast widersprüchliche Situation bot sich im Chor





3 Altstadtkirche inmitten der Trümmerwüste, 1945



4 Südwand während der Freilegung, 1946.

der Kirche. Hier brachten die Kriegszerstörungen einen kulturellen „Zugewinn“: Infolge der schweren Erschütterungen waren Teile des Wandputzes abgefallen, wodurch an der Nord- und Südwand bis dahin unbekannte mittelalterliche Wandmalereien sichtbar wurden.

Aufdeckungen von Wandmalereien als Folge schwerster Bombardierungen sind verschiedentlich überliefert. Dabei ruft die Gleichzeitigkeit von Zerstörung und Gewinn besondere emotionale Empfindungen hervor. Die Wandmalereien werden als „Trost“, als „Geschenk des Schicksals“ oder sogar als „Wunder“ bezeichnet. Dieser bedeutungsgeladene Zusammenhang war auch der Grund dafür, dass man sich trotz der allgemein äußerst schwierigen Alltagssituation sogleich um die Sichtbarmachung und Restaurierung der Wandmalereien bemühte – so auch in der Pforzheimer Altstadtkirche. Die unmittelbar nach Kriegsende begonnenen Freilegearbeiten wurden nur vorübergehend eingestellt. Im Mai 1946 hatte Emil Lacroix als Amtskonservator des Landesdenkmalamts die Kirche besucht und dringend empfohlen, die Wandmalereien erst dann weiter freizulegen, wenn das Chordach wenigstens provisorisch gedeckt sein würde. Nach der Reparatur des Dachs im Sommer 1946 führte der Pforzheimer Kunstmaler Karl Stretz die Freilegung fort (Abb. 4). 1947 waren diese Arbeiten abgeschlossen. 1949 bis 1953 folgten der eigentliche Wiederaufbau und die Renovierung der Kirche. In diesen Abschnitt fiel auch die Restaurierung der Wandmalereien im Chor. An ihr hatte Lacroix wesentlichen Anteil. Er formulierte das Restaurierungskonzept, empfahl einen für die Umsetzung geeigneten Restaurator und begleitete dessen Arbeiten. Diese Restaurierung dauerte von April bis September 1952 (Abb. 5). Seither blieben die Malereien unangetastet.

Aktuelle Situation und Bestandsaufnahme

60 Jahre später stand eine erneute Renovierung des Kirchenraums bevor. Sie bot zunächst den Anlass für eine restauratorische Begutachtung der Wandmalereien. Bestand und Zustand der Malereien mussten erfasst werden, um die Notwendigkeiten und Möglichkeiten einer Konservierung und Restaurierung zu klären. Prinzipiell enthält jedes Restaurierungskonzept immer auch eine grundlegende Entscheidung über die Weitergabe des Denkmals und seiner Geschichte an die Zukunft. Mit ihrer praktischen Umsetzung wird diese Entscheidung dem Denkmal in der Regel irreversibel eingeschrieben. Schon allein darin ist die Forderung nach dauerhaft und langfristig überzeugenden Restaurierungskonzepten begründet. Eine wichtige Voraussetzung dafür ist die eingehende Analyse des Objekts und seiner Historie. Bei den



5 Blick in den Chor Richtung Südost nach Abschluss der Restaurierung und des Wiederaufbaus, 1954.

Wandmalereien der Altstadtkirche war zunächst die frühe Geschichte anhand der nachrichtlichen und materiellen Überlieferung zu erkunden. Für die jüngere Zeit konnten zusätzlich schriftliche und fotografische Quellen aus dem Archiv der Landeskmalpflege hinzugezogen werden.

Die ältesten Bauteile der Kirche stammen noch von einer Pfeilerbasilika aus dem frühen 12. Jahrhundert. In den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts wurde der Chor der Kirche abgebrochen und durch das bis heute erhaltene kreuzgewölbte Chorquadrat und einen 5/8-Polygonschluss ersetzt. Aus dieser Bauphase des Chors stammt die flächige Verputzung seiner Innenwände. Die erste Gestaltung bestand aus einer Quadermalerei mit weißen Fugen auf rotem Grund, die das Chorghaupt, das Gewände des südlichen Fensters und die Arkadenbögen bedeckte, während die Wandflächen des Chorjochs hell getüncht waren. Eine schwarze Linie mit Perlstab begleitete die Außenkonturen des gemalten Quaderwerks. Die freskale Anbindung der Farben spricht dafür, dass die Fassung unmittelbar im Anschluss an die Verputzung der Wandflächen ausgeführt wurde.

