

Marinelli, Ursula

Farbirritationen – über die Aneignung mittelalterlicher Bildwerke während des ‚langen 19. Jahrhunderts‘ : Eine kunsthistorische Quellenanalyse

In:

Nathalie-Josephine von Möllendorff, Verena Ummenhofer (Hrsg.), Mittelalterbilder und Denkmalpflege : Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 175-189. 2023. DOI: 10.20378/irb-54829

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-93614

Datum der Veröffentlichung: 26.02.2024

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Farbirritationen – über die Aneignung mittelalterlicher Bildwerke während des ‚langen 19. Jahrhunderts‘. Eine kunsthistorische Quellenanalyse

Einleitung

„Vielleicht in keinem Zweige der Bildnerei herrscht noch so viel Ungeschmack und so wenig Neigung, zu der Weise der Alten zurückzukehren, wie in der farbigen ‚Fassung‘ geschnittener Bilder. Es ist dringend geboten, einen Warnruf ergehen zu lassen. [...] Aber schwer zu beklagen ist es, daß man sich nicht scheut, selbst die schönsten mittelalterlichen Schnitzbilder durch eine solche Fassung zu verunstalten, wodurch zugleich eine Erneuerung derselben im Geiste des Altertums in die fernsten Zeiten hinaus unmöglich gemacht wird.“¹

Diese Zeilen stammen von einem namentlich nicht bekannten Verfasser eines Artikels über die *Polychromierung* [sic!] *der geschnitzten Bilder* von 1859. Die Kritik und die Klage über eine „solche Fassung“ – gemeint war damit die damals gängige Praxis einer Übermalung von einer im Mittelalter entstandenen Polychromie in den Farben des Historismus – führen uns geradewegs in das Zentrum einer prekären Debatte, die öffentlich zwischen den verschiedenen Vertretern aus Kunst und Wissenschaft während des „langen 19. Jahrhunderts“² ausgetragen wurde. Zwei Fragen waren es, die dabei im Vordergrund standen: zum einen die Frage, wie die farbige Erscheinung von Skulpturen im Mittelalter ausgesehen haben könnte, und zum anderen die Überlegung, wie die gegenwärtige Zeit damit umgehen, das heißt sie pflegen sollte. An dieser Diskussion über die Polychromie mittelalterlicher Bildwerke waren Architekten, Maler, Bildhauer, Theologen, Politiker, Kunsthistoriker sowie gegen Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Fach-Denkmalpfleger und Restauratoren beteiligt. Von Beginn an ließen sich die Diskussionsteilnehmer nicht selten von ästhetischen Einstellungen leiten, die abhängig von persönlichem Geschmack, Konfession oder politischem Interesse waren. Nachzuverfolgen ist diese Kontroverse weniger an den Artefakten selbst, da sich diese heute zumeist in einem gänzlich anderen ‚mittelalterlichen‘ Erscheinungsbild zeigen,³ als vielmehr an schriftlichen Nachweisen aus der Zeit des 19. Jahrhunderts. Anhand die-

ser Quellentexte lässt sich ein regelrechter ‚Federstreit‘ ablesen, der über Zeitschriften, Zeitungen und Bücher ausgetragen wurde. Um die auf diese Weise imaginierten Mittelalterbilder für uns heute nachvollziehbar zu machen, ist es notwendig, verschiedene Denkstränge in der Geschichte aufzugreifen und miteinander zu verflechten. Damit kann etwas bildhaft dargestellt werden, das – wie Werner Hofmann es nannte – mit der Polyfokalität⁴ der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts analog geht. Im Fall der polychromen Skulptur verbanden sich Malerei und dreidimensionale Gestaltung zu einem eigenständigen künstlerischen Darstellungsvermögen, das im Spätmittelalter eine seiner höchsten Ausprägungen fand. Die Tatsache, dass es sich hier um eine künstlerische Fertigkeit handelte, geriet im Laufe der Zeit nahezu in Vergessenheit. Mein Beitrag möchte anhand einer Analyse von Quellen zeigen, wie dieses Vermögen im 19. Jahrhundert wieder erinnert wurde und die Gründe dafür aufzeigen. Damit kann möglicherweise eine Erklärungsgrundlage für die Transformationsprozesse, die gefasste Bildwerke unter dem Eindruck von gewandelten ästhetischen Einstellungen durchlaufen, geschaffen werden.⁵

In einer vorersten Bestandsaufnahme von Quellen zur polychromen mittelalterlichen Skulptur, die im 19. Jahrhundert verfasst wurden – die nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt –,⁶ ließ sich dieses Quellenmaterial in kirchliche, künstlerische und politische Schriften einteilen. Daraus wurden Texte, die heute weniger bekannt sind, ausgewählt, einer neuen Lektüre unterzogen und in einen historischen Kontext eingebettet. Bewusst verbleibe ich damit im Bereich der Beschreibung: „Die vorhandenen ‚Daten‘ beobachten und sorgfältig beschreiben, sich manchmal mit dem Zeigen begnügen, und in einem vorersten Bild zusammenzufassen, ohne urteilende Hypothese.“⁷ Diese von Sybille Moser-Ernst vorgeschlagenen „bewahrenden Praktiken“ können dabei helfen, heterogen erscheinende Mosaiksteine in der Geschichte wieder in den heutigen Erinnerungsrahmen einzuführen.

In diesem Beitrag wurde der Fokus bewusst auf das sogenannte „lange 19. Jahrhundert“⁸ gelegt, eine Zeitspanne, die im späten 18. Jahrhundert begann, als mit Johann Joachim Winckelmann die Grundlage für eine klassizistische Kunstbetrachtung gelegt worden war und die sich um 1800 mit der Weltanschauung der Romantik verband. Aus der romantischen Bewegung wiederum gingen erste Reflexionen über Denkmäler und die Überlegungen zum zeitgemäßen Umgang mit ihnen hervor. Auf diese Phase folgte der Historismus, der in der ersten Jahrhunderthälfte eine „wissenschaftliche, idealtypische Denkmalpflege, die das puristische Prinzip der ‚Stilreinheit‘ und ‚Stileinheit‘ verfolgte“⁹, mittrug. Parallel dazu gab es von England ausgehend andere Ansätze, die sich gegen die zentraleuropäische, puristische Restaurierungsideologie wandten. Das Aufgreifen mancher dieser Ideen leitete zusammen mit der Kritik am Ende des 19. Jahrhunderts einen grundlegenden Paradigmenwechsel im Umgang mit Kunstdenkmälern ein, der in der Maxime „konservieren, nicht restaurieren“¹⁰ kulminierte und schließlich zur Gründung einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin der Denkmalpflege an der Wende zum 20. Jahrhundert führte.

