

## Zum Verständnis der Stiftskirche in Königslutter als Kaiserdom

Viele Besucher betreten die ehemalige Benediktiner- und Stiftskirche in Königslutter in dem Bewusstsein, sie sei ab 1135 als Dom für Kaiser Lothar III. erbaut worden. Das trifft zwar zu, doch was sie zu sehen bekommen, ist nicht nur ein romantisches Monumentalbauwerk, sondern ein Raumkunstwerk des ausklingenden Historismus, das erst 750 Jahre später, zwischen 1886 und 1894 entstanden ist. Wie dieser Kirchenraum im Mittelalter – also vor der Reformation – ausgesehen haben mag, können wir uns indes nur vage vorstellen. Sie wäre, wie der Berliner Kunsthistoriker und Mediävist Robert Suckale 2003 es ausdrückte, wahrscheinlich „angefüllt mit Altären samt Vorhängen, Teppichen, Leuchtern und Reliquiaren, mit Grabmälern und Denksteinen, Votivbildern und -gaben, Epitaphien, Totenschilden, alten Rüstungen und von Motten zerfressenen Fahnen, mit Inschriftentafeln und angekettenen Büchern, Gestühlen, Schranken, Gittern“ und würde „durch die reiche Bemalung überladen, durch die bunten, oft schmutzverkrusteten Glasfenster verdunkelt und wegen ihrer Schwärzung durch Fackel- und Kerzenruß sowie Weihrauch“ düster erscheinen und Einzelheiten nur schwer zu erkennen geben.

Von der einst wahrscheinlich reichen Ausstattung der Stiftskirche in Königslutter kennen wir heute lediglich die hervorragende Bauplastik, den Osterleuchter aus der Erbauungszeit und den ebenfalls romanischen, bergkristallbesetzten Osterleuchter aus Bronze, dazu eine Messing-

taufschale vom Ende des 15. Jahrhunderts sowie den Taufstein aus dem frühen 17. Jahrhundert. Auch eine der Glocken stammt aus dem Mittelalter, das Kaisergrabmal aus dem frühen 18. Jahrhundert, Altargerät wie drei Zinnteller aus dem späten 18. Jahrhundert. Die Gründe für die Purifizierung ab dem 16. Jahrhundert sind vielfältig. Sie hängen vor allem mit der Reformation und der 1542 erfolgten Umwandlung in eine evangelische Kirche zusammen, durch die zahllose sakrale und liturgische Ausstattungsgegenstände ihren Sinn für Messzelebration, Fürbitte und Prozessionen verloren.

Vor allem mit dem Blick auf die Entstehung der Denkmalpflege, von ihren Anfängen im frühen 19. Jahrhundert an, können wir eine Maßnahme wie die jetzt abgeschlossene in Königslutter besser verstehen. Es war die Verlusterfahrung durch die Beseitigung herrenloser oder unrentabler, aus der traditionellen Funktion entlassener oder den damaligen Anforderungen nicht genügender Bauwerke, die als Reaktion eine oft vehement vorgetragene Erhaltungsforderung erfuhr. Aus dem Jahr 1843, als in Preußen mit Ferdinand von Quast erstmals ein Konservator der Kunstdenkmäler mit Amt und Würden bestellt wurde, datiert ein ministerieller Runderlass, der unter anderem die Art und Weise des Restaurierens für die königliche Ober-Baudeputation regeln sollte. Er besagt, „dass es nie der Zweck einer Restauration sein könne, jeden kleinen Mangel, der als die