Ein Jahrhundert später, in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts, wurden die Nord- und Südwand des Chorjochs ganzflächig bemalt. In allen anderen Bereichen blieb die Architekturpolychromie weiterhin sichtbar. Die zur Bemalung vorgesehene Fläche überstrich man zunächst mit einer hellen Kalktünche.

6 Südwand, hl. Barbara, 2014.

7 Nordwand, Maria, 2014.



Die figuralen Malereien entstanden in mehreren Arbeitsschritten. Zuerst legte man die Darstellungen mit einer roten Pinselzeichnung auf der hellen Tünche an. Die Zeichnung ist locker und gekonnt mit einer sehr flüssigen Farbe ausgeführt. Zahlreiche Laufspuren und Farbspritzer lassen auf ein schnelles Arbeiten schließen. Mindestens zwei Maler waren an der Ausführung der Vorzeichnung beteiligt, wie unterschiedliche Handschriften belegen (Abb. 6; 7). Auf der Vorzeichnung legten die Maler die deckenden Lokalfarben in Rot, Grün, Gelb und Grau, seltener Blau an. Es folgten die Modellierung in Farbtonvarianten der Lokalfarbigkeit und abschließend die Lichter sowie schwarze Kontur- und Schattenlinien (Abb. 8). Die figürlichen Malereien sind routiniert und frei ausgeführt. Sie weichen oft erheblich von der roten Vorzeichnung ab. Bemerkenswert ist, dass man in manchen Bereichen auch ganz auf die eigentliche Ausführung der Malerei verzichtete, die skizzenhafte Vorzeichnung also sichtbar blieb. Das gilt beispielsweise für die Gesichter der Betenden unter dem Schutzmantel der Madonna an der Südwand (Abb. 9).

Bildprogramm

Die Darstellungen zeigen an der Nordwand im oberen Bildfeld Christus als Weltenrichter mit Maria und Johannes sowie die Auferstehung der Toten. Im mittleren Register sind die Seligen und die Verdammten zu sehen, die nach links von Petrus ins Paradies geführt oder rechts von Teufeln in den Höllenschachen gezogen und geschoben werden. Das untere Register ist den zwölf Aposteln mit Christus in ihrer Mitte vorbehalten. Über ihren Köpfen sind Fragmente eines Schriftbands zu erkennen, das Teile des Apostolischen Glaubensbekenntnisses wiedergibt. Die Südwand zeigt ein Nebeneinander von einzelnen Bildfeldern: oben links den Erzengel Michael sowie im rechts benachbarten Bildfeld die hl. Barbara, die sich gemeinsam mit einem knienden Stifterpaar dem hl. Sebastian zuwendet. In der Mittelzone sind östlich des Fensters der hl. Wendelin sowie darunter die Heiligen Barbara und Ottilia dargestellt und jeweils durch Inschriften bezeichnet. Das große Bildfeld westlich des Fensters zeigt eine Schutzmantelmadonna und darüber, von einem Wolkensaum abgegrenzt, die Trinität, in der Gottvater seine Hand mit einem langen Richtschwert erhebt.

Spätere Veränderungen

In der frühen Neuzeit wurden die mittelalterlichen Wandmalereien flächig überstrichen. Möglicherweise geschah dies im Zusammenhang mit reformatorisch motivierten Veränderungen des Kirchenraums. Ein erstes Element, das in direktem Bezug



zu den Wandmalereien steht und zudem datiert werden kann, ist das Epitaph der Familie Beckh mit dem darauf genannten Sterbedatum 1625. Die reich verzierte Steintafel wurde an der Nordwand aufgehängt, wobei man nur Dübel und nicht die gesamte Fläche in die Wand einließ. So blieb die Wandmalerei dahinter erhalten. Zur Überputzung der Wandflächen im Chor kam es vermutlich erst 1823/24, als das alte Kirchenschiff durch einen Neubau ersetzt und die gesamte Kirche renoviert wurde. Zur Vorbereitung der Überputzung hackte man die Wandmalereiflächen auf. Von dieser unabsichtlichen Zerstörung verschont blieb allein die Fläche hinter dem Beckh'schen Epitaph.