Das Nachleben klassizistischer Kunstbetrachtung bei der Bewertung polychromer Skulptur im 19. Jahrhundert

Gemeinhin gilt Johann Joachim Winckelmann als einer der Gründerväter der Disziplin Kunstgeschichte. Mit seinen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* von 1755 lieferte er für die Kunsthistoriographie den Grundstein einer klassizistischen Kunstbetrachtung und mit seiner *Geschichte der Kunst des Alterthumes* (1764) galt er nachfolgenden Generationen als der Begründer „des Phänomens des klassizistischen weißen Bildwerks und weißer Architektur.“¹¹ Winckelmann bestritt keineswegs, dass antike Skulpturen nicht farbig gefasst waren. Seinem Empfinden nach war es nur so, dass Farbe zwar zur Schönheit einer antiken Statue beitragen könne, doch sie „[...] nicht die Schönheit selbst“ zeigen könne. Dies vermochte einzig und allein die Form. Winckelmann ging es primär nicht um das Erscheinungsbild antiker Skulpturen zum Zeitpunkt ihrer Herstellung, sondern vielmehr um die Frage, was denn das Schöne an ihnen sei. Im Reflektieren über die Schönheit antiker Statuen beschrieb er die Wirkung, die sie auf ihn, den Betrachter, ausübten. Und „da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht, so

wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weißer er ist, ja er wird nackend dadurch größer, als er in der That ist, erscheinen, so wie wir sehen, daß alle neu in Gips geformten Figuren größer, als die Statuen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen.“¹² So kam es, dass die weiße Farbe als die angemessenste für die Schönheit antiker Skulpturen mit dem Namen Winckelmann in die Geschichte eingegangen ist.

In Winckelmanns Nachfolge wurden polychrome Skulpturen zumeist negativ bewertet, etwa Johann Gottfried Herder, der 1769 in seiner Schrift zur „Plastik“ die gefärbte „Bilsäule“ gar als hässlich empfand, da durch die Farbe die Ähnlichkeit mit der Natur zu groß sei. Zudem sei die Farbe nicht mit der Form gleich zu bewerten; die Form galt ihm als das ursprüngliche Prinzip des Plastischen.¹³ Bei Herder vernehmen wir Töne einer Debatte, die in der Renaissance ausgetragen wurde, nämlich den Disegno-Colore-Streit. Vertreter der Form – eines Merkmals, das der Skulptur und der Zeichnung zugesprochen wurde – lieferten sich mit Vertretern der Farbe – der Malerei – ein literarisches Gefecht und bewirkten in der Folge eine strenge Trennung der Gattungen Skulptur, Zeichnung und Malerei.¹⁴ Die Vertreter des Klassizismus waren ebenso der Meinung, die Skulptur würde sich – ähnlich wie die Zeichnung – nur über die Form definieren und die Farbe sei etwas Akzidentelles, nur der Malerei Vorbehaltenes.¹⁵ Man stieß sich nicht nur an der Farbigkeit von Skulpturen, generell war die Mehrfarbigkeit nicht mit der klassizistischen Ästhetik vereinbar, wie Johann Wolfgang von Goethe es in seiner *Farbenlehre* 1810 festhielt: „Endlich ist noch bemerkenswert, daß wilde Nationen, ungebildete Menschen, Kinder eine große Vorliebe für lebhaftere Farben empfinden, daß Thiere bey gewissen Farben in Zorn geraten, daß gebildete Menschen in Kleidung und sonstiger Umgebung die lebhaften Farben vermeiden und sie durchgängig von sich zu entfernen suchen.“¹⁶

Mit vermehrten archäologischen Funden in den antiken Stätten wie Pompeji, Herkulaneum oder Olympia gab es immer mehr Evidenz für die Polychromie antiker Skulptur und Architektur – daran konnten selbst Übersetzungen antiker Texte, die noch unter dem vorherrschenden Geschmack des Klassizismus „angeglichen“ wurden,¹⁷ nichts ändern. 1815 beschrieb schließlich der archäologisch interessierte Kunstschriftsteller Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy erstmals eingehend die Farbigkeit antiker Plastik. Er war einer der Ersten, die den Begriff „Polychromie“ für die antike Skulptur geprägt hatten. Er erkannte zudem, dass die gängige Kunsthistoriographie um 1800 die Kunst auf Grundlage ihrer zeitgenössischen ästhetischen Vorstellungen bewertete, statt die historischen Bedingungen

mitzudenken.¹⁸ In der Nachfolge Quatremère de Quincy begann eine Diskussion, die in die archäologische Forschung als „Polychromiestreit“ des 19. Jahrhunderts einging, bei der fortan nicht mehr darüber diskutiert wurde, ob die antike Plastik und Architektur überhaupt polychrom gestaltet gewesen war, sondern es ging um den Grad der Farbigkeit – ob es eine vollkommene naturalistische Bemalung gegeben hatte oder ob lediglich einzelne Partien wie Augen oder Gewandsäume mit Farbe akzentuiert gewesen waren.¹⁹ Eine Debatte, die zunächst nur in Kreisen archäologisch interessierter Gelehrter, Architekten und Künstler geführt wurde, hatte mit einiger Verzögerung auch Auswirkungen auf die Bewertung der mittelalterlichen Skulptur und Architektur im 19. Jahrhundert.

Säkularisation, Romantik und das Aufkommen der Denkmalpflegebewegung

Quatremère de Quincy's *Le Jupiter olympien* (1815) ist noch in anderer Hinsicht in der Geschichte der Erforschung polychromer Skulptur wichtig. So wies der Denkmalpfleger Detlef Knipping in seiner Studie über das Werk Quatremère de Quincy's darauf hin, dass dieses Werk ein regelrechtes Fallbeispiel für den Paradigmenwechsel sei, der in den Geisteswissenschaften um 1800 eingeleitet wurde: das Auseinanderfallen von empirischer Studie und metaphysischer Theorie, eine neue wissenschaftliche Sichtweise, die mit der Aufklärung begonnen und sich nach der französischen Revolution manifestiert habe.²⁰ Nicht nur für die Wissenschaften bedeutete diese Übergangszeit einen Wendepunkt. Generell fand ein Umdenken über die Bewertung von Monumenten beziehungsweise Denkmälern statt. Denn das gewaltsame Aufstehen der Französischen Revolution gegen das Ancien-Régime galt auch dem ‚Aberglauben‘, das heißt der Religion und damit ihren kirchlichen Gebäuden und Kultgegenständen. Die Zerstörung von kirchlichen Bau- und Kunstwerken gehörte gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum Alltagsgeschehen,²¹ wie aus vielen Quellen zu entnehmen ist.²² Die katastrophalen Folgen der Säkularisation für Kunst- und Kulturgut – vor allem für die katholische Kirche – riefen auch Gegenstimmen hervor.²³ Vertreter der Romantik, meist sogar protestantischer Herkunft, empfanden das Zerstörungswerk als unwürdig, denn sie suchten in der Kunst des Mittelalters das Ideal einer heilen, präsakularen Welt, in der Tugend und Moral scheinbar noch eins gewesen waren.²⁴

