

**JAHRBUCH
DER RHEINISCHEN DENKMALPFLEGE**

BAND 47

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALT

Schriftleitung: Eva-Maria Beckmann M.A.

Umschlagbild: Mönchengladbach, Museum Abteiberg, Verwaltungsturm, Ausschnitt. Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland (LVR-ADR).

Abbildung, S. 9: Monheim-Baumberg, Friedenskirche, Blick auf die Chorembole. Foto: Silvia Margrit Wolf, LVR-ADR.

Abbildung, S. 299: Pulheim-Brauweiler, Abtei Brauweiler, Kreuzgang und Marienhof. Foto: Vanessa Lange, LVR-ADR.

© 2021 Michael Imhof Verlag, Petersberg
LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland
Alle Rechte vorbehalten

Gesamtherstellung: Michael Imhof Verlag
Gestaltung und Reproduktion: Margarita Licht (Michael Imhof Verlag)
Druck: Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-1179-1

VORWORT	7
---------------	---

<i>Kerstin Walter</i> GARTENKUNST DER MODERNE IM RHEINLAND. DIE WERKE DER STÄDTISCHEN GARTENDIREKTOREN VON KÖLN UND DÜSSELDORF – FRITZ ENCKE UND WALTER VON ENGELHARDT	11
<i>Sven Kuhrau</i> EIN DENKMAL AUS DER ZEIT DES KIRCHENKAMPFES – DIE KAPELLE IM KRANKENHAUS DER HUYSSENS-STIFTUNG IN ESSEN	30
<i>Nadja Fröhlich</i> DAS EHEMALIGE VERSEIDAG-VERWALTUNGSGEBAUDE VON EGON EIERMANN IN KREFELD	49
<i>Sven Kuhrau</i> KIRCHLICHER AUFBRUCH UND ARCHITEKTONISCHES EXPERIMENT UM 1970 – WALTER MARIA FÖRDERER UND GOTTFRIED BÖHM	72
<i>Sven Kuhrau</i> KANN MAN INTEGRATION BAUEN? DIE BÜRGERHÄUSER IN NORDRHEIN-WESTFALEN	86
<i>Nadja Fröhlich</i> DAS MUSEUM ABTEIBERG – POSTMODERNE IN MÖNCHENGLADBACH	105
<i>Elke Janßen-Schnabel</i> HEINRICH-HEINE-UNIVERSITÄT DÜSSELDORF MIT DER UNIVERSITÄTS- UND LANDESbibliothek – ACHSE UND KERN DER GESAMTANLAGE	128
<i>Kerstin Walter und Oliver Meys</i> DENKMALSCHUTZ FÜR DIE KARSTADT-HAUPTVERWALTUNG IN ESSEN VON ARCHITEKT WALTER BRUNE MIT AUSSENANLAGEN VON LANDSCHAFTSARCHITEKTIN HELGA ROSE-HERZMANN	148
<i>Susanne Schöß</i> DIE EHEMALIGE PAPIERFABRIK ZANDERS, WERK GOHRSMÜHLE, IN BERGISCH GLADBACH – EIN HOCHKARÄTIGES INDUSTRIEDENKMAL	156
<i>Reinhard Karrenbrock</i> DIE BIRGITTINENKIRCHE IN MARIENBAUM UND IHRE SPÄTMITTELALTERLICHE AUSSTATTUNG	176
<i>Marc Peez und Maria Schrimpf</i> KLEINER BRAND – GROSSE FOLGEN. DIE BEHEBUNG DER BRANDSCHÄDEN IN DER EHEMALIGEN KLOSTERKIRCHE MARIENBAUM	209

VORWORT

Die Dokumentation der denkmalpflegerischen Arbeit ist eine der wichtigsten und gesetzlich definierten Aufgaben der amtlichen Denkmalpflege. Nur so kann die Denkmalpflege gegenüber der Öffentlichkeit Rechenschaft über ihre Arbeit im öffentlichen Interesse ablegen sowie neue Erkenntnisse, die sich über eine zumeist anlassbezogene Beschäftigung mit den Denkmälern ergeben, informieren. Das LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland hält als eines der wenigen Denkmalämter in der Bundesrepublik Deutschland noch an dem Format des Jahrbuchs, hier zur rheinischen Denkmalpflege fest. Und wir tun es nicht nur aus Tradition, sondern weil das Jahrbuch eine Plattform für tiefergehende Analysen und Beiträge zu ausgewählten Projekten ermöglicht, die – ganz pragmatisch – aufgrund ihrer Länge nicht in unserer Zeitschrift oder als Einzelpublikation in der Reihe der Arbeitshefte der rheinischen Denkmalpflege veröffentlicht werden können. Das Jahrbuch erfüllt aber noch mehr: Es liefert zwar keinen umfassenden Überblick über alle Maßnahmen an Denkmälern im Rheinland, nur die stichpunktartige Auflistung aller Projekte der Abteilungen Restaurierung und Dokumentation erfüllt diesen Anspruch im Zusammenhang mit dem zusammenfassenden Amtsbericht, der über die vielfältigen Aktivitäten des Amtes informiert. Das Jahrbuch vermittelt jedoch insgesamt einen repräsentativen Querschnitt über die vielfältigen Aufgaben und Projekte des Amtes.

Im vorliegenden Doppelband der Jahre 2017–2018 hat sich darüber hinaus ein kleiner Schwerpunkt aus dem Bereich der Inventarisierung mit Beiträgen zu jüngeren Denkmalschichten ergeben. Wir reagieren mit diesen Aufsätzen auf eine zunehmend im Vordergrund stehende Betrachtung der sogenannten zweiten Nachkriegsmoderne, also der Bauten ab den 1960er Jahren bis zur Postmoderne. Viele dieser Bauten, insbesondere der öffentlichen Hand, stehen aufgrund des hohen Veränderungsdrucks besonders in den größeren Städten zur Disposition oder vor weitreichenden Veränderungen. Viele dieser Bauten sind aber auch noch nicht oder noch nicht umfassend auf ihren Denkmalwert hin untersucht worden, so dass ihre Erfassung und Bewertung nicht selten erst in bereits laufenden Verfahren erfolgen muss. In einigen Fällen gelingt dem Amt aber auch eine planvollere, und das heißt frühzeitige Erfassung und Bewertung, die zur Maßstabsbildung in der Re-

gel im Zusammenhang mit einer ganzheitlichen gattungsspezifischen Betrachtung steht.

Übrigens steht dieser Trend – die Beschäftigung mit jüngeren Denkmalschichten, oft angeregt durch eine interessierte Öffentlichkeit – ganz im Gegensatz zu der aktuell von der Landesregierung Nordrhein-Westfalen beabsichtigten Änderung des Denkmalschutzgesetzes, das für Denkmäler eine Zeitgrenze von 50 Jahren einführen möchte. Solche jungen Denkmäler soll es demnach nicht mehr geben. Das Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege verfolgt daher vor diesem Hintergrund auch das Ziel, exemplarisch auf Entwicklungen aufmerksam zu machen oder bisher noch nicht Bekanntes in den Fokus zu heben.

Der Aufsatzteil weist aber auch ganz klassisch die ganze Bandbreite denkmalpflegerischer Objekte und Themen auf: von Gartendenkmälern oder einem aufgrund der Intervention des Ministeriums leider nur stark reduziert eingetragenen Industriedenkmal, über ein bereits in überregionalen Fachzeitschriften publiziertes höchst komplexes Denkmal der 1930er Jahre bis zu verschiedenen Projekten der Restaurierung und der Bauforschung und zwei Beiträgen zur Vermittlungsarbeit des Denkmalamtes des LVR im Europäischen Kulturerbejahr 2018. Mit den beiden zuletzt genannten Projekten hat das Amt Neuland betreten. Der große Erfolg ermutigt uns, in den kommenden Jahren das Vermittlungsangebot an Kinder und Jugendliche weiter auszubauen.

Das Jahrbuch 2017–2018 legen wir erst mit einiger Verzögerung vor. Das liegt daran, dass das LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland in den letzten Jahren über keine hinreichenden Mittel zur Finanzierung von Publikationen verfügte. Die bisherige, neben dem Landschaftsverband Rheinland zusätzlich zur Verfügung gestellte finanzielle Unterstützung für Publikationen durch das zuständige Ministerium wurde seit der zweiten Hälfte des Jahres 2018 eingestellt. Das bereits fertiggestellte Jahrbuch musste demnach liegen bleiben, denn das Amt konnte ab dieser Zeit nur noch seine Zeitschrift mit vier Ausgaben pro Jahr sowie Handreichungen, Leitfäden oder die mittlerweile beliebten Mitteilungshefte publizieren. Für einzelne projektbezogene Publikationen konnte in der Zwischenzeit dankenswerter

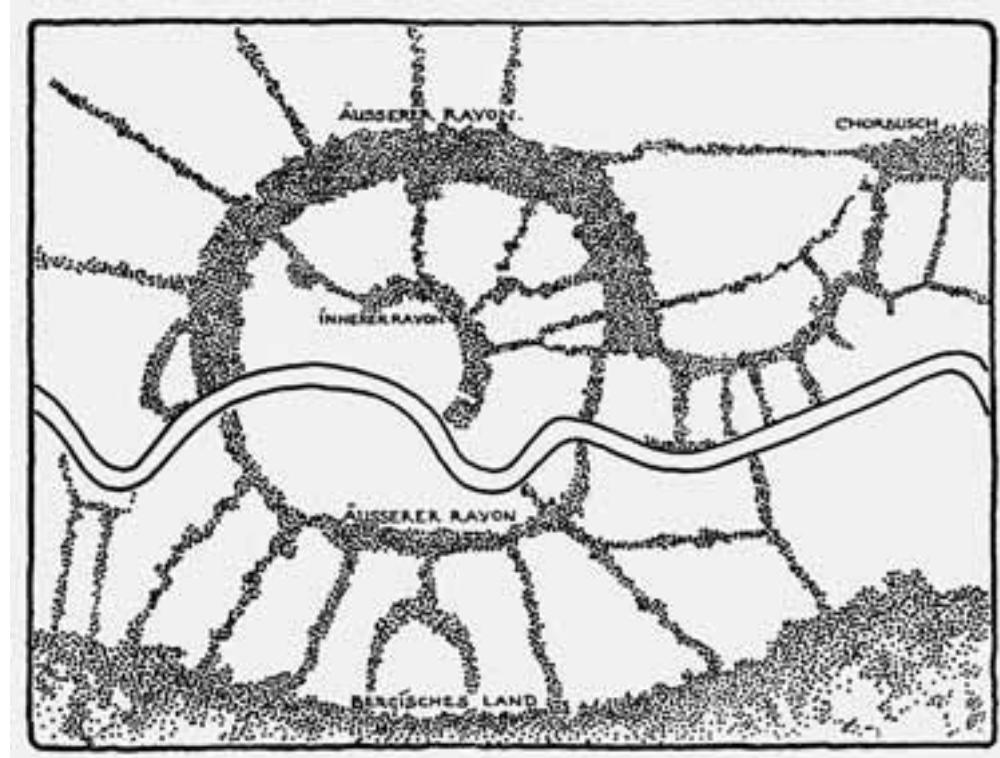


10. Köln, Blücherpark. Mauern und Balustraden aus Kunststein definieren zusammen mit Baumreihen kleinteilige Parkräume auf unterschiedlichen Niveaus innerhalb der weiträumigen symmetrischen Gesamtanlage. Die ehem. Straße (links im Foto) zur Parkdurchquerung ist heute für den Fahrzeugverkehr gesperrt. Foto von 2017.