Im Jahr 1874 erhielt die Raumschale eine historisierende Gestaltung. Dazu gehörten unter anderem ein gemalter Sternenhimmel im Chorgewölbe, mehrfarbig gefasste Rippen sowie ein hohes Wandtäfer im Chorraum. Bei der nächsten Renovierung 1936 führt die Abneigung gegen den Historismus zu einer radikalen Entdekorierung und „Säuberung“ des Kirchenraums. Das Ergebnis wirkt rückblickend wie eine Vorwegnahme jener Nachkriegsmodernisierungen, in denen sich eine Art Bauhaus-Ästhetik durchsetzte.

Freilegung und Restaurierung in den Nachkriegsjahren

Die weitere Geschichte begann mit dem eingangs geschilderten Ereignis der Sichtbarwerdung durch kriegsbedingte Erschütterungen. Die anschließende Restaurierung von 1952 verlieh der Wandmalerei eine zusätzliche Bedeutungsebene, da das Ergebnis, zumindest aus heutiger Sicht, nicht von

den örtlichen und zeitlichen Bedingungen zu trennen ist, sondern auch als deren Dokument zu gelten hat. Dieser Konnex sei im Folgenden näher beschrieben, denn er war nicht zuletzt ausschlaggebend für die Zielsetzung der jüngst abgeschlossenen Restaurierung.

Den Auftrag zur Restaurierung erhielt der Kunstlehrer Manfred Knittel aus Au bei Freiburg i. Br., der bereits in Tiefenbronn, Oberrotweil und Schopfheim sein Können als Wandmalereirestaurator unter Beweis gestellt hatte. Die Arbeiten erfolgten in enger Abstimmung mit dem Staatlichen Amt für Denkmalpflege Karlsruhe und Emil Lacroix. In einem Zeitungsartikel, der 1952 anlässlich des Abschlusses der Arbeiten erschienen war, wurden die Leitlinien der Restaurierung wie folgt zusammengefasst: „Bei der Restauration (...) hat man sich viel Zeit gelassen. Es ging in erster Linie nicht um das Retuschieren der fehlenden Stellen, sondern um das Erhalten des Kunstwerks als solches. Das Alte und das neu Ergänzte ist bei aller angestrebten Angleichung doch so deutlich getrennt worden, daß es sich abhebt und man nicht von einer Verfälschung sprechen kann. Wo nicht die ursprüngliche Linienführung zu erkennen war, wurde auch nichts nachgezogen. Die unzähligen Pickelhiebe, die sich über die ganze Malerei hinwegziehen und die damals eingeschlagen wurden, als man die Wand verputzte, wurden lediglich mit dem jeweiligen Farbton ausgetupft, nicht aber mit Gips zugemacht. Die Restauratoren haben sich das lange überlegt und sind schließlich zu dieser Lösung gekommen.“ Zur praktischen Umsetzung gehörten eine Reinigung, die Sicherung loser Putzschollen, die Fixierung der Malschichten und die Ergänzung von Fehlstellen im Putz (Abb. 10). Als Bindemittel dienten Kalk und Kasein. Das gilt auch für die Retuschen, die als dünne Farblasuren ausgeführt sind. Knittel tönnte Putzergänzungen und Fehlstellen im umgebenden Lokalfarbtönen ein. Mit Lasuren op-

8 Nordwand, Teufel, vom Epitaph ehemals überdeckte Partie, 2014.

9 Südwand, Ausschnitt aus der Darstellung der Schutzmantelmadonna, 2014.



tisch eliminiert wurden außerdem stehen gebliebene Tünchereste und hell hervortretende Hacklöcher. Nach Abschluss der Restaurierung zeigten die Wandmalereien ein homogenes Gesamtbild. Bei näherer Betrachtung blieben jedoch deutliche Verletzungen, Verfärbungen und Unschärfen wahrnehmbar (Abb. 11; 12).