Der von der mittelalterlichen Baukunst ebenso begeisterte Architekt und Maler Friedrich Schinkel erkannte im zunehmenden Verschwinden des bauli-

chen Erbes zudem das Erlöschen einer geschichtlichen Tradition. Er sprach sich daher für eine Inventarisierung des Bestandes an Bau- und Kunstdenkmälern innerhalb des Reiches aus, denn nur das was man noch kennt, kann man auch erhalten. Seine Überlegungen zum Schutz der noch erhaltenen Denkmäler bildeten den Ausgangspunkt einer neuen Bewegung, die sich für die Erhaltung und Pflege von Denkmälern einsetzte.²⁵ Vielerorts entstanden zu Beginn des Jahrhunderts Geschichts- und Altertumsvereine, in denen Historiker, Kunsthistoriker und Laienforscher Untersuchungen zu Bau- und Kunstwerken in Jahrbüchern veröffentlichten, sowie Museen, in denen gefährdetes Kulturgut gesammelt und für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.²⁶ Den Inventarisierungen und den zunehmend empirisch vorgehenden Feldstudien lag neben dem Bildungsgedanken vor allem die Suche nach dem wahren Mittelalterbild zu Grunde. Je mehr man über das Mittelalter wusste, desto mehr konnte man es mit Hilfe der Kunst ‚rekonstruieren‘. Erst spät – im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte – rückten neben klassisch-antiken Bildwerken auch mittelalterliche Skulpturen sowie Architekturen ins Zentrum der Kunstbetrachtung. Eine aus dieser Zeit stammende Quelle, die sich mit mittelalterlichen Skulpturen beschäftigte, waren die 1833 veröffentlichten *Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung*²⁷ des Berliner Malers Karl Wilhelm Wach – eines Schülers von Jacques Louis David.²⁸ Wach beschrieb seine Eindrücke einer Reise durch Böhmen und das Egerland. Hier begegnen wir einem klassizistischen Maler, der zunächst von der Unmöglichkeit einer Verbindung von Skulptur und Malerei überzeugt war, jedoch auf Grund seiner Betrachtungen der Originale sein Urteil grundlegend revidierte. Anerkennend meinte er, dass an den Holzskulpturen „etwas angedeutet, ja sogar vollkommen durch die Verbindung der Farbe mit der Plastik erreicht“ sei, das er sich „auf keinem andern Wege, in diesem Maaße, hätte denken können.“²⁹ Wach beschrieb Form und Farbe, analysierte ihre Wirkung und grenzte diese vom „gemeinsten Naturalismus“ von Wachsfiguren ab.³⁰ In der Verbindung von plastischer Form und polychromer Farbe an den Holzbildwerken sah er ein neues Ideal für Skulpturen verwirklicht, mit dem sie „lebendiger und eigenthümlicher“ wirkten.³¹ Um den Eindruck, den die Bildwerke – deren Verfertiger zumeist nicht mehr bekannt waren – auf ihn machten anschaulicher zu beschreiben, verglich er die Werke mit den großen Künstlern der klassizistischen Kunstgeschichtsschreibung. So wird etwa das Pathos, das ein gefasstes mittelalterliches Kruzifix ausstrahlte, jenem der *Grablegung* Raffaels in der Galleria Borghese oder der *Römischen Pietà* Michelangelos gleichgesetzt.

Eine figurenreiche Dornenkrönung, in der einzelne Figuren durch das Zusammenspiel von plastischer Form und Farbe eine Wirkung beim Betrachter hervorriefen, überträfe selbst einen Albrecht Dürer oder Lucas van Leyden.³² Diese „Neigung Plastik mit Malerei zu verbinden“ käme auch in Kunstkreisen außerhalb Europas vor (Indien, China, Ägypten, römische Antike), deren Ergebnisse seien jedoch von minderer Qualität, so Wach. Als eine Art Rechtfertigung fügte er noch an, nur „die christliche Kunst“ habe diese Versuche „durch die ganz anders gestellten Aufgaben in großer Ausdehnung und vielleicht mit größerem Glücke gelöst“.³³ Mehr noch, er riet wieder bemalte Skulpturen anzufertigen, um damit wieder ein neues, lohnendes Feld in der Kunst zu eröffnen.³⁴

Zunächst war Wach noch ein einsamer Rufer in der Wüste auf dem Gebiet der polychromen mittelalterlichen Skulptur. Erst der Kunsthistoriker Ludwig von Schorn, Chefredakteur des renommierten *Kunst-Blattes*, unternahm in seinem Artikel *Zur Geschichte der Bildschnitzerei in Deutschland* den Versuch, einer übergreifenden Einordnung der Hauptwerke der deutschen Bildschnitzerei nach Schulen und sprach dieser bislang wenig beachteten Gattung eine große Nähe zur Malerei zu.³⁵ Schorn, ebenso noch ein Vertreter der klassizistischen Kunstbetrachtung, befand, ein großer Teil der „bunten Holzskulpturen“ in Deutschland sei „nicht durch Schönheit anziehend“, jedoch fände man „neben vielem Steifen und Mittelmäßigen auch einiges Vortreffliche, wenn man sich erst an die glänzenden Farben gewöhnt“ habe, „die unser Auge, seitdem die Marmorskulpturen häufig geworden sind, oft mehr als billig beleidigen“.³⁶

Wieder begegnen wir hier einem ästhetischen Vorurteil, den ungewöhnlich „glänzenden Farben“. Gemeint war damit die Art der Verwendung von Farbe im Mittelalter beziehungsweise Spätmittelalter. Für die Fassmalerei wurden nämlich nur wenige brillante Grundfarben unvermischt auf die Skulpturen aufgetragen (die unterschiedlichen Farbtöne entstanden durch das Auftragen verschiedenfarbiger Lasuren), sowie große Partien vergoldet. Dadurch erreichte eine Skulptur eine lebensetere und glänzendere Wirkung. Die Farbigkeit klassizistischer Malerei hingegen, die damals als Maßstab auch unter den Neugotikern galt, war von anderer Natur: Ausgehend von vier Farben wurden alle tonalen Abstufungen gemischt.³⁷ Der Einsatz von Gold spielte in der klassizistischen Malerei sowie in der Skulptur eine untergeordnete Rolle. Für die an eine klassizistische Malweise und ‚weiße‘ Skulptur gewöhnten Kunstkenner dürfte daher die Farbigkeit der mittelalterlichen Fassmalerei zutiefst irritierend gewesen sein.