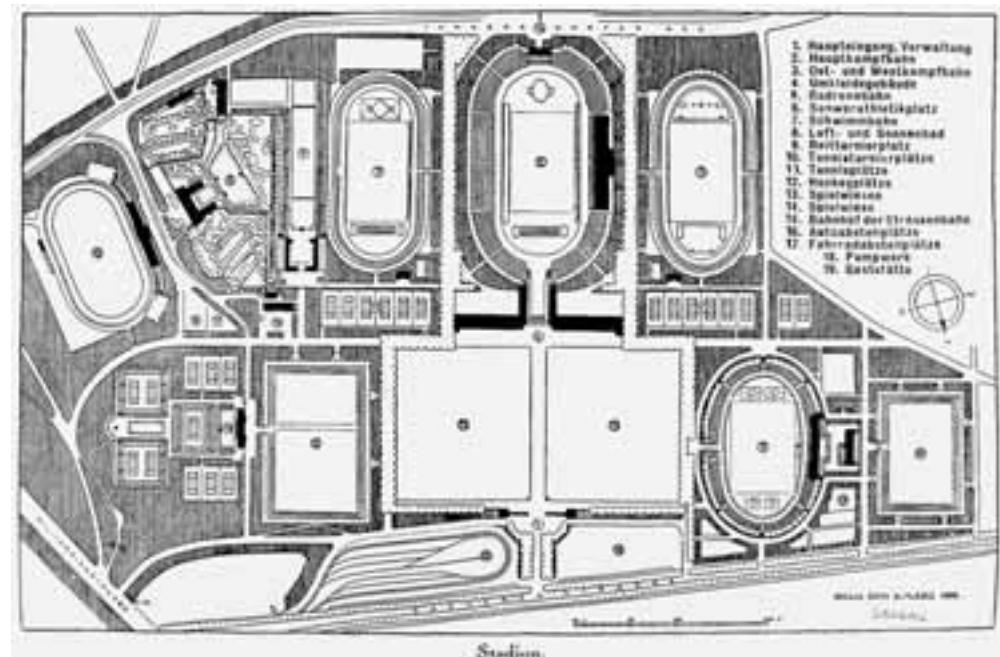
bürgermeister Konrad Adenauer die einzigartige Ausgangssituation für die Realisierung wegweisender städtebaulicher Ideen unter Einsatz moderner Grünplanung. Für den inneren Rayon, also den kleineren der beiden Festungsgürtel, wurde 1919 ein beschränkter städtebaulicher Wettbewerb durchgeführt. Zur Ausführung wurde der Entwurf des Architekten und Hamburger Baudirektors Fritz Schumacher (1869–1947)¹⁹ bestimmt. Von seinem Dienst in Hamburg beurlaubt, konnte Schumacher zwischen 1920 und 1923 als Beigeordneter und Baudezernent nicht nur seinen Wettbewerbsentwurf bearbeiten (Abb. 11), sondern auch einen Generalbebauungsplan²⁰ für Köln erstellen. Als ein wesentliches Ziel sah er ein Freiflächen-System vor, das der weiteren Besiedelung entzogen werden und so den städtischen Raum gliedern und Flächen zur Erholung bieten sollte. Den größten Anteil boten die beiden ehemaligen Festungsgürtel (Rayons), welche durch radiale Grünzüge miteinander verbunden werden sollten. Darüber hinaus waren zusätzlich strahlenförmig ins Umland führende Grünzüge geplant. Auf dieser planerischen Grundlage von Fritz Schumacher wurde

in Köln im großen Maßstab moderne Grünplanung realisiert. Für die Detailgestaltung des Inneren wie des Äußeren Grüngürtels, also die Objektplanung²¹ von Parkanlagen, Volkswiesen, Ruhegärten, Spielplätzen, Promenaden, Sportanlagen, Kleingartenkolonien u. a. war Fritz Encke als städtischer Gartendirektor verantwortlich. Das herausragende Werk Enckes innerhalb des Äußeren Grüngürtels war der zwischen 1920 und 1923 errichtete Sportpark Müngersdorf (Abb. 12), dessen seinerzeit größtes Stadion Deutschlands bis zu 80.000 Zuschauer aufnehmen konnte und der daher auch neue Lösungen für die verkehrstechnische Anbindung und die Lenkung großer Besucherströme erforderlich machte. Außerdem ist der zwischen 1923 und 1924 angelegte Volkspark Raderthal (Abb. 13–15) aufgrund seiner vielseitigen Ausstattung – darunter sogar ein Naturtheater – hervorzuheben.²² Diese beiden großflächigen Anlagen sind jedoch nur zum Teil erhalten.²³

Der 1925 von Fritz Encke vorgelegte Gesamtplan²⁴ für den linksrheinischen Äußeren Grüngürtel, welcher auch die bereits ab 1919 im Zuge der Notstands-



11. Köln, „Schema des Systems der Grünanlagen“, Entwurfszeichnung von Fritz Schumacher. Innerer und Äußerer Grüngürtel entstanden auf den ehemaligen Festungsgürteln (Rayons) und wurden durch radiale Grünzüge verbunden, die strahlenförmig bis ins Kölner Umland reichen (nicht vollständig ausgeführt; Fritz Schumacher, Köln. Entwicklungsfragen einer Großstadt. München 1923, S. 115).



12. Köln-Müngersdorf, „Stadion“, Lageplan, 1926, unterzeichnet Encke (Encke (wie Anm. 13), Anhang, S. 54).



12. Die Buntverglasung vom Altar links gesehen: „Stellung des Sturmes“.

auch als Sonderausgabe „für das Feld“ erschienenen Aufsatz zur „deutsch-vaterländischen und christlichen Kunst“ Schäfers bekannt.²⁵ Der Text ist hier aus zweierlei Gründen relevant: Zum einen, weil Nell dort als Anhänger typisch deutsch-nationaler Kulturvorstellungen hervortritt, zum anderen, weil der Text seine über den Laienstandpunkt hinausgehende Vertrautheit mit künstlerischen Zeitfragen dokumentiert. Wenn es also Nell später bei der Einrichtung der Kapelle übernahm, zwischen den Glaskünstlern Bringmann & Schmidt, dem Maler Schäfer und dem Architekten ein Treffen zu organisieren, um unter Hinzuziehung des Kuratoriumsvorsitzenden Dr. Robert Holthöfer und des Direktors der HuysSENS-Stiftung, Eduard Klöpfer, die Ausführung der Glasfenster

durchzusprechen, dann darf angenommen werden, dass sich Nell auch in Fragen der künstlerischen Konzeption einmischte.

Mit dem zuletzt vollendeten Altaraufsatz war die Einrichtung der Kapelle abgeschlossen. Ihre atmosphärische Wirkung bezieht sie nicht so sehr aus einer stilistischen Übereinstimmung der Einzelteile, sondern vielmehr aus einer vergleichbaren traditionsverhafteten Haltung der drei beteiligten Künstler Conradi, Bringmann und Schäfer, die ihre künstlerische Prägung kurz vor beziehungsweise um die Jahrhundertwende erhalten hatten, und die während der Weimarer Republik Distanz zur Moderne der 1920er Jahre wahrten.

Die Essener Altstadtgemeinde im Kirchenkampf

Zum Zeitpunkt der Einrichtung der Kapelle befand sich die nachweislich in die Planungen einbezogene Essener Altstadtgemeinde inmitten des sogenannten Kirchenkampfes.²⁶ Wie andernorts auch, folgte der Machtübertragung an die Nationalsozialisten auch in Essen der Aufstieg der Bewegung der Deutschen Christen, die sich in Übereinstimmung mit den politischen Zielen der NSDAP befand. In Abwehr dieser Bewegung formierte sich die Bekennende Kirche. Ihr Hauptziel war der Erhalt der Autonomie der Kirche, keinesfalls zwingend aber die Ablehnung des nationalsozialistischen Staates. Olaf Blaschke kommentiert: „Völkische Deutschchristen und oppositionelle Bekennende, die miteinander im Kirchenkampf lagen – eine solche schematische Gegenüberstellung wäre zu schlicht. In beiden Gruppen fanden sich Nationalsozialisten.“²⁷ Die Essener Gemeinden waren überdurchschnittlich durch Anhänger der Bekennenden Kirche geprägt. In der Altstadtgemeinde beispielsweise hingen etwa zwei Drittel der Presbyteriumsmitglieder dem bekennenden Spektrum an und ein Drittel den Deutschen Christen. Erstaunlich wortreich und offen beschreiben die Verlaufsprotokolle der Presbyteriumssitzungen die kontrovers geführten Diskussionen, so zum Beispiel zur Zukunft der kirchlichen Jugendarbeit oder zur Durchsetzung eines Reichsbischofs. Wiederholt wird die Minorität der Deutschen Christen durch die Anhänger der Be-

→ 13.–15. Rudolf Schäfer, Altarretabel aus der Kapelle des Krankenhauses der HuysSENS-Stiftung in Essen (eingelagert; Fotos von 1999): erste Ansicht mit der Kreuzabnahme Jesu und dem apokalyptischen Lamm im Zentrum; zweite Ansicht mit der Anbetung der Hirten im Zentrum; dritte Ansicht mit dem auferstehenden Christus.





10. Krefeld, ehem. VerSeidAG-Verwaltungsgebäude. Ansicht des Foyers im Flachbau mit Detailansicht des Geländers nach Entwürfen Egon Eiermanns.

duelle künstlerische Leistung Egon Eiermanns und aus denkmalfachlicher und architekturhistorischer Sicht denkmal- und erhaltenswert (Abb. 9).

Wesentliche charakteristische Gestaltungsmerkmale sind die Flächenbündigkeit und das Farbkonzept. Das Prinzip der Flächenbündigkeit begegnet bereits beim Außenbau des Flachbaus im Bereich der Fenster, der Türanlagen und der Anschlüsse und zieht sich im Inneren konsequent fort. So schließen z. B.

die Bürotüren flächenbündig mit der Wand ab, und selbst die Feuerlöschschränke im Treppenturm sind flächenbündig eingepasst.

Ein weiteres verbindendes gestalterisches Element ist die Farbe Grün, die sich sowohl im Flachbau als auch im Hochhaus und Verbindungsgang in der Fußboden gestaltung findet: Die Mosaiken im Eingangsbereich und im Verbindungsgang, der Terrazzofußboden und die Asphaltplatten im Keller sind grün gefärbt. Das



11. Krefeld, ehem. VerSeidAG-Verwaltungsgebäude. Blick auf das Haupttreppenhaus im Flachbau.

kräftige Rot der Treppengeländer ist hingegen eine spätere Veränderung. Die restlichen Flächen, die Fenster- und Türrahmen sind zurückhaltend in Weiß gehalten und stellen einen Kontrast zum grünen Boden dar.