Spur vorübergegangener Jahrhunderte zur Charakteristik des Bauwerkes beitrage, zu verwischen, und dem Gebäude dadurch das Ansehen eines neuen zu geben. ... Diejenige Restauration wäre die vollkommenste zu nennen, welche bei Verbesserung aller wesentlichen Mängel gar nicht zu bemerken wäre.“ Mit anderen Worten: Denkmalpflege und Restaurierung sollten Schäden beheben, ansonsten aber die Bauten erhalten wie sie bis dahin überkommen waren. Die Wirklichkeit des Umgangs mit historischen Bauten sah freilich ganz anders aus. Für viele Architekten und ihre Auftraggeber war Bauen unter denkmalpflegerischen Vorzeichen ein Beitrag zur politischen und kulturellen Restauration, das in den Monumenten des ersten deutschen Kaiserreichs eine sichtbare Legitimation für das zweite suchte. So blühte in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts eine Neoromanik auf, ein als deutsch gemeinter und vielfach im Kirchenbau wirkender Monumentalismus, der, wie der Kunsthistoriker Ernst Badstübner 1985 es schilderte, von der allerhöchsten Familie und ausdrücklich von Wilhelm II. protegiert wurde, um mit ihm an das Heilige Römische Reich Deutscher Nation und an die ‚Glanzzeit des deutschen Volkes‘ anzuknüpfen. Mindestens diese Jahre waren für dieses Nationalgefühl eine Zeit der Blüte. Die Romanik als ein vermeintlich in Deutschland erfundener Stil lieferte die wichtigsten Belege dafür. Das alles hatte mit Ferdinand von Quasts ‚vollkommener Restauration, die gar nicht zu bemerken‘ sein sollte, aber wenig oder überhaupt nichts zu tun. Insofern leuchtet es auch nicht ein, den damaligen neuromanischen Eifer mit der Denkmalpflege in Verbindung zu bringen. Denn so wie das historistische und besonders das neuromanische Gedankengut oft auf Fiktionen beruhte, so war auch das neuromanische Bau- und Kunstgeschehen in weiten Teilen von Wunschvorstellungen über geschichtliche Zeugnisse getragen. Bau- und Kunstwerke wurden auf diese Weise variantenreich ergänzt und dabei wohl nicht selten bis zur Unkenntlichkeit verändert. Angestoßen 1876 durch die Instandsetzung und Erneuerung am Kreuzgang, entstand zehn Jahre später ein „umfas-



1 Stiftskirche zu Königslutter, Langhaus Südwand, „Wasser“, 2010.

sendes Konzept für die Verschönerung des Kircheninneren“, das 1886 bis 1894 ausgeführt wurde. Insbesondere mit dieser „Verschönerung“ hatten sich die Restauratoren, die Denkmalpfleger und die Bauherren bei der aktuell abgeschlossenen Restaurierung des Kircheninnenraums auseinandersetzen. Wie auch heute bei herausragenden Kulturdenkmälern nicht selten, hatte sich aus einer zunächst relativ harmlosen Maßnahme an einem sanierungsbedürftigen Bauteil, für dessen Erhaltung man sich trotz einer fehlenden Nutzung entschieden hatte, ein Gesamtkonzept für den ganzen Baukomplex unter der Leitung des Braunschweiger Baurats Ernst Wiehe entwickelt. Vor diesem stand Prinz Albrecht von Preußen, Regent im Herzogtum Braunschweig und Neffe Kaiser Wilhelms I., der die Kosten vor der Landesversammlung zu vertreten hatte und davon das herzogliche Staatsministerium überzeugen musste. Für das Konzept zur Ausmalung gewann man den Architekten und Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, August von Essenwein, der Referenzen in Kölner Kirchen und im Braunschweiger Dom vorzuweisen hatte. Den Ausmalungsauftrag erhielt in der Folge der Braunschweiger Hofdekors- und Kirchenmaler Adolf Quensen. Ziel war die vollständige ornamentale und figürliche Ausmalung der Kirche auf sämtlichen zur Verfügung stehenden Wandflächen. Dabei sollten die unter dem gelblichen Kalkfarbenanstrich zum Vorschein gekommenen, in Befund und Zustand durch die Übermalung Quensens heute leider nur in Ansätzen darstellbaren, romanischen Wandbilder in der Chorapsis der Stiftskirche in die Neuschöpfung einbezogen werden. „Den Sinn seiner Ergänzungsarbeit“, so charakterisierte es 1978 der niedersächsische Denkmalpfleger Peter Königfeld in der Zeitschrift Deutsche Kunst und Denkmalpflege, „sah Essenwein darin, das Verlorene im Geist der Alten neu zu schaffen“. Essenwein selbst legte sein Ansinnen folgendermaßen dar: „Diese Anschauung des 12. und 13. Jahrhunderts kennen zu lernen, habe ich mich nun getreulich bemüht, ebenso getreulich, in ihrem Geiste zu arbeiten.“ Wie fiktiv das neue Ausmalungsprojekt sich in den Köpfen seiner Autoren im Gegensatz zur damals durchaus bekannten kunstgeschichtlichen Wirklichkeit ausbildete, verriet noch klarer Ernst Wiehe in

2 Stiftskirche zu Königslutter, Querhaus Nordostwand, „Engelschor“, 2010.

3 Stiftskirche zu Königslutter, Chor Nordwand, „Tugenden“, 2010.



einer 1894 zur Fertigstellung veröffentlichten Schrift über die Innenausmalung in Königslutter. Es ging ihm um „die Ausführung einer vollständigen Instandsetzung des Inneren, insbesondere einer stylentsprechenden Ausmalung und Verglasung.“ An anderer Stelle spricht er von „Herstellungsarbeiten ... in einen vorzüglichen und stylreinen Zustand“ oder von der „Stylgemäßheit der neuen Wandmalerei“. Dabei kam „die Auffindung von Resten der ursprünglichen Malerei ... dem Unternehmen sehr zu statuten.“