Eine solche Präsentation folgt den Richtlinien zur Wandmalereirestauration, wie sie etwa der bayrische Generalkonservator Georg Hager zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgestellt hatte. Ihre gedankliche Basis war Georg Dehios Diktum „Konservieren, nicht Restaurieren!“. Ihr Ziel war die unverfälschte Bewahrung des historischen Zeugnisses bei gleichzeitiger Herstellung eines geschlossenen Gesamtbildes. Für diese Richtlinien, die in der Praxis der folgenden Jahrzehnte immer mehr verdrängt worden waren, ergab sich in der Nachkriegszeit eine günstige Konstellation: Auf der einen Seite war man den Anblick von Trümmern und Ruinen gewöhnt. Das Fragmentarische galt als authentisches Merkmal der Zeit und wurde beispielsweise auch bei Fälschungen von mittelalterlichen Wandmalereien als Echtheitsformel eingesetzt. Darüber hinaus berichten verschiedene Quellen aus der Nachkriegszeit von einer zutiefst emotionalen Wirkung, die von beschädigten Kunstwerken ausging. Man schloss sie „wie einen verletzten und verwundeten Kämpfer in sein Herz“ (Günther Grundmann), wozu etwa auch Assoziationen von Hacklöchern mit Verletzungen beigetragen haben mögen. Auf der anderen Seite vermitteln die Wandmalereien trotz aller Schäden den Eindruck von Dauerhaftigkeit. Trost fand man im Beharrungsvermögen dieser jahrhundertealten Bildwerke gegenüber der Vergänglichkeit. Zugleich war die Bewahrung der Kunst eine Entgegnung auf Krieg und Zerstörung. Doch nur wenn die geschichtlichen Spuren im wiedergewonnenen Gesamtbild sichtbar bleiben, kann das restaurierte Bild im weitesten Sinn als die Materialisierung einer Utopie des Überlebens wahrgenommen werden. Dann wird sie am Ende auch ein Gegenbild

zur makellosen Reinheit, Perfektion und Glätte des modernen Wiederaufbaus.

Der Lübecker Restaurierungsskandal

Lacroix sah in der Restaurierung der Wandmalereien vor allem eine gelungene und auch beispielgebende Umsetzung denkmalpflegerischer Prinzipien. Als eine solche stellte er sie dem Fachpublikum in einem Artikel vor, der 1956 in der Zeitschrift „Maltechnik“ erschien, dem Vorläufer der heutigen „Restauro“.

Kurz nach Abschluss der Restaurierung in der Pforzheimer Altstadtkirche wurden die Lübecker Wandmalereifälschungen publik. Am 6. Oktober 1952 erstattete der Maler und Restaurator Lothar Malskat Selbstanzeige und behauptete, mittelalterliche Malereien in der Lübecker Marienkirche gefälscht zu haben. Wie in Pforzheim waren auch dort Malereien durch Erschütterungen bei einem Luftangriff sichtbar geworden. Die unmittelbar nach Kriegsende begonnene Restaurierung wurde von den zuständigen Amtskonservatoren tatsächlich mehrfach scharf kritisiert. Dass hier jedoch nicht nur restauratorisch manipuliert, sondern malarisch gefälscht wurde, war ihnen entgangen. 1955 kam es zu einem Strafgerichtsprozess, bei dem Malskat und sein Arbeitgeber für schuldig erklärt und bestraft wurden. Für die Denkmalpflege galt die Wandmalereirestauration nun als eine der heikelsten und schwierigsten Aufgaben. In diesem Zusammenhang ist der erwähnte Artikel von Lacroix auch als eine Form der Selbstvergewisserung zu lesen, waren die Lübecker Fälschungen doch gewissermaßen eine rückwirkende Bestätigung für das Pforzheimer Restaurierungskonzept und seine Ausführung.

Restaurierungskonzept und Bearbeitung 2014

Für das Restaurierungskonzept von Lacroix und Knittel spricht auch, dass sein Ergebnis noch heute

10 Nordwand: Apostel mit Christus, nach Ausführung der Putzergänzungen, 1952.

11 Nordwand: Apostel mit Christus, nach Abschluss der Restaurierung, 1952.



überzeugt. Von keinem der jetzt Beteiligten wurde der Wunsch nach einer Revision des Erscheinungsbildes geäußert. Im Gegenteil, man wollte ausdrücklich am tradierten Bild festhalten.