Durch einen Windfang gelangt der Besucher in das lichte und helle Foyer des Flachbaus, linkerhand befindet sich der Pförtner (erneuertes Mobiliar, ursprünglich schlichter, eleganter Schreibtisch) und rechterhand ein Wartebereich für Kunden (Mobiliar

erneuert). Die Wände sind hell verputzt, der Fußboden mit grünem, kleinteiligen Mosaik belegt, die rechteckigen Pfeiler im Raum sowie die Wandflächen sind im Sockelbereich mit hellen Fliesen verkleidet, um den flächenbündigen Übergang von Fußboden zu Pfeiler zu ermöglichen. Das Haupttreppenhaus ist frei in den Raum eingestellt und entfaltet eine besonders reizvolle, ästhetische Raumwirkung. Die Treppenstufen und Zwischenpodeste sind mit grünen Mosaiken belegt, während die Mittelwand mit



12. Erkrath-Hochdahl. Im Grundriss der Heilig-Geist-Kirche wird planграфisch nicht zwischen der Außenfläche des Kirchhofes und der Innenfläche des Gottesdienstraumes unterschieden.



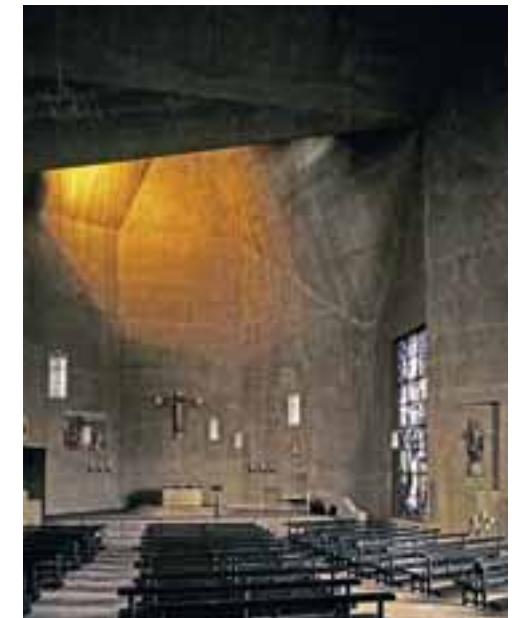
einer weitgehend geschlossenen Betonhülle vorstellen darf, ganz ähnlich der atmosphärisch überwältigenden Raumwirkung von Sankt Gertud in Köln (Abb. 13) oder des parallel zur Heilig-Geist-Kirche in Neviges entstehenden Mariendoms, wenn auch die Einzelformen in Hochdahl nicht kantig, sondern gerundet gewesen wären (Abb. 14, 15).

Erst der zweite Vorentwurf von 1968 zeigte eine weitgehende Verglasung des Kirchenraumes zum Hof hin mit allerdings nicht ganz auf den Boden herabgezogen Fensterflächen (Abb. 16, 17). Zusammenhängend damit wurde die geschlossene Raumhülle des ersten Entwurfs zugunsten einer die Elemente Turm, Wand, Dach und Stützen separierenden Version aufgegeben. Die obere Raumbegrenzung durch Sichtbeton wurde ersetzt durch ein mehrfach gestaffeltes Flachdach, das durch ein Raumfachwerk von beträchtlicher Tiefe getragen werden sollte.

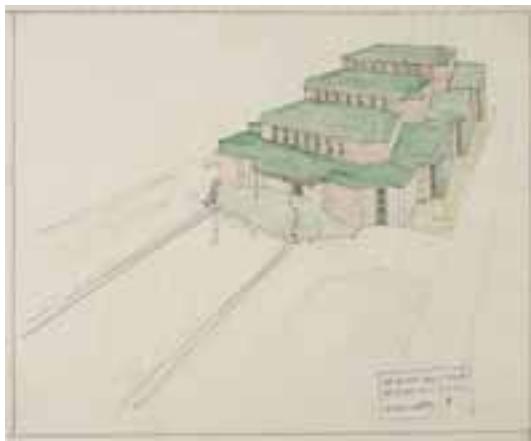
Der Übergang vom ersten zum zweiten Vorentwurf stellte mithin eine fundamentale Neuorientierung der architektonischen Konzeption dar. Die suggestive Höhle, die im Innern auf keine Weise verrät, wie sie gemacht ist, wird durch eine geradezu analytische Architekturauffassung abgelöst. Die Außenwand der

← 11. Erkrath-Hochdahl, Heilig-Geist-Kirche. Sicht Richtung Altarinsel, dahinter Durchblick in den unmittelbar anschließenden Kirchhof, 2021.

Kirche aus Sichtbeton wird durch einen umlaufenden Lichtstreifen als eine vergleichsweise dünne Wand entlarvt, die zudem nur sich selbst trägt. Das Dach wiederum lastet nicht, wie gemeinhin zu erwarten ist, auf der Außenwand auf, sondern wird



13. Der Kirchenraum als überwältigende Skulptur und Höhle: Köln, St. Gertrud, Gottfried Böhm (1961–65), 2007.



1. Isometrie der Gemäldehalle von Otto Bartning für Mönchengladbach.

Verbindung unterschiedlicher Funktionen innerhalb eines umfangreichen Komplexes fußte auf städteplanerischen Ideologien der 1960er und frühen 1970er Jahre. Den ersten Preis erhielten die Architekten Heido Stumpf und Joachim Uplegger.

2. Endgültiges Modell des Museumsneubaus.



Die Vorstellung einer großmaßstäblichen, pluralistischen⁴ Bebauung des Abteibergs⁵ war auch die planerische Grundlage für die spätere Direktvergabe an den österreichischen Künstler und Architekten Hans Hollein. Bis 1972 waren noch andere Architekten im Gespräch gewesen, jedoch fasste der städtische Kulturausschuss einstimmig den Entschluss, Hans Hollein direkt zu beauftragen. Johannes Cladders hatte Hollein im Rahmen einer Ausstellung im Städtischen Museum persönlich kennengelernt. Die 1970 veranstaltete Ausstellung trug den Titel „Alles ist Architektur. Eine Ausstellung zum Thema Tod“. Das breite Tätigkeitsfeld Hans Holleins – Kunst, Innenarchitektur und Architektur – waren ausschlaggebende Gründe für den Direktauftrag. Cladders und Hollein standen seit den 1960er Jahren in engem Kontakt und tauschten sich zu Fragen und Problemen zeitgenössischer Museumskonzeptionen aus. Aus diesem Austausch heraus entstand der Gedanke, die Grundkonzeption für ein neues Museum gemeinsam zu erarbeiten.

Die enge Kooperation zwischen Museumleiter und Künstler/Architekt führte zu einem langjährigen, langwierigen und komplizierten Planungsprozess, der über zahlreiche unterschiedliche Entwurfsstadien hinweg sowohl das Raumprogramm als auch die baukünstlerischen Aspekte nach und nach optimierte (Abb. 3). Im Juni 1973 hatte sich der städtische Kultur- und Bauausschuss für die sog. Reisterrassen-Variante entschieden, aus der die als Pyramide bezeichnete Projektvariante erarbeitet wurde. Das endgültige Modell wurde 1974 dem städtischen Kultur- und Bauausschuss präsentiert und von diesem genehmigt (Abb. 2). Die eigentliche Planungsphase dauerte bis 1976 an.⁶

Während der Planungsphase stellte der Mailänder Graf Giuseppe Panza di Biumo dem Museum in Aussicht, seine hochkarätige Sammlung mit Werken von Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Richard Serra u. a. als Dauerleihgabe zur Verfügung zu stellen. Er erhob dabei zahlreiche Forderungen, auch an die Architektur. So sollte beispielsweise seine Sammlung räumlich klar abgegrenzt sein. Architekt und Museumsleiter einigten sich darauf, die Planung zu revidieren und ein neues Konzept zu erarbeiten. Hollein entwickelte für den Grafen eine Agglomeration von Raumzellen und schuf hierüber eine überaus flexible Struktur, die gänzlich neue Museumdispositionen zuließ, auch als der Privatsammler die Verhandlungen mit Mönchengladbach abbrach.

Das ursprüngliche Konzept Holleins geriet durch die sich ständig wechselnden Planungsvorgaben ins Wanken, spätestens zu dem Zeitpunkt, als das Bil-



3. Hans Hollein (links) und Johannes Cladders (rechts) diskutieren das Museumsmodell.

dungszentrum scheiterte und die bauliche Anbindung im Osten wegfiel. Auch das Ergebnis der städtebaulichen Studie, das Museum mittels der Brücke mit der Innenstadt sowie den Abteigarten, die Oberstadt und die Unterstadt miteinander zu verbinden und insbesondere die Hindenburgstraße als Hauptverkehrsstraße in eine direkte Beziehung zu setzen, scheiterten. Das Museum hätte hierbei eine vermittelnde Rolle zwischen Ober- und Unterstadt innegehabt. Zwischen Ober- und Unterstadt, Kultur und Konsum und mittels Brückenschlag zum Gymnasium wäre der Platz auch innerhalb des geplanten Bildungskomplexes zu einer Art Transferzone geworden, die sicherlich zur intendierten Belebung und zur Steigerung der Aufenthaltsqualität geführt hätte. Ungeachtet aller Hürden wurde im August 1977 der Grundstein gelegt, und im Juni 1982 fand die feierliche Eröffnung des Museums statt.

Städtebauliche Situation

Das Museum Abteiberg befindet sich am Südhang des Abteibergs, der zum Geropark hin um mehr als 20 m steil abfällt und seit dem 10. Jahrhundert besiedelt wurde. Der Abteiberg stellt den Kernbereich der Gladbacher Altstadt dar. Hier befinden sich be-

deutende historische Bauten, wie das Münster St. Vitus mit Abteigebäuden und die barocke Propstei. Das Grundstück, auf dem Hollein sein Museum bauen sollte, wurde seinerzeit als Park- bzw. Abstellplatz und im Sommer vom benachbarten Kaufhaus Quelle für die Ausstellung von Campingausrüstung und Wohnmobilen genutzt – eine innerstädtische Brachfläche ohne städtebaulichen Bezug. Die Form des Grundstücks, auf dem sich vor dem Zweiten Weltkrieg das Gefängnis Gladbachs befand, lässt sich am ehesten als verzogenes Rechteck mit muldenartiger Ausfächerung beschreiben.

Das Umfeld des Museums ist von hoher historischer Dichte: Mittelalterliche, gründerzeitliche, nachkriegszeitliche und zeitgenössische Architektur treffen aufeinander. Die Integration des Museumsneubaus in dieses Konglomerat war eine wichtige Gestaltungsaufgabe bei der Gesamtplanung. Hollein legte bei seinem Entwurf großen Wert auf die optische Einbindung des Abteigeländes. Er strebte die Erhaltung bestehender und die Schaffung neuer Sichtachsen und Blickbeziehungen zu den kunst- und kulturhistorisch bedeutsamen Bauten an. Vorhandene bauliche Strukturen und Bebauungsrichtungen führte er weiter, er suchte förmlich den Konflikt, nahm ihn auf und setzte sich im Entwurf mit ihm auseinan-



2. Gebäudegruppe 25, Mathematik, Physik, Geowissenschaften, Rechenzentrum; Innenhof, Blick nach Norden auf Bauteil 25.23 (links, angeschnitten); Bauteil 25.33 liegt als langgestreckter Baukörper rechts im Bild.

(Festakt 1966), so dass in den folgenden Jahren die neue Universität entstand, ab 1969 gegliedert in drei Fakultäten: Medizin, Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften.

An zentraler Stelle liegt die Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf. Sie war hervorgegangen aus der 1770 gegründeten Kurfürstlichen Hofbibliothek in der Gemäldegalerie des Düsseldorfer Schlosses am Burgplatz und aus der Landes- und Stadtbibliothek am Kunstgewerbemuseum am Friedrichsplatz (ab 1906), heute Grabbeplatz. Die Universität übernahm 1970 die ehemalige Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf und führte sie mit der Zentralbibliothek der ehemaligen Medizinischen Akademie zusammen.