Wenn wir heute die Denkweisen Wiehes und Essenweins zwischen historistischer Kunst und Denkmalpflege einordnen wollen, dann sprechen aus ihren Worten kunstgeschichtlich zwar bewan-

derte Architekten, darüber hinaus aber vor allem entwerfende Raumkünstler, und zwar weit mehr als akribische, den Erhaltungsgeboten verpflichtete Denkmalpfleger. Denkt man an den oben zitierten preußischen Erlass zur Denkmalpflege, dann ist mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass schon damals der Unterschied zwischen erhaltender Denkmalpflege und einem in Fiktionen entwerfenden Historismus klar und augenscheinlich war.

Nachdem die Stiftskirche als Erinnerungsort nationaler Größe bis ins 19. Jahrhundert kaum hervorgetreten war, steht es meines Erachtens kaum in Frage, dass sie mit der reroomanisierenden Ausmalung einen Aufstieg zur „Kaiser-Lothar-Gedächtniskirche“, eben zum ‚Kai-



serdom' vollzog und sich damit zu einem Monument von nationaler Bedeutung erhob, wie Karl Schawelka es 2008 im derzeit jüngsten Buch zu Königsutter (Die tätowierte Wand) nahe legte. Das rero-manisierende Erscheinungsbild jedenfalls musste auch damals in einschlägigen Kreisen spektakulär wirken. August von Essenwein stand im Anschluss an seine Kölner Projekte und das Ausmalungskonzept für den Braunschweiger Dom in hohem Ansehen bei den großen Auftragge-

siert die Ausmalung als Gesamtkunstwerk einen panoramaartigen Bilderraum für die imperiale, vermeintlich die Welt umspannende Machtvollkommenheit des deutsch-römischen Kaisers Lothar, auf den man sich mit der Reromanisierung in diesem „Kaiserdom“ bezog – farblich ohnegleichen angelegt und insofern ästhetisch überwältigend. Peter Königfeld hatte 1978 in Anlehnung an August von Essenwein den Begriff des „Prozessionswegs“ für den Innenraum der

te Essenwein indessen Personifikationen der vier Elemente an den Südwänden und der vier Tageszeiten an den Nordwänden, die er mit den Darstellungen der vier Evangelisten, der vier Paradiesflüsse oder der vier Jahreszeiten in Analogie setzte. In den Wandbildern symbolisieren die Löwen die Erde, die Delfine das Wasser (Abb. 1), Adler und andere Vögel die Luft und die Drachen das Feuer. Auf der gegenüberliegenden Nordseite sind die auf- und untergehende Sonnen- und Mondscheibe Zeichen für Morgen, Mittag, Abend und Nacht. Die großflächigen, attribuierten Darstellungen drücken zugleich eine menschlich-physikalische Lebenswelt aus, sind Abbild des Diesseits, die im Langhaus das Grabmal des mittelalterlichen Kaiserpaares rahmen und schmücken. Gerade diese nunmehr wieder freigelegten Wandbilder begründen die Bedeutung der Stiftskirche als „Kaiserdom“, indem sie ein Abbild des Diesseits in symbolischen Formen darstellen.

Dass die konzeptionellen Ideen August von Essenweins und seiner Auftraggeber mit einer Steigerung der Bildinhalte viel weiter gingen, zeigt die figürliche Ausmalung des Querhauses oberhalb der Arkaden. Sechs Chöre mit jeweils sieben Engelsfiguren (Abb. 2), von denen zwei an den Stirnseiten Musikinstrumente tragen, stellen nicht nur die himmlischen Heerscharen zum Lob Gottes dar, sondern verleihen dem Kirchenraum die Funktion eines musikalischen Aufführungsortes, die dem Liedgesang wie der Instrumentalmusik für Gott und Kaiser bedeutungsvolle Legitimation verleiht.

Die letzten Stufen der ikonologischen Steigerung erfolgen im Chor. Auf den Wandflächen des Chorjochs sind zuunterst 14 personifizierte Tugenden auf kleineren Liegefiguren dargestellt (Abb. 3), die die menschlichen Laster symbolisieren. Diese erfahren einen oberen Rahmen durch einen stilisierten Mauerkranz im Sinne des Neuen Bundes, überragt vom Gewölbebild des himmlischen Jerusalems mit zwölf Propheten und den männlichen Sinnbildern der vier Paradiesflüsse, die Wasser aus ihren Krügen auf die gläubige Gemeinde herabfließen lassen. Höhepunkt der Inszenierung ist die Apsiskalotte des Chorgewölbes mit der Darstellung der Majestas Domini, des Weltenherrschers in der Mandorla, den vier Evangelistensymbolen sowie den beiden Apostelfürsten und Kirchenpatronen Petrus und Paulus.