Mittelalterliche Skulpturen und ihre Bewertung durch die ‚Neugotiker‘

Um 1800 wurde die Gotik zudem stark national konnotiert. Ausgehend von Goethes *Von deutscher Baukunst* 1773, der das Straßburger Münster als „Deutsche Leistung“ interpretiert hatte, glaubte man nun, mit dem gotischen Baustil einen genuin deutschen Stil gefunden zu haben. Diese Abgrenzung von einem vermeintlich französischen Stil, dürfte nicht zuletzt politische Gründe gehabt haben.³⁸ Denn wie der Historiker Winfried Speitkamp in seiner Untersuchung über die Denkmalpflege in Deutschland feststellte, stehen „Nationsbildung und Denkmalpflege [...] in enger Beziehung.“³⁹ Und ein Geschichtsbild könne Identität und Zugehörigkeit spiegeln, sowie Geschichtspflege Prozesse der Integration fördern oder auch konterkarieren können. So war die nationale Aufladung des gotischen Stils bald schon ein regelrechtes KampftHEMA, dessen eifrigster Verfechter der Jurist und spätere Politiker August Reichensperger war. Reichensperger betonte 1840 in seiner Schrift über den Kölner Dom zunächst den religiösen Aspekt der Gotik. So galt ihm der gotisch erbaute – aber nicht vollendete – Kölner Dom als ein regelrechtes Zentrum des Katholizismus.⁴⁰ Mit unermüdlichem Einsatz regte Reichensperger daher auch den Weiterbau des Kölner Doms an; ihm galt der Kölner Dom nachgeahmt als Gipfel des Erhabenen:⁴¹ „Was Meer und Alpen im Reiche der Natur sind, das ist der Kölner Dom im Gebiete der Kunst – das erhabenste Symbol der Unendlichkeit.“⁴² Reichensperger vermischte religiöse und ästhetische Gesichtspunkte, um damit Politik zu betreiben: bewusst betonte er in seinen Schriften, der gotische Stil sei aus der „katholischen Tradition“ heraus entstanden, um damit im preußisch-protestantisch regierten Rheinland einen Gegenpol zu setzen.⁴³ Als Politiker war Reichensperger von 1850-1863 Mitglied der Katholischen Fraktion im preußischen Abgeordnetenhaus und ab 1871 Mitglied der Zentrumsparlei im Deutschen Reichstag.⁴⁴ Er empfand den gotischen Stil als den „deutsch-nationalen Stil“⁴⁵, als den einzig wahren und richtigen, weswegen er sich im Parlament auch zunehmend für die sogenannten „stilgerechten Restaurationen“⁴⁶ mittelalterlicher Bauwerke einsetzte. Im Stil der Gotik sah Reichensperger „das höchste Ideal christlicher Baukunst“ vollendet.⁴⁷ Keine andere Kunstrichtung sei so wie die Gotik geeignet, „den ‚Geist aus den engen Grenzen des Irdischen hinauszuführen und mit der Vorstellung des Großen, Unübersehbaren, Unmeßbaren das Gefühl andächtigen Staunens und ehrfurchtsvollen Bewunderns‘, ‚Ewigkeitsgedanken‘ zu

erwecken.“⁴⁸ Bei Reichensperger verbanden sich damit Kunst, Politik und Religion zu einer Weltanschauung, die er auch in zahlreichen Publikationen verbreitete.

Nach seinen *Fingerzeigen auf dem Gebiet der Kirchlichen Kunst*, erstmals 1854 erschienen,⁴⁹ legte Reichensperger ein illustriertes Handbuch mit einem Glossar vor. Das Buch, das mit einer historischen Einführung beginnt, liest sich stellenweise wie eine Apologie zur christlichen Kunst, wenn darin immer wieder die Neuerungen der ‚Moderne‘ sowie zeitgenössische Restaurierungen – die nicht sein neugotisches Empfinden trafen – angeprangert werden. Darüber hinaus gab er Ratschläge zur Pflege und zur Restaurierung von mittelalterlichen Bau- und Kunstwerken. In der zweiten Auflage seines Buches (1855), empfahl er den Einsatz von Musterbüchern – etwa für Kirchengemälden – das von Bernard-Charles Mathieu im selben Jahre herausgegebene *Livre de messe*,⁵⁰ ein Gebetbuch mit Rahmenverzierungen in der Art mittelalterlicher Buchmalereien.⁵¹

Reichensperger war nicht der Erste, der sich auf Musterbücher zur Gestaltung neugotischer Kunst berief, schon vor ihm hatten Architekten und Maler Bücher verfasst, die nicht nur für ein interessiertes Publikum, sondern vor allem für Kunsthandwerker wie Altarbauer und Kunstmaler gedacht waren. Wie schon in den Mustersammlungen im Mittelalter fanden sich in den reich illustrierten Büchern Vorlagen für Ornamente, Kirchenmobiliar, Glasfenster, liturgische Geräte und vieles mehr.⁵² Diese Musterbücher⁵³ gewannen vor allem durch das Aufkommen des neuen drucktechnischen Verfahrens der Chromolithographie⁵⁴ an Wert, denn die farbig illustrierten Bücher konnten eine gewisse Vorstellung von der Farbenpracht des Mittelalters geben. Unterstützt wurden diese Vorlagen durch vermehrte Funde von Fassungsresten an mittelalterlichen Skulpturen, sodass fortan auch das „Polychromie-Problem“, das bislang lediglich in archäologischen Kreisen diskutiert wurde, für die Gattung der mittelalterlichen Skulptur virulent wurde.⁵⁵ Allerdings boten die Farbvorlagen der Musterbücher keineswegs original-getreue Farben von mittelalterlichen Artefakten. Denn das Verfahren der Chromolithographie war zu dieser Zeit bei weitem noch nicht soweit ausgereift, als dass es den originalen Farbton – wie im Falle des Werkes von Mathieu – mittelalterlicher Buchmalereien hätte wiedergeben können. Vor allem die Reproduktion der Farbe Gold in einem Buch war drucktechnisch eine enorme Herausforderung;⁵⁶ das Ergebnis entsprach somit nicht den mittelalterlichen Vorbildern. Der Goldton in der Publikation von Mathieu wirkt daher im Vergleich zu den glänzenden Goldgründen mittelalterlicher Buchmalereien matt, stumpf und grünstichig.