Das neu gebildete Staatshochbauamt für die Universität Düsseldorf war für die Planung und die Baumaßnahmen der Universität zuständig. Die Planung war ein komplexer Prozess mit fortlaufend sich ändernden Voraussetzungen. War die Universität 1964 noch für 5.000 Studierende konzipiert, sahen die Prognosen 1968 schon 6.000 Studienplätze vor und 1973 15.300. Diese Unwägbarkeiten führten zur Leitidee von Erweiterbarkeit und Flexibilität. Entsprechend erfolgte die Realisierung schrittweise in mehreren Bauphasen. Im Südosten rundete der 1974 er-

öffnete Botanische Garten das Campusareal ab und leitete fließend in die offene Landschaft über. Im Norden konnte zwischen Klinik und Universität mit der Tieferlegung und Eintunnelung der A 46 ab 1983 eine verbindende Parklandschaft entstehen. Seit 1988 trägt die Universität den Namen „Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf“. Im März 1990 erfolgte die Gründung der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät, im November 1993 die der Juristischen. Beide Fakultäten erhielten einen eigenen Solitärbau (1996 und 2010) im Campus-Zentrum. Die Universität verfügt heute über 25.000 bis 28.000 Studienplätze.

Planung und Ausführung

Der Flächennutzungsplan von 1964 hatte mit der räumlichen Verteilung und mit der Zuordnung der Funktionen die planerischen Voraussetzungen geschaffen und die Erschließung festgelegt. Die konkrete Planung und die Realisierung koordinierte das Staatshochbauamt in enger Abstimmung mit drei Ministerien: Das Bauministerium beauftragte das Staatshochbauamt mit der Planung und mit der Erarbeitung von Raumprogrammen auf der Grundlage des Hochschulbaugesetzes. Das neu gegründete Wis-

senschaftsministerium unter Minister Johannes Rau erstellte die Vorgaben für die Raumprogramme der neuen Fakultäten und richtete zur Koordination der Bundes- und Landesmittel 1969 die Hochschulbau- und Finanzierungsgesellschaft (HFG) ein. Das Wirtschaftsministerium erteilte die Genehmigung der Raumprogramme.

Ein Leitgedanke war, Kommunikation und Kooperation der Fakultäten mit einer verflochtenen Baustruktur zu unterstützen. Anstelle einer Megastruktur sollten ablesbare eigenständige Baugruppen sowohl Mikrowachstum als auch Makroerweiterung ermöglichen, wobei die Flexibilität vor der Erweiterbarkeit Vorrang hatte.

Da es für die Gesamtplanung keinen Architektenwettbewerb gab, nahmen – nach Aussage von Jan Wolter, Leiter des Staatlichen Bauamtes Düsseldorf von 1993 bis 2001, – Teams von Freiwilligen aus dem Staatshochbauamt, um sich zu vergewissern, dass die Konzeptionen des Amtes auf der Höhe der Zeit konkurrenzfähig und realistisch waren, nach Feierabend an den großen, thematisch vergleichbaren Wettbewerben teil: zu den Universitäten Bremen³, Dortmund, Bielefeld und zur TU Berlin. Da ihre Entwürfe in allen Wettbewerben 2., 3. Preise oder Ankäufe erzielten, hatten sie sich qualifiziert und konnten jetzt in Düsseldorf ihre Kompetenz beweisen.

Ein erster Schritt war die Anlage einer vierspurigen im Halbkreis um das Gelände geführten Haupterschließungsstraße (Universitätsstraße) und ihre Anbindung über kurze Spangen an das städtische Verkehrsnetz. Parkplätze lagen hier am äußeren Rand. Getrennt vom Fahrverkehr sollte ein Geschoss höher eine von Norden nach Süden durchgehende Achse als Fußgängerebene (Bandforum oder Lernstraße) mit den publikumsintensiven Einrichtungen entstehen: mit Lehreinrichtungen in einer Forschungs- und Institutszone und Gemeinschaftsräumen, Hörsälen, Seminarräumen, mit Bibliothek, Mensa und Studentenwohnheim. Im südlichen Bereich um die Bibliothek war in einer platzartig erweiterten Querstruktur ein Forum vorgesehen: mit einer zweiten Mensa, mit Audimax und Hörsaalzentrum sowie einer Reihe kleiner Läden, außerdem mit einer Tiefgarage, Rechenzentrum und Betriebshof mit Kältezentrale. Die Versorgung mit Strom, Gas, Wärme, Kälte über ein eigenes Heizwerk erfolgte über Leitungen in einem begehbar Kanal, ebenerdig unter der Fußgängerebene.⁴

Da das Wasserwerk Flehe aus wassertechnischen Vorgaben das Gelände zum Rhein hin nicht freigab, konnte eine direkte räumliche Verbindung an das Flussufer nicht hergestellt werden. Dennoch gelang dem Landschaftsarchitekten Georg Penker eine niederrheinische Prägung des Außenbereichs, indem er das flache Universitätsgelände in einer Wellen-

struktur durch Teiche und Hügel akzentuierte und mit der erhöhten Fußgängerzone einen Deich als „Großskulptur“⁵ schuf, sowie regionaltypisches Material einsetzte und das Campusgelände in die Umgebung einband.

Die Planungsgruppe im Staatshochbauamt entwickelte das Bausystem und die grundsätzliche Baustruktur, die dann hinzugezogene freischaffende Architekten im Detail ausarbeiten. Die mehrjährige intensive Diskussion, Zusammenarbeit und Abstimmung auch mit den Lehrstuhlinhabern war innovativ: ein interdisziplinärer Prozess mit dem Versuch, die praktischen Bedürfnisse von Wissenschaft und Lehre nach dem neuesten Stand der Technik baulich zu fassen. Zum bundesweiten Austausch über die Bauaufgabe „Hochschul- und Universitätsbauten“ traf sich etwa einmal im Jahr eine Arbeitsgruppe aus Vertretern aller Universitätsbauämter in Karlsruhe bei Prof. Horst Linde. Er hatte bereits Anfang der 1960er Jahre wesentliche Anstöße zur Systematik von Bausystemen erarbeitet und konkrete Flächen- und Kostenwerte ermittelt.

Die 1. Bauphase 1967–72 umfasste die Institute für Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften, die 2. Bauphase 1972–76 die Fachbereiche Chemie, Pharmazie, Biologie, Physik, Mathematik,



3. Gebäudegruppe 25, Bauteil 25.22, Untergeschoss, Blick nach Westen.



6. Dachgarten über dem Lagergeschoß mit Zugang vom Personalkasino, Blick nach Westen, ca. 1975.

prägen. Darüber hinaus wirkt eine mehrteilige Plastik auf der Rasenfläche in Straßennähe als Blickfang, deren kubische Formen spielerisch wie Bauklötze gestapelt sind (Abb. 5).

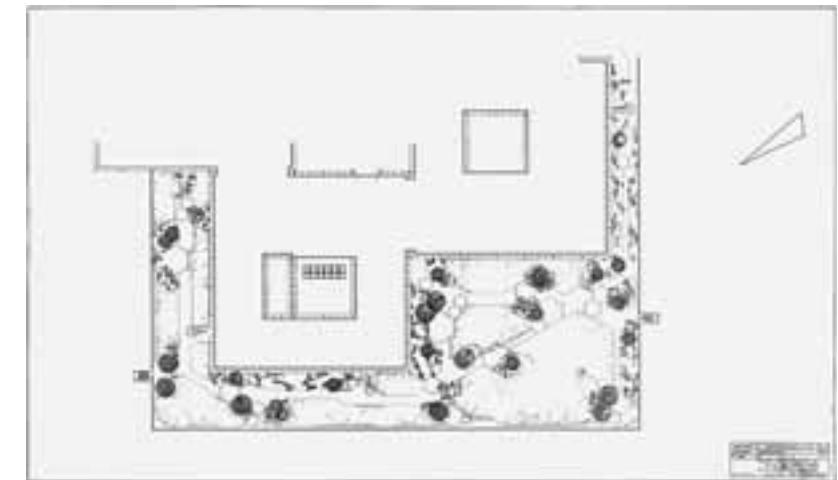
Den repräsentativen Hauptzugang prägt ein Pflaster aus sechseckigen Betonsteinen, das ein parallel zur Eingangsfassade ausgerichtetes, zweifarbiges Muster aus abwechselnd hellgrauen und dunkelgrauen Streifen aufweist und einen befahrbaren Bereich durch breitere sowie einen den Fußgängern vorbehaltenen Bereich durch schmalere hellgraue Streifen markiert (Abb. 2).

Im Unterschied zu dem an der Fassadengliederung orientierten gestreiften Bodenbelag vom Vorplatz zeigen die Wege des Dachgartens auf dem Lagergeschoß, welche mit den gleichen sechseckigen Betonsteinen befestigt wurden, einen teils schrägen Verlauf und polygonale Erweiterungen mit Sitzplätzen und Hochbeeten. Im Bodenbelag sind durch unterschiedlich farbige Betonsteine zusätzlich sechseckige Muster ausgebildet (Abb. 7). Die intendierte Wirkung entfaltet diese grafische, ornamentale Gestaltung besonders beim Blick von oben, aus den oberen Etagen. Erschlossen wird dieser Dachgarten mit seinen großzügigen Rasenflächen, auf denen am

nordwestlichen Rand eine organisch geformte Plastik aufgestellt ist, aus dem Gebäudeinneren über das Personalkasino und vom Parkplatz über einen Treppenturm. Von diesem Dachgarten ist über eine Brüstung hinweg der Blick in die umgebende Kulturlandschaft möglich, welche optisch einbezogen ist (s.o., Abb. 6).

Ein weiterer, deutlich kleinerer Dachgarten befindet sich in der Vorstandsetage und ist nur durch Büros einzusehen. Er sollte als repräsentativer Betrachtungsgarten dienen und nicht als Aufenthaltsort. Charakteristisch ist die rasterförmige Flächenaufteilung mit Hilfe von rechteckigen Betonplatten, Kiesstreifen und flachen, bündig eingebauten Wasserbecken aus Metall. Als künstlerischer Blickfang wurde die Stahlplastik „Trimajestes“ aus dem Jahr 1966 von Friederich Werthmann (Werkverzeichnis-Nr.: 215) dauerhaft installiert, welche zuvor (1968) im Essener Gruga-Park ausgestellt gewesen war. Die einzige Vegetation dieses Gartens bildet die Bepflanzung in mehreren runden Betonröhren (Abb. 8).