Das restauratorisch-denkmalpflegerische Konzept der jüngst erfolgten Bearbeitung wurde aus der Zusammenschau verschiedener Aspekte entwickelt und konnte insbesondere im Hinblick auf fachliche Aspekte mit dem Fachgebiet Restaurierung des Landesamtes für Denkmalpflege eingehend diskutiert werden. Den restauratorischen Untersuchungen zufolge befinden sich Putzschichten und Malereien in einem guten Zustand. Die 1952 eingebrachten Materialien enthalten kein größeres Schadenspotenzial. Selbst ein gesamtflächiger Kaseinüberzug hat nur in sehr geringem Umfang Schäden an der Malschicht hervorgerufen. Neben solchen technischen Aspekten war für das Konzept vor allem die Bewertung der Restaurierung von 1952 ausschlaggebend, die ein stimmiges Bild der mittelalterlichen Malereien hergestellt hatte und nun selbst einen historischen Zeugniswert besitzt. Die jetzige Restaurierung sollte folglich das 1952 hergestellte Ergebnis weitergeben und lediglich auf die seither erfolgten Veränderungen reagieren. In diesem Sinn bezog das Konzept auch Stellung gegen den ständigen Wandel der Kunstwerke durch zeitgebundene restauratorische Revisionen. Gemäß aktueller Tendenzen im Restaurierwesen hätte das vermutlich eine nachträgliche Glättung und Perfektionierung bedeutet. Die Pforzheimer Wandmalereien aber durften ihre „Runzeln, Risse und Wunden“ (Georg Dehio) behalten.

So beschränkte sich die Bearbeitung im Wesentlichen auf eine Abnahme der Oberflächenverschmutzung. Die Schmutzaufgaben hatten eine Dichte erreicht, die die Farbwirkung und die Erkennbarkeit von Details deutlich herabsetzte. Ein zweiter Arbeitsschwerpunkt war die Sicherung von Putzbereichen, die sich in bedenklicher Weise vom Mauerwerk gelöst hatten. Bei der Retusche war besonders bedachtsam vorzugehen. Um nicht unbewusst eigene, zeitgebundene Seh- und Restaurierungsgewohnheiten einfließen zu lassen, bedurfte es eines Korrektivs. Als solches dienten Schwarz/Weiß-Fotografien aus dem Archiv der Karlsruher Denkmalpflege, die nach Abschluss der Restaurierung von 1952 aufgenommen worden waren, sowie Abzüge von Großformatdias des Pforzheimer Fotografen Günter Beck aus dem Jahr 1988. Durch den Vergleich der Fotografien mit dem aktuellen Zustand konnten die zwischenzeitlichen Veränderungen definiert werden. Nur diese Stellen wurden retuschiert. Insgesamt erwiesen sich aber die Veränderungen als so marginal, dass auch die Retuschen eine geringfügige Zutat blieben. So dominieren in der Nahaussicht weiterhin die geschichtlichen Spuren (Abb. 12), während die Wandmale-



rien aus der üblichen Betrachterdistanz das geschlossene Gesamtbild zeigen, wie es 1952 hergestellt wurde.

Literatur und Quellen

Julia Feldtkeller: Pforzheim, Altstadtkirche St. Martin, Wandmalereien im Chor, Dokumentation zur restauratorischen Untersuchung des Bestands und Zustands mit Vorschlägen zur Konservierung und Restaurierung, September 2013 (Archiv Landesamt für Denkmalpflege, Esslingen und Karlsruhe).

Julia Feldtkeller: Wandmalereirestauration. Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden, grazer edition, Bd. 6, Berlin/Wien 2010 (1. Auflage 2008).

Olaf Schulze: Zur Geschichte der Altstadtkirche, in: Tut mir auf die schöne Pforte. Erinnerungsschrift. 40 Jahre Einweihung der wiederaufgebauten Altstadtkirche Pforzheim, 1952–2002, hg. v. der Evangelischen Kirchengemeinde Pforzheim, Pforzheim 2002.

Emil Lacroix: Die Freilegung der Wandmalereien in der Altenstädter Kirche zu Pforzheim, in: Maltechnik 62, 1956, S. 37–40.

Günther Grundmann: Die mittelalterliche Ausmalung der Marienkirche in Lübeck, in: St. Marien, Jahrbuch des St. Marien-Bauvereins 2, 1955, S. 101–124.

Georg Hager: Die Erhaltung alter Wandmalereien, in: Vierter Tag für Denkmalpflege, Erfurt 1903, Stenographischer Bericht, Berlin o.J., S. 41–53; abgedr. in: Die Denkmalpflege 5, 1903, S. 117–120, 129–131.

Praktischer Hinweis

Die Kirche ist jeden Dienstag und Donnerstag von 15 bis 17 Uhr geöffnet.
<http://www.altstadtkirche.de>

Dr. Julia Feldtkeller
Provenceweg 14
72072 Tübingen

12 Nordwand, Ausschnitt aus der Darstellung des Weltgerichts, nach Abschluss der Restaurierung, 2014.