Immer wieder wies Reichensperger in seinen Veröffentlichungen zur Kunst des Mittelalters auf die Polychromie mittelalterlicher Skulpturen hin.⁵⁷ So wie er, waren viele Künstler davon überzeugt, man könne mittelalterliche polychrome Skulpturen mit zunehmender Erkenntnis bis ins Detail nachahmen. Dies führte dazu, dass viele Künstler-Restauratoren mittelalterliche Bildwerke in einem Rückgriff auf eine vermeintliche Palette der Gotik neu fassten, wie es der eingangs zitierte anonyme Autor schon 1859 kritisierte: „Die neuern Bildhauer [...] bemalen ihre Bilder mit matten Farben, vermeiden namentlich bei den Gesichtern den weißen Lack, der ihnen ein so abschreckendes, aussätziges Ansehen gibt, streichen sie nicht bloß an, sondern malen sie mit natürlichen Tönen, Mittelrötten und Schatten. Bei den Gewändern lassen sie die Lasuren weg, wenden statt der Massenvergoldung bloß goldene Säume an, etwa mit darauf angebrachten Verzierungen, decken die Gewänder mit matten Farben.“⁵⁸ Jedoch trafen diese matt gefassten Skulpturen nicht den überwiegenden Geschmack der Kirchenbesucher, die ihre „Heiligen prächtig dargestellt sehen“ wollten, so der Verfasser. Folglich galt es mit den neuen Fassungen nicht nur eine wie auch immer geartete Form der Authentizität zu erreichen, sondern auch den Wünschen der Katholiken zu entsprechen. Doch wie sollten nun die wahren mittelalterlichen Bildwerke aussehen? Und vor allem, wie wollte man eine breite Bevölkerungsschicht darüber unterrichten?

Mittelalterliche Skulpturen und ihr Sitz im Leben – Kirche und Denkmalpflege

Kurz nachdem sich August Reichensperger um die Sache der Denkmalpflege von Kirchengütern verdient gemacht hatte, trat 1857 auch von kirchlicher Seite eine entsprechende Publikation in Erscheinung. Während Reichensperger zwar Katholik und eine der führenden Persönlichkeiten der katholischen Fraktion im preußischen Abgeordnetenhaus, aber dennoch Laie war, trat nun der Präfekt des bischöflichen Klerikalseminars in Regensburg, Georg Jakob, an die Öffentlichkeit. Zunächst war es sein Ziel die Mitglieder des örtlichen Kunstvereins in kirchliche Kunst einzuführen. Nachdem die erste Auflage großen Zuspruch fand, erschienen kurz darauf mehrere erweiterte Ausgaben seines Handbuches.⁵⁹ Systematisch gegliedert, wird dem Leser – ausgehend vom Kunstbegriff der katholischen Kirche, welche die Kunst als Dienerin von „Gott oder der Welt“ betrachtete⁶⁰ – eine Entwicklungsgeschichte der verschiedenen Stile nahe gebracht, die nach Gattungen geordnet auch den jeweiligen Gebrauch bei Neubauten

und Neuschöpfungen von Kunstwerken aufzeigen. In einem ausführlichen Fußnotenapparat geht Jakob dabei auf kirchliche Dogmen, Beschlüsse von Synoden und Konzilien sowie auf Werke einschlägiger Autoren ein – hier unter anderem Reichensperger. Während Reichensperger jedoch noch einen romantisch-verklärten Kunstbegriff vertrat, in dem das Erhabene im Verbund mit der Ästhetisierung der mittelalterlichen sakralen Kunst stand, findet sich bei Georg Jakob ein durchaus pragmatischer Zugang zur sakralen Kunst. Wir lesen im Kapitel zur kirchlichen Skulptur und Malerei über die spezielle Kunstanschauung der katholischen Kirche, dass sie alle Bildwerke zunächst „vom Uebersinnlichen aus“ betrachte, bei dem „das Sinnliche [...] als Träger und Verkünder des Inneren und Höheren erscheint“. Je mehr das Sinnliche eines Bildwerkes diese Aufgabe erfülle, desto besser könne es beurteilt werden. Die Bildwerke seien somit „die Prediger eines höheren Lebens, des Reiches Christi; und eben darum muß sie [die Kirche] verlangen, daß selbst aus dem Natürlichen an ihnen das Uebernatürliche und Ewige hervorleuchte, daß das Körperliche durch den Geist Jesu Christi in ihnen unterworfen, veredelt und verklärt sich zeige. Blosser Ideale des körperlich Schönen, des sogenannten rein Menschlichen, erkennt weder eine wahre Aesthetik noch weniger die Kirche in ihrem heiligen Gebrauche an.“⁶¹ Sakrale Kunst habe also die Aufgabe, Glaubensinhalte zu vermitteln.⁶²

Georg Jakob teilt dabei mit seinen Vorgängern den überwiegend nationalen Blickwinkel: Nur Deutschland und Frankreich würden in der Skulptur und Architektur frühchristlicher und romanischer Zeiten der „in dieser Zeit ziemlich unthätigen italienischen Kunst“⁶³ weit vorausseilen. Das vermehrte Aufkommen polychromer Skulpturen ab dem 14. und 15. Jahrhundert aus Holz und Stein, anstatt edlerer Materialien wie beispielsweise Gold, Bronze und Elfenbein, begründete er mit ihrer „inneren, nun nach Außen strahlenden Schönheit“ – gemeint war damit der naturalistische Stil, der keiner Verwendung von kostbaren Materialien mehr bedurfte.⁶⁴ Die gotischen Skulpturen seien mit einer künstlerischen Bemalung versehen worden, weil dies „einerseits die Bemühungen jener lebensfrischen Zeit, alles lebendig und geistig zu erfassen und zu bilden“⁶⁵ widerspiegle, andererseits wohl auf Grund der engen Verbindung der Plastik mit der damals überwiegend polychromen Architektur zurückzuführen ist.⁶⁶ In den *Praktischen Bemerkungen* findet sich daher zudem ein Abschnitt über *Das Fassen der Skulpturenarbeiten*, in dem er sich dafür aussprach, auch zeitgenössische Skulpturen wie im Mittelalter zu fassen.⁶⁷