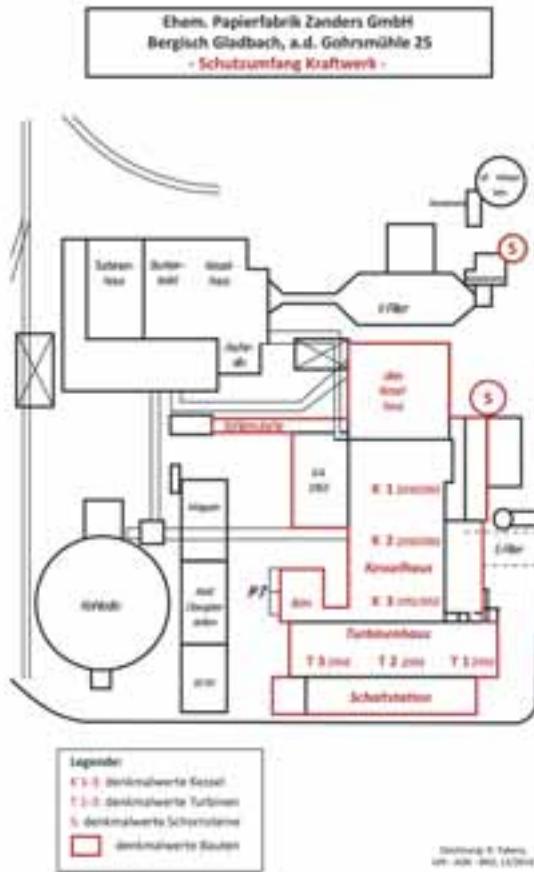
Insgesamt ist die Ausstattung der Außenanlagen, anders als die des Gebäudeinneren, noch weitgehend aus der Bauzeit überliefert. Das gilt auch für die Kugelleuchten auf unterschiedlich langen Masten (Abb.



7. „Karstadt AG, Hauptverwaltung, Essen. Entwurf Dachgarten“, Maßstab 1:500, datiert: Mai 1969, Dipl.-Hort. Hans-Martin Rose, Dipl.-Hort. Helga Rose-Herzmann, Essen-Bredeney, Freie Garten- und Landschaftsarchitekten BDGA.



8. Dachgarten der Vorstandsetage kurz nach Fertigstellung mit der Stahlplastik „Trimajestes“ von Friederich Werthmann, 1966. Foto von 1969.



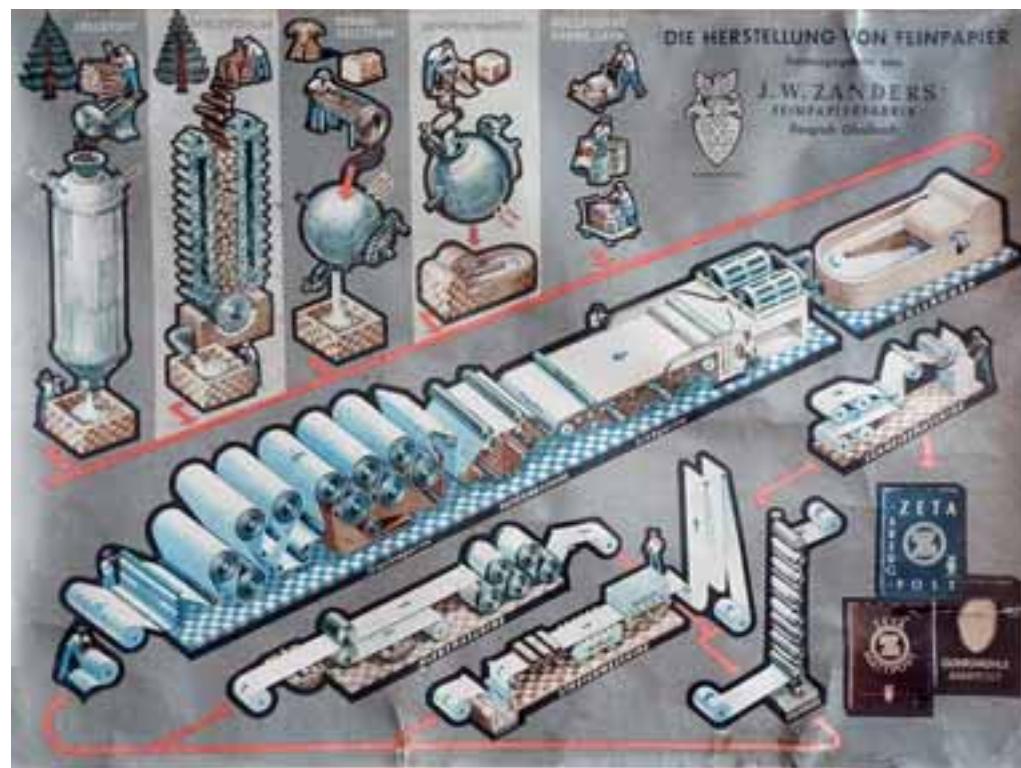
5. Papierfabrik Zanders, Gohrsmühle, Kraftwerk von 1930/31 mit historisch-technischer Ausstattung, vom LVR-Amt für Denkmalfpflege im Rheinland beantragter Schutzumfang, 2016.

zum Tragen. Exemplarisch und anschaulich tradiert ist dies im Fall der Papierfabrik Zanders, Werk Gohrsmühle: An diesem Standort wird seit 1602 und bis heute Papier hergestellt. Damit weist die Gohrsmühle eine stattliche, 415-jährige Nutzungstradition auf.

Darüber hinaus hat die Fa. Zanders mit ihrem traditionsreichen edlen Feinpapier, ihrem Qualitätsanspruch und dem ungewöhnlich großen und vielfältigen Sortiment, das seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts weltweit auf wichtigen Messen¹¹ vorgestellt und prämiert wurde und über Repräsentanten bezogen werden konnte, nicht nur Papiergeschichte geschrieben, sondern sich auch in zahlreiche Lebensbereiche der Menschen des 19., 20. und 21. Jahrhunderts eingeschrieben: Insbesondere im Büro-, Informations- und Organisationsbereich war und ist die Fa. Zanders stark vertreten.¹² So wurde und wird Geschäftskorrespondenz gern auf eigens für die Firma gestaltetem Briefpapier mit oder ohne Wasserzeichen

getätig.¹³ Insofern spielt das Feinpapier der Fa. Zanders bis heute im geschäftlichen Bereich bzw. im heutigen Sprachgebrauch im Bereich des Corporate Design/Identity von Firmen und Institutionen eine große Rolle. Exemplarisch sei auf die Verwendung von Papier und Karton der Fa. Zanders für repräsentative Imagebroschüren, werbewirksame Etiketten, Verpackungen und zum Beispiel auch edle Speisekarten verwiesen. Beispielhaft seien die einschlägigen Etiketten auf Chromolux-Papier der Schokolade „Orangen-Marmelade“ von Julius Meinl, die Etiketten von Wodka Gorbatschow und die von Deinhard LILA Riesling genannt.¹⁴ Weitere Beispiele sind die Speise- und Frühstückskarten sowie die Preislisten des Schlosshotels Bensberg, für die mit viel Orts- und Traditionsbewusstsein ZETA-Papier und damit ein Feinpapierklassiker der Fa. Zanders gewählt wurde.¹⁵ Berühmt war und ist aber auch das noble Papier vor allem der Produktfamilie Gohrsmühle für den geschäftlichen und privaten Gebrauch. Das hochwertige Schreibpapier Gohrsmühle setzte sich Anfang des 20. Jahrhunderts schnell durch. Es bestimmte maßgeblich die Produktion am Standort Gohrsmühle. Darüber hinaus war an diesem Standort auch die Kunstdruckpapierproduktion von großer Bedeutung. Außerdem hatte die Fa. Zanders Wertzeichen-, Scheck-, Vervielfältigungs-, Belegleser-, Durchschreibepapiere und Briefmarkenpapiere, Löschpapiere unterschiedlichen Typs, Bucheinbände, Kartons für Spielkarten, Kalender, Musterpapiere für Glasdekor, Kunstdruckpapier u. a. für Schallplattenhüllen, Alben, Urkunden, Diplome, Glückwunschkarten und vieles mehr im vielseitigen und reichhaltigen Sortiment. Zum Portfolio der Fa. Zanders gehörten lange Zeit – bis in die 1960er Jahre – neben dem maschinell hergestellten Papier das traditionelle handgeschöpfte Büttenpapier, die edlen Briefpapiere, aber auch hochwertige Kunstdruckpapiere und gussgestrichene Papiere und Kartons wie die Produktlinie Chromolux, die bis heute in Bergisch Gladbach hergestellt wird.

In der Hochzeit der modernen deutschen Buchkunst, die um 1900 begann und um 1940 endete, spielte das edle Büttenpapier der Fa. Zanders eine große Rolle: Es wurde für die sorgfältige und ambitionierte Buchgestaltung genutzt. So erschienen bedeutende Werke der Weltliteratur von Vergil bis Goethe auf Büttenpapier der Fa. Zanders, das auf diesem Wege von Bibliophilen und lesenden Menschen mit rezipiert wurde. Schließlich bedienen sich auch heute Künstler immer wieder des Zanders'schen Büttenpapiers: Kunstwerke der Grafik werden gern darauf präsentiert. Insbesondere von Kommunikationsdesignern, Grafikern und Verlegern ist das Papier der Fa. Zanders bis heute hochgeschätzt. Als Beispiel sei der dänische Verleger von Publikationen zu Kunst und Architektur



6. „Die Herstellung von Feinpapier herausgegeben von J.W. Zanders Feinpapierfabrik Bergisch Gladbach“.

Torsten Blöndal angeführt, der seit langem zahlreiche Kunstdokumentationen auf Papier der Fa. Zanders verlegt hat und dafür internationale Auszeichnungen, aber auch Preise der Fa. Zanders erhielt. Darunter sind Bücher mit dem Künstler Per Kirkeby und zum Beispiel eine Monografie über das Sydney Opera House von Stararchitekt Jø Utzon, das auf ikono silk und ZETA gedruckt ist. An der Papierauswahl war der Stararchitekt selbst beteiligt.¹⁶

Schließlich sei in diesem Kontext auch das Projekt der Fa. Zanders von 2001 namens „Ikonen auf ikono“ erwähnt. Im Rahmen des Projekts präsentierte internationale Designer, zum Beispiel der Stardesigner Ron Arad, ihre Werke auf ikono-Papier der Fa. Zanders.¹⁷

Symptomatisch für die Bandbreite der Fa. Zanders und ihre internationale Bedeutung auch in der jüngeren Vergangenheit ist die Tatsache, dass sie sich zum Beispiel 1987 auf Fachmessen in Amsterdam und Sydney sowie auf der Frankfurter Buchmesse mit einem eigenen Stand präsentierte.¹⁸

Trotz aller Digitalisierung spielt Papier, auch das Papier der heutigen Zanders GmbH am Standort Gohrsmühle, bis heute in unserem Leben eine entscheidende Rolle – 2000 wurde sogar eine Zunahme an Papierverbrauch trotz digitalem Fortschritt konsta-

tiert¹⁹: als Schreib- und Verpackungsmaterial (Kartons etc.), als Druckerpapier, im Hausgebrauch (Zeitungs-, Geschenk- und Verpackungspapier etc.), im Berufsleben für Schriftverkehr, Akten, Bücher etc., in der Werbung, im Verlagswesen und in der zeitgenössischen Kunst, Design und Architektur. In diesem Kontext sei an den papieraffinen Architekturstar Shigeru Ban erinnert.