Es sind jedoch erst die Verknüpfungen des ikonologischen Konzepts, die für die Stringenz im Denken Essenweins bezeichnend sind. Besonders die sich wiederholende Zahl Vier in den Evangelistensymbolen und den Paradiesflüssen



4/5 Stiftskirche zu Königsutter, Chor Vierungspfeiler, „Lothar“ und „Richenza“, 2010

bern. Adolf Quensen empfahl sich durch sein Werk im Braunschweiger Dom und in der Stiftskirche von Königsutter für die Ausmalung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in der Reichshauptstadt Berlin. Für ihn war es ein beachtlicher Karrieresprung, als er aus der preußischen Provinz in die Stadt der kaiserlich geförderten neuromanischen Kirchen berufen wurde.

Mit der ikonografischen Interpretation als gebäudeintegrierter „Prozessionsweg“, der in der Steigerung des Raumerlebnisses vom westlichen Langhaus in Richtung Chor zu begreifen ist, symboli-

Stiftskirche wiederbelebt, der assoziativ die sich steigernde Blickführung von West nach Ost beschreibt und damit die Fiktion eines kirchlich-liturgischen Ablaufes erzeugt. Eine wesentliche Frage ist jedoch, wie wir darin das Bildprogramm August von Essenweins verstehen können. Im Gewölbe der westlichen Turmhalle beginnt der so genannte „Prozessionsweg“ mit einem typologischen Thema des Neuen Testaments, dem Stamm- baum Christi in der spätmittelalterlichen Darstellung der Wurzel Jesse nach dem Matthäusevangelium. Die Obergadenflächen in den vier Langhausjochen widme-

auf der einen sowie den Tageszeiten und den Elementen auf der anderen Seite schafft Kongruenzen zwischen der diesseitigen Thematik im Langhaus und der christlich-religiösen im Chor. In diesen vermittelnden Zusammenhang gehören vor allem die Engelschöre im Querhaus, die mit Gesang und Musik vom lichten Diesseits im Langhaus zur mystischen Verklärung im Chor überleiten.

Zum Verständnis beachte man von einem Standpunkt in der Vierung aus auch die jeweils gleich großen Eingangsfiguren zu Langhaus und Chor auf den Vierungspfeilern: Während Moses und Johannes der Täufer als Begründer von Altem und Neuem Bund den diesseitigen Teil der Kirche als kaiserliche Grablege eröffnen, übernimmt das Kaiserpaar Lothar (Abb. 4) und Richenza (Abb. 5) die gleiche Funktion für den Eintritt in den sakralisierten Chorraum. Dabei sind die richtunggebende Zuordnung der testamentarischen Gründerfiguren und des kaiserlichen Ehepaars und ihre Gleichstellung in Größe und Hierarchie kaum mittelalterlich gedacht. Beides drückt aber das wilhelminische Weltbild aus, in dem das Kaiserpaar vor dem Tor zum Himmel in gleicher Größe steht wie die testamentarischen Gründerfiguren vor dem Tor zum Diesseits. Wie nahe liegt es daher, Königsutter mit seiner neuromanischen Innenausmalung als Ort der kaiserlichen Identifikation zu interpretieren, die ihre Legitimationen aus grauer Vorzeit mittelalterlicher Herrschaftsstrukturen hervorholte und dafür eine leuchtend farbige und eigenwillige theologische Exegese dafür einsetzte.

Nach der tiefen Ablehnung des Historismus in der Moderne des 20. Jahrhunderts muss es als außerordentliches Verdienst von Peter Königfeld gewürdigt werden, vor mehr als 30 Jahren den Blick auf die historistische Wandmalerei in Norddeutschland zu lenken, dabei die Architektur- und Kunstgeschichte von den ideologischen und oft vernichtenden Fesseln der Vergangenheit zu befreien und den künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts Aufmerksamkeit und Wertschätzung zu schenken. An einem hervorragenden Ort wie in Königsutter ein solches Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts wieder zum Vorschein zu bringen und nachhaltig für die Zu-

kunft instand zu setzen, war eine der großen denkmalpflegerischen Herausforderungen der letzten drei Jahrzehnte. Mit Hilfe des Braunschweigischen Vereinigten Kloster- und Studienfonds (jetzt Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz) als Eigentümer und des Staatshochbauamts als Bauträger kam zu Beginn der 1990er Jahre ein Modellvorhaben gemeinsam mit der staatlichen Denkmalpflege und der Deutschen Bundesstiftung Umwelt zustande, in dem bis 1996 Schadensursachen erkundet und Möglichkeiten für ihre Behebung interdisziplinär entwickelt wurden.