Die mittelalterlichen Farben folgten – so Jakob – „allezeit einem höheren und bewußten Gesetze“.⁶⁸

Gemeint waren die kirchlichen Farben Rot, Gold, Grün, Weiß, Blau, Violett und Schwarz. Gold wies Jakob als Ersatz für Gelb aus, da man das „blosse Farbgelb“ im Mittelalter angeblich nicht gerne anwendete.⁶⁹ Die Farben entsprächen denjenigen der liturgischen Gewänder, die durch ihren Farbenwechsel ein Widerschein des inneren liturgischen Lebens seien. Sie stünden damit im Zusammenhang mit dem kirchlichen Leben.⁷⁰ Zwar seien die Farben der Gewänder vieler Heiliger vorgegeben, doch auch „die Ästhetik wurde hierbei wohl berücksichtigt“. Die Farbigekeit mittelalterlicher Skulpturen zeichnete sich im Gegensatz zu „den entweder verweichelichten oder schreienden Bemalungen unserer Zeit [...] durch kräftigen Farbensinn und durch harmonische Ordnung der Farbentöne“ aus, so Jakobs Bewertung.⁷¹ Ebenso stellte er eine genaue Farbauswahl in der Gestaltung des Kirchengebäudes samt Ausstattung fest, denn alles sei farblich aufeinander abgestimmt gewesen, „um das Zusammengehörige [...] durch die Einheit der Farbe zu verbinden, das zu Scheidende aber durch stärker abtretende Farben auseinanderzuhalten“.⁷²

Interessanterweise maß Jakob der Anfertigung einer Fassung den Rang einer eigenständigen künstlerischen Tätigkeit bei. Denn nur ein sehr spezieller Maler habe die „doppelte Aufgabe des Fassens“ zu bewältigen vermocht, nämlich den „harmonischen Eindruck des Ganzen und die scharfe Bezeichnung des Einzelnen zugleich“ an einer Skulptur hervorzuheben. Die Fassmalerei sei daher in engem Zusammenhang mit der plastischen Form gestanden. So finden wir in dieser Schrift in ersten Ansätzen die Technik der Fassmalerei (beispielsweise den Schichtenaufbau) dargelegt. In seiner Einschätzung von den „Farbstoffen“ lag Jakob jedoch aus heutiger Sicht falsch. Wenn er behauptete, man habe im Mittelalter die Farbstoffe Carmin und Ultramarin aus Gründen der Dauerhaftigkeit und Schönheit verwendet, muss dem hinzugefügt werden, dass diese Farbpigmente aus Kostengründen bei Skulpturenfassungen nur selten vorkamen, wie neuere Forschungen ergaben.⁷³ In Hinblick auf die grüne Farbe stellte er eine Unterlegung mit Silber fest.⁷⁴ Somit handelte es sich nicht um eine eigene Farbe, sondern um die Maltechnik der sogenannten Lüsterung.

Jakob monierte an der zeitgenössischen Kunstbetrachtung, dass diese in einer prächtigen Fassung eine „Beeinträchtigung der künstlerischen Wirkung des Bildes, zumal des Gesichtes“ sähe. Jedoch habe es die mittelalterliche Kunst sehr wohl verstanden, ausgehend vom reich gestalteten Gewand den Blick auf das Zentrum der Figur, – nämlich auf das Gesicht zu lenken. Er spielte hier die mittelalterliche Gewandfigur gegen die klassizistische, ‚nackte‘ Skulptur aus, die Farbenpracht

des Gewandes habe „höhere[m] dienen“ müssen, „nämlich zum Symbole des Habitus einer begnadeten Seele und des Kleides der himmlischen Glorie.“⁷⁵

Zur Restaurierung empfahl er, die Herstellung des Alten unter „möglichster Schonung [...] Wesentliche Veränderungen, ob sie auch noch so sehr dem Geschmacke zusagen möchten, sollen nie gestattet werden.“⁷⁶ Bei Kultbildern beziehungsweise Gnadenbildern wollte Jakob an der alten Bemalung überhaupt nichts verändert, sondern lediglich durch einen „in der älteren Technik wohlbewanderten Meister“⁷⁷ Schadstellen ausgebessert wissen. Skulpturen aus Stein im Freien sollten nicht mit Ölfarbe bemalt werden beziehungsweise sollten diejenigen, die schon auf diese Weise „überschmiert“ worden seien, mit einer Lauge aus Pottasche und Wasser gereinigt werden.⁷⁸

Die Anweisungen von Georg Jakob wurden nicht nur von einem kunstinteressierten Publikum aufgegriffen, sondern dienten – neben anderen ähnlichen Büchern dieser Zeit – auch Künstlern als Nachschlagewerk. Gleichfalls studierten engagierte Bildhauer und Fassmaler ab der Jahrhundertmitte vermehrt mittelalterliche Originale,⁷⁹ sowie Musterbücher und Fachzeitschriften, um eine optische Imitation mittelalterlicher Fassungen an den neugotischen Skulpturen zu erreichen – und um auf diese Weise auch mittelalterliche Skulpturen restaurieren zu können.⁸⁰

Der Kulturkampf und seine Auswirkungen auf das ‚echte‘ Bild vom Mittelalter: geteilte Meinungen – gespaltene Lager. Die Denkmalpflege auf dem Weg zur Wissenschaft

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war in Zentraleuropa von Spannungen geprägt. Bis zur Konstituierung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie 1867 sowie des deutschen Kaiserreiches 1871, war es ein langer und umkämpfter Weg gewesen. Die dadurch entstandenen zwei Nationalstaaten beziehungsweise deren Regierungen standen vor dem Problem, dass die einst dezentral geregelten Kulturlandschaften fortan auf nationaler Ebene verwaltet werden mussten. Für die neuen Nationalstaaten mussten daher „neue Werte gefunden, gerechtfertigt und verbreitet werden. [...] Die Kultur wurde somit zum Objekt von Kontroversen in der Gesellschaft und zum Gegenstand der Politik.“⁸¹ So erhielten die einst einsamen Vorkämpfer für die Denkmalpflege – wie etwa August Reichensperger – auch dadurch Zuspruch, dass die neuen Reichsregierungen längst erkannt hatten, dass in der Förderung von Kunst und Denkmalpflege ein probates Mittel zur Stiftung

von Gemeinschaft, Integration, ja sogar zur Identitätsbildung einer Nation liegen konnte.