2. Bedeutung für Städte und Siedlungen

Bergisch Gladbach ist eine „Papierstadt“ (Sabine Schachtnner).²⁰ Bezeichnend ist eine Postkarte aus den 1950er Jahren, auf der Bergisch Gladbach neben dem Wappen der Gohrsmühle der Fa. Zanders als „Bedeutende Papiermacherstadt – Unter diesem Zeichen erlangte die Stadt Weltruf“ charakterisiert wird.²¹

Bereits seit dem 16. Jahrhundert wird in Bergisch Gladbach Papier hergestellt. Drei der ältesten Papiermühlen an der Strunde – die Papiermühle zum Quirl bzw. Quirlsmühle, später Schnabelsmühle (gegr. 1582), die Mühle von Kiesenbrodt's Gut, später Gohrsmühle (gegr. 1596) und die Dombach (1614 obere Dombach, 1699 untere Dombach) – wurden



22. Marienbaum, Klosterkirche, Christus Salvator.

Stoffzipfeln endenden Mantel bestimmt wird. Überaus markant ist das breite, durch eine hohe Stirn charakterisierte Gesicht gebildet, das von lang herabfallenden Haaren umfasst wird. Ein besonderes Kennzeichen ist zudem der aus einzelnen dünnen

Strahlen geformte Nimbus, durch den das Haupt Christi besonders akzentuiert wird.⁵⁵ Eine dendrochronologische Untersuchung zeigt, dass die Figur ab 1498 entstanden sein könnte;⁵⁶ die stilistische Formensprache macht eine Entstehung der Salvatorfigur in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich.⁵⁷

Der Zeit um 1500 sind zudem auch zwei kleine, zierliche Figürchen des Salvators und der Maria zuzuordnen, die lange Zeit unter den Baldachinen zu beiden Seiten der Sakramentsnische aufgestellt waren (Abb. 23).⁵⁸ Die ungemein anmutigen, farbig gefassten Figuren, deren Nimben wie bei der großen Salvatorfigur aus einzelnen Strahlen bestehen, könnten aber auch aus einem anderen Zusammenhang stammen, da eine Doppelung des Salvators am Sakramentshaus zumindest ungewöhnlich wäre.

Eine stilistische Einschätzung der beiden Figuren ist bislang nicht erfolgt.⁵⁹ Ein Vergleich des Salvators mit der 1503 am Südportal der St. Viktorikirche in Xanten aufgestellten, monumentalen Steinskulptur des Christus Salvator, die dem Klever Bildhauer Dries Holthuys zugeschrieben werden kann, lässt jedoch in der Komposition enge Gemeinsamkeiten erkennen. Die Marienfigur in Marienbaum findet zudem ihre Parallele in mehreren Madonnen dieses Bildhauers, insbesondere in ihrem charakteristischen Gesichtstypus, der auf Dries Holthuys hinweist.⁶⁰ Beide Figürchen können demnach Dries Holthuys zugeschrieben werden, der als zentrale Bildhauerpersönlichkeit der Jahre um 1500 am unteren Niederrhein angesehen werden kann.

In dieser Zeit wird auch die heute nicht mehr vorhandene Figur der Hl. Anna Selbdritt entstanden sein, von der sich jedoch eine ältere Abbildung bewahrt hat (Abb. 24).⁶¹ Die mit einer dicken, wahrscheinlich jüngeren Farbfassung versehene Figur zeigt die Hl. Anna mit aufgeschlagenem Buch in der linken Hand; mit dem rechten Arm trägt sie Maria, die ihrerseits den Jesusknaben hält. Das Bildwerk dürfte, seinen Stilformen zufolge, in den südlichen Niederlanden entstanden sein, wo derartige Bildwerke, zumeist in Brüssel oder Mechelen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts in großer Zahl produziert wurden.

Der Zeit um 1500 zuzuordnen sind darüber hinaus vier weitere, heute ebenfalls nicht mehr vorhandene Skulpturen, von denen sich jedoch keine Abbildungen erhalten haben. So sind in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz zwei männliche Heilige genannt – ein Hl. Rochus und ein Hl. Sebastian (1,05 m hoch) –, die beide in dieser Zeit entstanden sein sollen.⁶²



23. Marienbaum, Klosterkirche, Christus Salvator und Maria.

Darüber hinaus wird dort auch eine Madonna „mit langen gedrehten Haaren und etwas schematisierenden Falten“ (1,30 m hoch) erwähnt, die sich zum damaligen Zeitpunkt (1892) auf dem Speicher befand (Abb. 25).⁶³ 1902 wurde die Figur jedoch nach Xanten verkauft, wo sie seitdem – anstelle eines älteren, verlorenen Marienbildes – in der zentralen Nische des Marienaltars, einem ab 1530 entstandenen Hauptwerk des Bildhauers Heinrich Douvermann, aufgestellt ist.⁶⁴



4a/b. Marienbaum, St. Mariae Himmelfahrt. Details aus dem barocken Reliquienkasten auf dem südlichen Beichtstuhl, Zustand vor und nach der Konservierung.



5a/b. Marienbaum, St. Mariae Himmelfahrt. Detail aus den Metallfolien belegten Pflanzenimitationen in dem barocken Reliquienkasten auf dem nördlichen Beichtstuhl, Zustand vor und nach der Konservierung.

und, wo möglich, die Replatzierung bzw. Wiederbefestigung der herabgefallenen und gelockerten Teile sowie die Sicherung der Seidengewebe und der Papiere. Die Metallfolien wurden so weit wie möglich ebenso wieder befestigt und gesichert, die gelockerte Farbfassung gefestigt (Abb. 5). An den Holzkästen sind gelockerte Elemente verleimt und kleinere restauratorische Maßnahmen ausgeführt worden, eine im Zuge einer früheren Maßnahme an der Rückseite des Hauptkastens im Chorgestühl angebrachte Tischlerplatte wurde ersatzlos entfernt. Soweit es die Oberflächen zuließen, wurden sie mit Lösemitteln vorsichtig gereinigt. Abschließend sind die Aufstellungen und Montagen aller Kästen am Ort optimiert worden.

Auch die spätgotischen Wand- und Gewölbemale- reien sowie die monochromen Putzflächen in der Wallfahrtskirche St. Mariae Himmelfahrt waren durch den Brand in Mitleidenschaft gezogen worden. Glücklicherweise war der Grad der Verru-ßung relativ gering und gleichmäßig (Abb. 6). Eine erhöhte Flä- chenbelastung zu verzeichnen war, wurden die Salzpusteln und angrenzenden, abblätternden Anstrichpartien zuvor kontrolliert abgenommen.

bis hin zum ersten westlichen Säulenpaar des Mittelschiffs.¹⁸ An den Gewölbemalereien im Chor waren es beispielsweise eher die durch den anhaftenden Ruß sehr viel stärker in Augenschein tretenden Spinnenweben, die als störende Brandfolge zu verzeichnen waren. Da die Raumschale aufgrund der fast 30 Jahre zurückliegenden letzten Restaurierungsmaßnahmen neben den nachgewiesenen Rußablagerungen auch eine gleichmäßige, aber deutliche Verschmutzung aufwies, entschied man sich zur Reinigung und Konservierung aller Bereiche.¹⁹

Hierbei erwies es sich als günstiger Umstand, dass sowohl die 1953 freigelegten Gewölbe- als auch die Wandmalereien in einer Konservierungsmaßnahme der 1960er Jahre mit Silinfixativ gefestigt worden waren und noch immer eine überwiegend stabile Malschicht aufwiesen.²⁰ Gleiches galt für die seinerzeit vermutlich in Silikatfarbe neu ausgeführte Architekturfassung. Die Reinigung dieser Partien erfolgte zunächst mit weichen Pinseln und Absauggerät und anschließend mit Trockenreinigungsschwämmen. Da an den Malereien der Apostel zusätzlich eine Salzbelastung zu verzeichnen war, wurden die Salzpusteln und angrenzenden, abblätternden Anstrichpartien zuvor kontrolliert abgenommen.

Vor allem an den Gewölbemalereien nahm die Rissanierung einen nicht unwesentlichen Teil der Konser- vierungsmaßnahme ein. Hier war es neben dem Öffnen der Risse und dem Wiederverschließen mit Kalkmörtel notwendig, einige Risse mittels Trass-Kalk-Mörtel zu verpressen, um einen Kraftschluss zu gewährleisten. Außerdem war es erforderlich, einige hohlliegende Putzbereiche mit einem kalkhaltigen Injektionsmörtel zu verfüllen. Schadhafte oder salzbelastete Altergänzungen wurden entfernt und durch neue Kittungen mit Ergänzungsmörtel auf Kalkbasis ersetzt. Bei tieferliegenden bzw. größer dimensionierten Fehlstellen erfolgte der Putzauftrag in mehreren Arbeitsgängen. Die optische Anpassung dieser Partien erfolgte durch eine Vollretusche mit Kalklasuren in einem neutralen, der direkten Umgebung angepassten Farbton. Gleiches galt für Fehlstellen, die sich lediglich auf die Malerei bezogen.

Erfreulicherweise war es im Rahmen der Innenraumsanierung auch möglich, dass die Gewölbe- und Wandmalereien durch das Restauratorenteam Schmidt maßnahmenbegleitend und stichpunktartig auf ihren Bestand hin näher begutachtet werden konnten.²¹ Den knappen Restaurierungsnotizen bzw. -berichten von 1953, 1964 und 1988 zur Folge war dies bislang noch nicht erfolgt. Die Untersuchungsergebnisse zeigten im Falle der Gewölbemalereien im Chor beispielweise, dass die bauzeitliche Malerei von 1457 in den Gewölbezwinkeln noch einmal eine spätere Veränderung durch die überdeckende Akanthusblattmalerei gefunden hat.²² Letztere zeichnet sich neben der Verwendung von Rot und Ocker durch einen charakteristisch intensiven Grünton aus. Durch das Anlegen einer Sondage wurde deutlich, dass unterhalb der Akanthusblattmalerei in den Gewölbezwinkeln intensiv rote Fragmente einer älteren Malerei liegen. Hierbei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Reste einer der übrigen Gewölbemalereien zugehörigen Vorgängermalerei (Abb. 7).

Die im Rahmen der Innenraumsanierung überraschend zutage getretenen Malereien hinter dem Chorgestühl bedurften einer dringenden Notsicherung. Die Fragmente von Putz- und Fassungsschichten erwiesen sich als äußerst fragil und wurden zunächst mit einer Kaschierung aus Japanpapier gesichert. Anschließend konnten die Putzfragmente durch Hinterspritzen von dispergiertem Weißkalkhydrat und Anböscheln der Kanten mit Kalkmörtel stabilisiert werden. Erst als die Mörtel ausgehärtet waren, wurde die Kaschierung wieder entfernt und die Oberfläche trocken gereinigt und auf ihren Be- stand hin untersucht. Dabei konnte festgestellt werden, dass der malereitragende Putz große Ähnlichkeit mit dem Verputz der Gewölbe hat, der aufgrund der



6. Marienbaum, St. Mariae Himmelfahrt. Blick nach Westen mit Reinigungsproben an den Wand- und Deckenflächen.

Errichtung des Chores um 1457 als bauzeitlich bezeichnet werden kann und auf dem die spätgotischen Rankenmalereien liegen. Die Malschichten auf den Fragmenten hinter dem Chorgestühl waren sehr reduziert, so dass nur gemutmaßt werden kann, dass es sich bei den durch schwarze Linien getrennten grünen und ockerfarbene Partien um eine ehemals figürliche Malerei handelt. Die vorgefundene, intensiv grüne Farbigkeit einiger Partien weist eine so große Ähnlichkeit zu Befunden an den Gewölbemalereien aus der zweiten Ausmalungsphase auf, dass ihre zeitgleiche Entstehung im ersten Drittel des 16. Jahrhundert angenommen werden kann. Ob die Male- reifragmente in Zusammenhang mit den oberhalb des Chorgestühl befindlichen Malereien der Apostel stehen, konnte aufgrund des knappen Untersuchungsrahmens nicht ermittelt werden. Da der Gesamteindruck der monochromen Wandflächen nach der Reinigung mittels Trockenreinigungsschwämmen uneinheitlich bis fleckig wirkte, entschied man sich hier zu einem Renovierungsanstrich in Dispersionssilikatfarbe. Dabei wurden auch die beim letzten Ertüchtigungsanstrich vorgenommenen, etwas zu breit geratenen schwarzen Begleiter korrigiert.