Zwei weitere interdisziplinäre Untersuchungen folgten 1999 bis 2001 sowie 2003 bis 2004. Mit ihren Ergebnissen konnten die bauliche Instandsetzung 2001 und die Restaurierung der Wandmalerei 2006 auf abgesicherten Grundlagen beginnen.

Das Ziel, den historistischen Innenraum von Essenwein und Quensen mit der Ausmalung, den gleichzeitig entstandenen Prinzipalstücken wie der Kanzel und den Altären sowie den bunten Glasfenstern, der Orgel und den Messingleuchtern wieder zu gewinnen, hatte sich endgültig durchgesetzt. Dabei ist es gelungen, die wilhelminische Kulturepoche in einer imposanten Verbindung von romanischer Architektur und neuromanischer Innenraumgestaltung wiederzugewinnen, die Stiftskirche als Kulturdenkmal, Bedeutungsträger und Anschauungsobjekt zweier weit auseinanderliegender Kulturepochen sprechen zu lassen. Verblüffenderweise war von dieser Raumfassung im Langhaus und an den Pfeilern unter den darüberliegenden Anstrichen der 60er Jahre noch viel mehr an Originalsubstanz vorhanden, als zu Beginn der Maßnahme erwartet. Demzufolge waren Ergänzungen nur in geringem Umfang nötig. Lediglich an den steinsichtigen Seitenschiffwänden fiel die Entscheidung für eine Rekonstruktion in Gänze, um schließlich einen vollständigen Raumeindruck zu erzeugen.

Ein Fazit zum Schluss? Die restaurierte und in Teilen rekonstruierte historistische Innenraumgestaltung in der Stiftskirche von Königsutter ist ein außergewöhnliches und in Deutschland erstrangiges Beispiel für die Raumkunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Da sie in wei-

ten Teilen schabloniert ist, nimmt sie in der Kunstgeschichte einen Platz ein, der weniger durch eine künstlerisch außergewöhnliche Qualität definiert ist. Dafür hat sie einen ganz und gar anderen Stellenwert. August von Essenwein und Adolf Quensen haben eines der grandiosen Raumkunstwerke geschaffen, das es so umfassend von den Avantgardemalern dieser Zeit nicht gibt. Darin liegt die Bedeutung dieses Werks und seiner beiden 'Konzeptkünstler' – der eine im Entwurf und der andere in der Ausführung tätig. Ihre Arbeitsergebnisse stehen als Zeugnis jener Zeit für unsere Zeit. Diese präsentieren sich heute als Gesamtkunstwerk, das in seiner Farbigkeit und Fülle, in seiner Geschlossenheit und Größe selbst mit den prächtigen Raumfassungen des Barock auf seine Weise mithalten und sich behaupten kann. Insofern haben Essenwein und Quensen eine fiktive Rekonstruktion eines vorher nie dagewesenen Zustands geschaffen. Diesen durch Vernachlässigung und Ablehnung fast verlorenen Zustand haben wir mit der letzten Restaurierung dem Dornröschenschlaf entrissen.

Dank dafür gebührt auch der evangelischen Kirchengemeinde, der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Braunschweig und der Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz als Treuhänderin der Stiftskirche in Königsutter. Wesentliche Beiträge zur Finanzierung brachten der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie das Land Niedersachsen aus Denkmalpflegemitteln auf. Die mustergültige Restaurierung, die alles andere als ein alltägliches Ergebnis hat, ist auch ein Erfolg für das Staatliche Baumanagement Braunschweig, das für die Gewinn bringende Zusammenarbeit aller beteiligten Institutionen und Firmen sorgte. Und schließlich müssen der Projektmanager Norbert Bergmann sowie der Restaurator Rainer Neubauer erwähnt werden, die mit ihren Mitarbeitern Hervorragendes geleistet haben. Ausführlich wird zur Gesamtinstandsetzung eine Publikation berichten, die 2011 erscheinen soll.

Reiner Zittlau

*Abbildungsnachweis*  
Brita Knoche (Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege).



**Bild- und Steinhauerei seit 1894**  
**STEINRESTAURIERUNG**

ERNST HINZE  
TIERGARTENSTR. 179

TELEFON 05 11/5206 19  
30559 HANNOVER