Die formale Entscheidung über die bereits seit der Französischen Revolution schrittweise erfolgte Säkularisation fiel durch den Reichsdeputationshauptschluss vom 25. Februar 1803,⁸² mit dem der Einfluss der Kirche auf Staatsbelange endgültig zurückgedrängt wurde. Somit waren die Kirchen als Verkünderinnen und Pflegerinnen künstlerischer und moralischer Werte empfindlich beschnitten worden. Die von Friedrich Schinkel aufgebrachte Idee einer staatlichen Denkmalpflege nahm vielerorts langsam Gestalt an; doch so einfach ließ sich dieser Gedanke dennoch nicht durchsetzen. Gerade in den Ländern des deutschen Bundes trafen unterschiedliche Vorstellungen über den Umgang und die Pflege von Denkmälern aufeinander.⁸³ Im Vordergrund stand dabei die kultische Funktion von kirchlicher Kunst und Architektur, die von den Mitgliedern der unterschiedlichen Glaubensrichtungen jeweils anders begriffen wurde. Die Konflikte beschränkten sich in dieser Zeit nicht nur auf die Frage des Umgangs mit Kunst-/Denkmälern, sondern sie waren bei der Bildung des einheitlichen Deutschen Reiches an der Tagesordnung: „So wie die Franken sich, auch aufgrund einer durch die Religion anders geprägten Lebensform, von den Bayern unterdrückt fühlten [...] so empfanden vor allem die [katholischen] Rheinländer die preußische [evangelische] Herrschaft als bedrängend.“⁸⁴ Zuvor religiös einheitlich strukturierte Gebiete wurden durch die Reichsgründung plötzlich zu Mischgebieten, in denen Verwaltungsbeamte eingesetzt wurden, die nicht der Religion der Mehrheit angehörten.⁸⁵ Der Katholizismus verlor daher in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im zukünftigen Deutschen Reich stark an Bedeutung.⁸⁶ Vor allem ab den 1830er-Jahren wurde dabei systematisch versucht – zuerst in Preußen, dann auch in anderen Ländern des deutschen Bundes sowie in der Donaumonarchie –, den Einfluss der katholischen Kirche (des römischen Papsttums) auf Staatsbelange mit allen Mitteln weiter zurückzudrängen.⁸⁷ Doch diese Maßnahmen stießen bei der Bevölkerung auf zunehmenden Widerstand. „Betonter Katholizismus wurde zur Trotz- und Protesthaltung des katholischen Bürgertums gegen den preußischen Staat,“⁸⁸ – und religiöse Überzeugungen wurden mehr und mehr zur politischen Sache. Im Reichstag standen sich Nationalliberale und die konservativen Anhänger der Zentrumsparterie gegenüber. Der Reichskanzler Otto von Bismarck wiederum, der die Interessen des Nationalstaates vertrat und folglich für eine strikte Trennung von Kirche und Staat plädierte, wandte sich vor allem gegen die Zentrumsparterie als Vertreterin eines politischen Katholizismus, wie auch

zunehmend gegen evangelisch-liberal Gesinnte. Mit den sogenannten Maigesetzen ab 1871⁸⁹ bot er Anlass für eine kirchlich-politische Auseinandersetzung, die als Kulturkampf⁹⁰ in die Geschichte einging. Dieser hatte unmittelbare Folgen für die Denkmalpflege, vor allem für die Kulturgüter der katholischen Kirche: denn eine nunmehr von antiklerikalen oder evangelisch-liberalen Staatsbediensteten organisierte Denkmalpflege stand inhaltlich im Gegensatz zur Bewahrung der Kunstdenkmäler, wie sie die römisch-katholische Kirche verstand. Die evangelische Kirche hingegen war weniger betroffen, denn sie war durch die Landeskirchenhoheit eng an den Staat gebunden. Auch ihre Überzeugung einer Dominanz des biblischen Worts bei der Vermittlung des Glaubens, ließ die Gestaltung der Kirchenräume als zweitrangig erscheinen. Bei den Gebäuden der katholischen Kirche, in der religiöse, künstlerische und architektonische Gesichtspunkte eng miteinander verflochten waren, war dies anders. Fragen der künstlerischen Raumausstattung, des Stils und der Restaurierung „berührten deshalb das Wesen des Glaubens,“⁹¹ so Winfried Speitkamp. So kam es auch, dass die katholische Kirche teilweise in direkter Konkurrenz zu staatlichen Instanzen eigene Behörden mit denkmalpflegerischen Aufgaben errichtete.⁹²

Unter diesen historischen Bedingungen muss ebenfalls das Engagement des südtiroler Priesters Karl Atz verstanden werden, der ab 1875 das Amt eines Konservators der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale inne hatte.⁹³ Er legte dabei bereits 1876 ein Handbuch über *Die Christliche Kunst in Wort und Bild geschichtlich und vorzugsweise praktisch dargestellt, nach den Vorschriften der Kirche und den allgemein geltigen Regeln der Gegenwart* vor, das in Form eines Lexikons nach Begriffen gegliedert ist. Atz folgte einem liturgisch-praktischen Interesse,⁹⁴ das heißt er unterrichtete vorrangig über den funktionalen Zusammenhang sakraler Ausstattungstücke sowie über ihren konstruktiven Aufbau. Seiner Meinung nach war ein fundiertes Wissen über den Aufbau und die Herstellungsweise kirchlicher Artefakte auch entscheidend für ihre Pflege.

Für Atz gehörten ebenfalls die Farben zum festen Bestandteil christlicher Kunst. In seinem Buch findet sich dementsprechend ein eigener Eintrag zum Thema „Farbensinn“,⁹⁵ „d. h. ein eifriges Streben nach einem höheren Sinne für die verklärende Pracht und Stimmung (Harmonie) der Farben. Darin zeichnete sich die kirchliche Kunst von jeher aus, bis herauf in die zwei letzten Jahrhunderte. Nur im Volke bewahrte sich eine große Vorliebe für kräftige, satte und bunte Farben; darüber lacht man aber häufig, weil sie nicht gut stimmen und deßhalb lieben Viele die Farben überhaupt

nicht, aber man soll den einseitigen Fehler verbessern und mit dem Volke halten, denn dieses hat Recht.“⁹⁶ Atz vertrat bei diesem Thema denselben Standpunkt wie Georg Jakob: Als Folge einer falschen Auffassung der griechischen und römischen Kunst habe man an Holzbildwerken die Steinfarbe bevorzugt und gefasste Skulpturen „einer kindischen Lust zum Bunten“ zugeschrieben. Das Mittelalter habe sich durch seinen „kräftigen Farbensinn und der harmonischen Ordnung der Farbentöne“ ausgezeichnet.⁹⁷ Atz gab – wie Georg Jakob – Hinweise auf die Farben für den kirchlichen Bereich: „Weiß, Roth (Hochroth), Grün (mattweißes, kräftiges Lauch- oder Meergrün nach den älteren Gewändern), Violett (Blauviolett) und Schwarz.“ Allerdings schließt Karl Atz, im Gegensatz zu Georg Jakob, die Farbe Blau (neben Gelb), für die Verwendung an liturgischen Gewändern dezidiert aus.⁹⁸