10. Köln, St. Peter. Äbtissin Augustinerinnenkloster St. Maximin Maria Theresia Josepha von Horn-Goldschmitt (amtierend 1781/82–1802), Vorzustand Vorderseite mit Reinigungsprobe, untere Ecke rechts, 2017/18.



11. Köln, St. Peter. Äbtissin Augustinerinnenkloster St. Maximin Maria Theresia Josepha von Horn-Goldschmitt, Rückseite Detail Spannrahmen, Zwischenzustand gereinigt, keine Beschriftung, 2017/18.



deren Fällen zumindest um die gleiche Aufspannposition des Gewebes auf dem ursprünglichen Holzrahmen. Bei diesen beiden wurde das Gewebe lediglich einmalig nachgespannt und dabei Nägel neu gesetzt. Eine Besonderheit offenbart hier das Gemälde von Maria Sophia von Baur. Denn hier wurden Reste einer Fixierung des textilen Trägers durch Holznägel gefunden, alle übrigen historischen wie auch ausgetauschten Fixierungen erfolgten mit handgeschmiedeten Metallnägeln. Mit Ausnahme des Gewebes vom Porträt Maria Theresia de Ducker wurden die restlichen textilen Bildträger erst nach deren Aufspannung vorgeleimt und grundiert. In allen Grundierungen wurde als Bindemittel Öl und eine Beimischung von Bleiweißpigmenten nachgewiesen.²³ Zusammengefasst sind sich die Werke in ihrer Bildträgerkonstruktion dennoch sehr ähnlich, im weiteren maltechnischen Aufbau der Grundierung, deren Schichtstärke und Auftragsanzahl, existieren jedoch kaum Übereinstimmungen zwischen den vier

12. Köln, St. Peter. Äbtissin Maria Theresia Josepha von Horn-Goldschmitt, Endzustand, Detail Wappen und Beschriftung linke Bildseite, 2018.



13. Köln, St. Peter. Äbtissin Augustinerinnenkloster St. Maximin Maria Theresia Josepha von Horn-Goldschmitt, Endzustand nach der Restaurierung, 2017/18.

Objekten. Eine individuelle Arbeitsweise lässt sich ebenso bei mikroskopischer Betrachtung in der maltechnischen Anlage und Vorgehensweise des jeweiligen Künstlers in der Malerei selbst nachvollziehen. An zwei der Gemälde wurde zunächst mit dem Hintergrund begonnen und dann erst die Person ge-

stalterisch ausgearbeitet, an den anderen beiden Werken erfolgte die Anlage der Bildelemente in umgekehrter Reihenfolge. Die Variation in der Auftragsweise erstreckt sich von einem mehrschichtigen Farbsystem mit deckenden wie auch lasurartigen Schichten bis hin zu pastos aufgesetzten Höhen. Be-



16. Historische Aufnahme von 1961, nach der Rekonstruktion der Kuppel.

eine scheinbar aufliegende Schmutzschicht abzeichnet. Die Abbildung entstand nach dem Einsturz der Kuppel 1952 und nachdem jene 1954/55 wieder re-

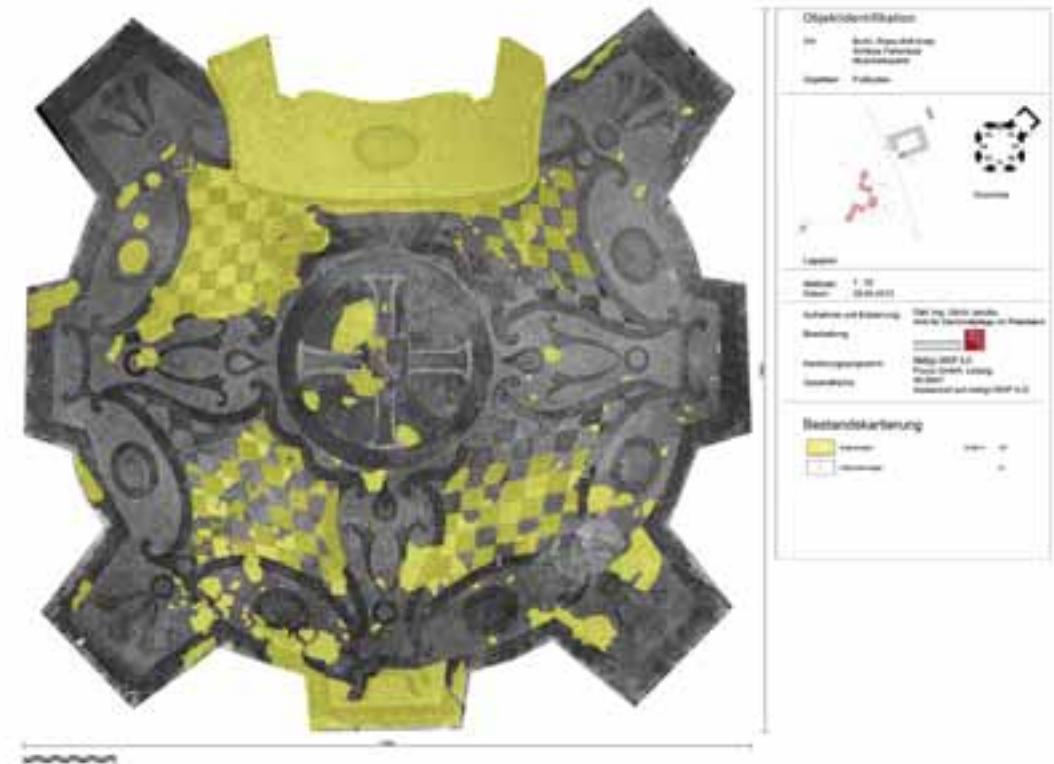


17. Brühl, Muschelkapelle. Bohrlöcher infolge des Hermetique-Verfahrens, die nach dem Ausbau zu Tage traten.

konstruiert und das Dach neu eingedeckt worden war. Eine Grottierung der Kuppel erfolgte zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Die Schuttmassen, die beim Einsturz den Boden bedeckten, und das undichte Dach haben zu einer enormen Belastung des Belags und seiner Trägerschichten in diesem Zeitraum beigetragen.

Dass aufsteigende Feuchtigkeit zum Problem der Kappelengestaltung wurde, zeigte sich 1967 mit dem Versuch, in einem speziellen Hermetique-Verfahren²⁰ über Bohrungen im Boden und am Außenmauerwerk Sperrmaßnahmen durchzuführen. Nach dem Ausbau der Kieselsteine (2016–2018) konnten Bohrlöcher im Verlegemörtel bis in die oberste Ziegelsteinschicht lokalisiert werden (Abb. 17).

1977 erfährt man aus einer Aktennotiz „daß [man] zumeist im Einmannbetrieb seit 1973 mit größeren Unterbrechungen an der Kapelle arbeitet“, sowie „eine Sicherung der erhaltenen Substanz war im Auftrag



18. Brühl, Muschelkapelle. Kartierung des Bestands (hier Ergänzungen und ursprünglicher Bestand).

nicht vorgesehen und erfolgte auch nicht, seine Maßnahmen beschränkten sich auf die Rekonstruktion nicht mehr vorhandener Inkrustationsteile.“²¹ Ebenso scheint die Werkstatt II des Denkmalamtes darüber verärgert, dass sie bis zu diesem Zeitpunkt nicht in den Restaurierungsprozess eingebunden war.²² Neben dem Austausch „falscher Einbettungen



19. Brühl, Muschelkapelle. Spätere Nachverfügung der Kieselsteine.

[...] ehemaliger Instandsetzungen“²³ mussten zuvor Verschmutzungen und Verkrustungen sowie „grobe Verwerfungen des ganzen Niveaus“²⁴ beseitigt werden. Diese Restaurierungsmaßnahme hinterließ markante optische Abgrenzungen, die sich durch die Art der verwendeten Materialien und der Verlegung deutlich von dem ursprünglichen Bestand unterscheiden (Abb. 18). Es ist davon auszugehen, dass einzelne Bereiche in der Vergangenheit nachträglich verfügt wurden, um eine ausreichende Festigkeit zu erreichen (Abb. 19). Aufsteigende Feuchtigkeit entlang der Randzonen und im Sockelbereich stellten auch in den 1970er Jahren ein Problem dar. Der Einbau einer Drainage um den Baukörper erfolgte. Auf einer Fotografie von 1983 deuten erneut Schleier oder Vergrauungen an der Oberfläche auf eine weiterhin bestehende Salzaktivität hin.

Einschließlich der ab 2016–2019 durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen lassen sich bis jetzt drei umfassende Eingriffe in den Boden zusammenfassen.



3. Haus Blumenthal, Ansicht von Süden.



nähernd quadratisches (ca. 72 x 80 m) und einst ebenfalls von Wassergräben umgebenes Plateau, das vermutlich als Gartenparterre diente. Neben dem Nordflügel sind heute nur noch Teile der Umfassungsmauer erhalten.

4. Studentische Feldübung in Haus Blumenthal, Juli 2017.



5. Haus Blumenthal, Dachraum über dem Westtrakt, Blick nach Osten auf die östliche Giebelwand; in der Mitte und rechten Bildhälfte eine ältere Giebelschräge mit zugesetztem Fenster.

Ergebnisse der bisherigen Bauuntersuchung

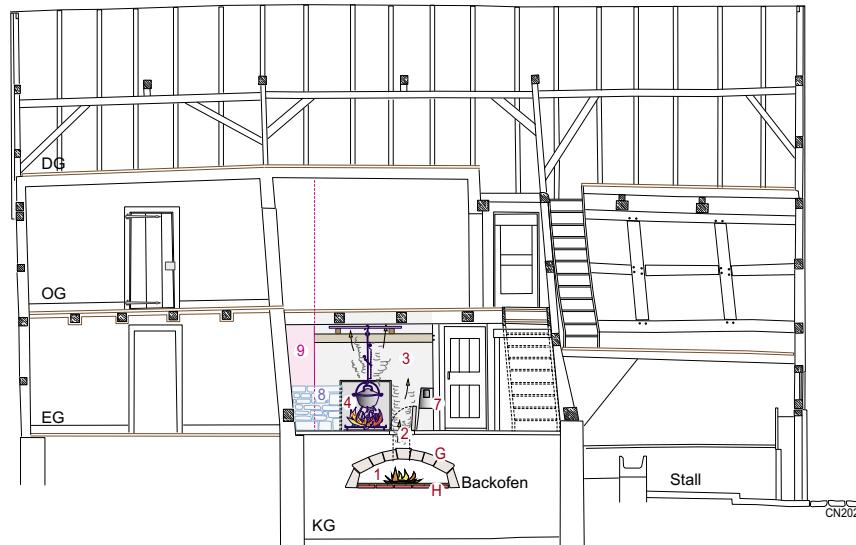
Zwar war in der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit noch keine umfassende Bauforschung möglich, doch konnten zahlreiche Befunde beobachtet werden, die Rückschlüsse auf die Baugeschichte und Einblicke in bauliche Besonderheiten von Haus Blumenthal zulassen. Die Untersuchungen umfassten allein die heute nicht in Nutzung befindlichen und noch nicht sanierten Bauteile, d. h. den Ostteil des Obergeschosses im älteren Westtrakt und den sog. Saalbau. Auf Grundlage des bisherigen Kenntnisstandes lassen sich folgende Abschnitte als prägende Bauphasen feststellen.

Erster Kernbau im Südosten des älteren Westtraktes (wohl 2. Hälfte 15. Jahrhundert/ Anfang 16. Jahrhundert)

Als erste Bauphase lässt sich im heutigen Baubestand ein älterer Kernbau feststellen, der den Südosten des niedrigeren Gebäudetraktes einnimmt. In der Trennwand zwischen dem Westtrakt und dem östlich anschließenden Saalbau ist zu erkennen, dass zunächst nur ein schmälerer, im lichten ca. 5,80 m tiefer Baukörper bestand, der zweigeschossig und von einem steilen Satteldach bedeckt war. Deutlich ist die zugehörige östliche Giebelwand sowohl im Dachraum

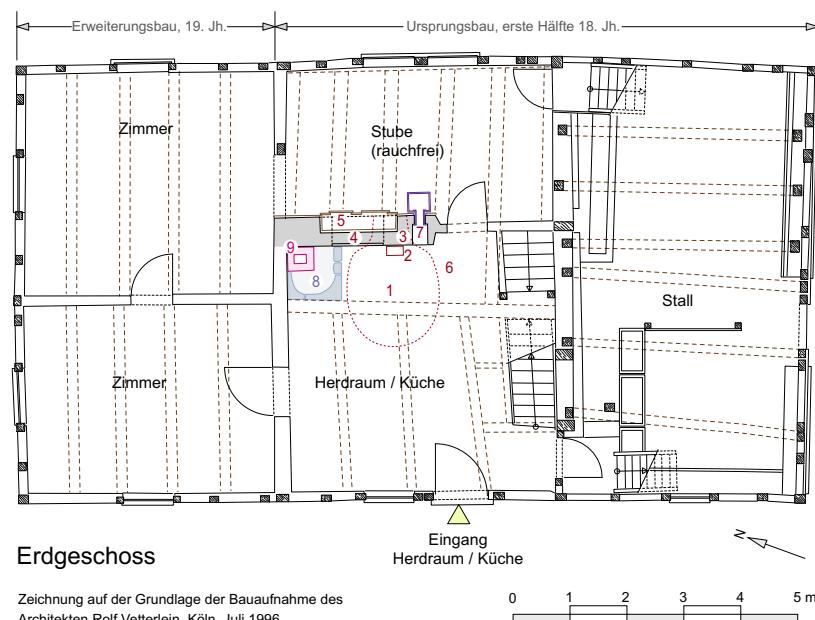


6. Obergeschoss des sog. Saalbaus, Blick von Osten, ehemalige Außenseite der östlichen Giebelwand des älteren Westtraktes.



Längsschnitt

Legende zu den Ziffern 1 bis 9, siehe Querschnitt und Ansicht (Abb. 5)

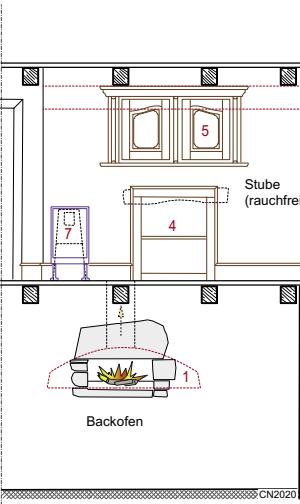


4. Nümbrecht-Lindscheid 10 (frühes 18. Jahrhundert), Wohnstallhaus, Erdgeschoss Grundriss und Längsschnitt.

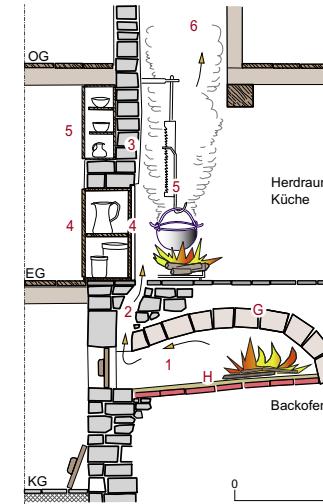
einen Schacht, der im Boden vor der Herdwand mündete, über den Rauchabzug der offenen Feuerstelle ab. War der Backofen nicht in Betrieb, wurde die Bodenöffnung in der Herdküche vor der Herdwand mittels einer Steinplatte verschlossen.

Als das Kochen auf den Bodenhöhe unbequem wurde, mauerte man in der zweiten Generation einen Kochherd in die linke Ecke vor die Herdwand. Nun kochte man in einer Arbeitshöhe von 80 cm. Der Rauch zog wie oben beschrieben ab. In der letzten Generation wurde der Rauchschacht in der Decke geschlossen und ein Schornstein in die linke Ecke

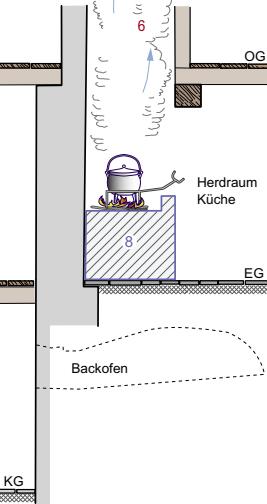
Ansicht der Herdwand, stubenseitig



Querschnitt der Herdwand, ursprünglich mit offener Feuerstelle auf dem Fußboden



Querschnitt der gemauerten Kochstelle in der 2. Generation



Aufsicht der Kochstelle

- 1 Kellerbackofen aus der Erbauungszeit (18. Jh.).
- 2 Rauchfang / Rauchschacht (Küche).
- 3 Beilegerofen (Bilegger) in der Stube, von der Küche aus geheizt.
- 4 Gemauerte Kochherd, zweite Generation.
- 5 Takenplatte zur Küche mit dahinterliegender Takennische zur Stube.
- 6 Schornstein der jüngsten Generation.
- 7 Richtung des Rauchabzuges.

5. Nümbrecht-Lindscheid 10 (frühes 18. Jahrhundert), Wohnstallhaus. Querschnitt durch die Herdwand und Ansicht der stubenseitigen Herdwand.

der Herdwand über den gemauerten Kochherd gesetzt. Vermutlich schaffte man sich jetzt eine sogenannte Kochmaschine an. Diese Herde waren aus Gusseisen mit einer Stahlplatte, das Feuer brannte in einer geschlossenen Kammer und der Rauch wurde über ein Rohr in den Schornstein geleitet, der durchs ganze Haus bis über den Dachfirst führte.

In Heimbach-Blens (Nordeifel) konnte ein Wohnstallhaus mit Herdwand und Kellerbackofen (sogenannte Kölner Hütte) bauhistorisch untersucht und in das Jahr 1596 dendrochronologisch datiert werden.

Eine Herdwand zum Kochen und Heizen, Backen und Räuchern

Das Wohnstallhaus in Windeck-Gerressen stand ehemals in der Ennenbacher Straße 6. Sein Schicksal ist ähnlich, wie das des Wohnstallhauses in Lindscheid: Ende der 1990er Jahre wechselte es seinen Standort

und zog ins Freilichtmuseum Altwindeck um, wo es wieder aufgebaut wurde. Die Herdwand mit Feuerstelle und Backofen sind in Betrieb, und es finden regelmäßig Backaktionen statt.

Das Wohnstallhaus stammt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es ist drei Fach breit. Im östlichen Fach befindet sich die gute Stube, die unterkellert ist. Das mittlere Fach birgt die Herdküche, daran schließt sich der Stallteil. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Haus nach Norden erweitert, dabei schleppete man das Dach ab. Die Herdküche ist auch hier der zentrale Erschließungsraum des Hauses: Von hier betritt man die gute Stube und den Stallteil, von hier führen die Treppen ins Obergeschoss und in den Keller. Die Herdwand aus Bruchsteinmauerwerk ist ein Teil der Trennwand zwischen der Herdküche und der Stube. Sie übernimmt die Funktion des Kochens, Backens, Räucherns und rauchfreien Heizens in der Stube. Die Feuerstelle des Kochfeuers lag ebenerdig und mittig vor der Herdwand. In der Herdwand, auf der Rückseite des Koch-

Aktionen und Akteure an den Mauern – die große Projektwoche (14.–18. Mai 2018)

Was sich alles an den Mauern von Nideggen entdecken lässt, konnten die 400 Schülerinnen und Schüler in ihrer Projektwoche aktiv erkunden. Sechs lebendige Aktionen bildeten den Zugang des Forschens für ausgewählte Schülergruppen. Jede Aktion fokussierte ein spezielles Thema mit identitätsstiftendem „Forschersymbol“ und speziellem „Forschermaterial“.

„Burgblick-Detektive: wie funktioniert eigentlich...?“

Die jüngsten Schülerinnen und Schüler, die Klassen 3 und 4, widmeten sich ganz exklusiv dem ältesten Bauzeugnis und Wahrzeichen von Nideggen (Abb. 4): Der 1170 erbauten Höhenburg, die 1350 zur Residenz ausgebaut und – bedingt durch Kriege, Erdbeben und Raubbau – heute eine vielbesuchte, aber kaum erforschte Ruine großer Anziehungskraft ist. Die „Lupe“, das Forschersymbol der Grundschüler, steht für die Spurensuche: Wie funktionierte die Wasserversorgung auf der Höhenburg, wo lag der bauzeitliche Zugang in den Bergfried, wie viele Säulen hatte der berühmte gotische Palas und was erzählen die Bauteile, Großkamine, Sitznischenfenster, Abortschächte und Zwingermauern über die Burg als Lebens- und Alltagsort? Den Zugang bildete ein Detektiv-Buch mit kniffligen Forscheraufträgen. Ein Grundrissplan der Buraganlage zeigte die Stellen, wo Spurensuche am Objekt und Ermittlungsarbeit im Team gefragt waren. Die Detektiv-Gruppen bestanden aus 4-6 Kindern, angeleitet von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des LVR-ADR sowie von den IJGD-Jugendbauhüttlern (Abb. 3). Die Spurensuche führte immer wieder an unerforschte Bauteile der Burg. Schaubilder auf der Grundlage von 3D-Vermessungen, die das LVR-ADR für die Grundschulklassen angefertigt hatte, bildeten den Zugang zur Lesbarkeit des „harten Baubefundes“ (Abb. 5). So ließen sich reale Fragen der Bauforschung detektivisch-spielerisch thematisieren. Die Resonanz auf diesen Forschungsauftrag zeigten die „Detektiv-Clubs“ nicht nur während der lebhaften Ermittlungsarbeit, sondern auch in der akribischen Nachbereitung. Am Ende der Projektwoche präsentierten die 160 Grundschüler ein Feuerwerk an Ergebnisdarstellungen, visualisiert in Plakaten mit bunten Zeichnungen und erklärenden Textbeiträgen (Abb. 11).

„Forscher-Rallye: Stadt – Land – Burg“

Die Klassen 6 und 9 erkundeten in der Forscher-Rallye den großen Zusammenhang von Burg und Stadt als europäische Herrschaftssymbole (Abb. 1 und 2).



2. Nideggen, Leitthema „Europäische Stadt“, hier: Forscher-Rallye, 6. Klasse, 2018.



3. Teilnehmer eines FSJ in der Denkmalpflege, Jugendbauhütte NRW, Rheinland, leiten als Aktions-Paten die Schülergruppen an, 2018.