Atz sprach sich daneben für die Erhaltung von Überresten mittelalterlicher Farben im Kirchenraum aus. Seine Vorstellungen darüber führte er im Eintrag „Fassen, Fassmalerei (Polychromie)“ aus: „Seitdem endlich die geschmacklose Marmorierungssucht an Altären, Kanzeln u. s. w. aufgegeben wurde, erlangte schon die Fassung mit einfachen Grundtönen eine große Bedeutung. Es hängt von diesen sehr viel ab, ob sie gut passen; nicht zu kalt, nicht zu tief sind und dazu auch befriedigende Mitteltöne gefunden werden. Noch höher steigen die Forderungen bei der Fassung von Bildwerken; da müssen namentlich die Gesichter jenen farbigen Hauch erhalten, der vom Innern heraus die Seele auf die Oberfläche des Körpers treten läßt und durch den ganzen Ausdruck des Auges und des Blickes zum Vorschein bringt. Nicht durch Lackschmiererei, Goldmassen, Metalllasuren eines modernen Faßmalers soll ein kirchliches Bildwerk eine Wirkung machen, sondern durch matte, natürliche Behandlung der Fleischtöne und durch ruhige Nachahmung der Gewandstoffe; zum wenigsten durch goldene oder bunte Säume.“⁹⁹ Bezüglich Restaurierungsfragen von Kirchen, Gemälden und Schnitzwerken vertrat Atz die Meinung, dass „nur eine Stylstrenge Restauration auf Grund alter Vorlagen“ einen Wert habe, „neumachen, besser gesagt: modernisieren“ habe „keine Berechtigung“.¹⁰⁰

Das Handbuch wurde mehrfach, in überarbeiteten Fassungen und mit jeweils anderem Titel, aufgelegt.¹⁰¹ Der ursprüngliche Beitrag über „Farbensinn“ war in der 2. Ausgabe nicht mehr enthalten, dafür ein Lemma über „Farben“. Im Vergleich zu den Farben antiker Kunst hätten die Farben der christlichen Kunst eine „verklärende Pracht und Harmonie“. Insbesondere die mittelalterliche Malerei habe einen ausgedehnten „Gebrauch von den Farben in allen möglichen Abstü-

fungen“ gemacht. Hinzu sei „eine überreiche Fassung der Altäre in Gold und bunten Farben“¹⁰² gekommen. Der klassizistischen Kunstbetrachtung, die sich vornehmlich der Form – im Sinne der Winckelmann’schen edlen Einfalt und stillen Größe – der Skulpturen widmete, entgegnete er, dass sich die christliche Kunst nicht nur „mit der bloßen Form begnügen“ könne, sondern bei ihr läge „die Ruhe nicht im Kunstwerk selbst, sondern darüber hinaus, in einem fernen Jenseits wohin das Kunstwerk den Beschauer zu führen“ habe und in dieser Hinführung zur Transzendenz liege auch seine Bestimmung. Atz betonte an dieser Stelle die Wichtigkeit der Gesichtsbemalung, insbesondere der Augen. Denn das Auge müsse „jenen farbigen Hauch erhalten, der vom Innern heraus die Seele auf die Oberfläche des Körpers treten lässt.“¹⁰³

Karl Atz erreichte durch mehrere Auflagen seines Buches sowie als Redakteur der Zeitschriften *Der Kirchenfreund*, *Zeitschrift für Pflege der kirchlichen Kunst* und der Nachfolgezeitschrift *Der Kunstfreund* einen großen Bekanntheitsgrad im deutschsprachigen Raum. Vor allem in seinen Zeitschriftenartikeln griff er gerne denkmalpflegerische Themen auf. Darin gestand er seinem Zeitalter sogar zu, dasjenige zu sein, das auf Grund der umfangreichen Kenntnis früherer Stilarten dafür prädestiniert sei, Restaurierungsarbeiten zu leisten. Für ihn galt, dass eine „getreue Restaurierung“ von mittelalterlicher Kunst durchaus mit Neuem ergänzt werden könne, jedoch solle dadurch der Nationalcharakter nicht beeinträchtigt werden.¹⁰⁴

Die vierte Auflage von Atzens Buch gab der Jesuitenpater Stephan Beissel heraus. Beissel war vom Kulturkampf direkt betroffen und war in Folge der Vertreibung der Jesuiten 1872 von Deutschland ins niederländische Exil gegangen.¹⁰⁵ Beissel beschäftigte sich intensiv mit denkmalpflegerischen Themen, verfolgte – im Gegensatz zu Karl Atz – die neueren Entwicklungen in der Denkmalpflege¹⁰⁶ und verwahrte sich noch nach 1900 gegen das Eingreifen des Staates in denkmalpflegerische Belange von Kirchen: So könne und dürfe der Klerus „nicht darauf verzichten, im Hause seines Gottes dessen Stellvertreter und insofern auch Herr und Meister zu bleiben.“¹⁰⁷ Die Kirchengebäude seien in erster Linie als Zweckbauten zu betrachten. Der Staat habe lediglich die Aufgabe, die Kirche in fachlicher und finanzieller Hinsicht zu unterstützen.¹⁰⁸

Das vorwiegend historistisch-puristische Restaurierungsideal kirchlicher Denkmalpflege stieß jedoch bei der Gegenseite auf kritische Stimmen.¹⁰⁹ 1873 wurde auf dem 1. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Wien in einem Vortrag des Museumskustos Friedrich Lippmann die gängige Praxis von Restaurierungen regelrecht angeprangert. Mit Sorge sah er,

dass „viele Flügelaltäre und alte Kirchenbilder auf dem Lande fortwährend der Restaurierung zum Opfer“¹¹⁰ fielen. In seinem Vortrag reflektierte er über den Unterschied von Restaurierung und Konservierung, eine Überlegung, die sich zu der Forderung entwickelte, „dass den Denkmalen der Kunst gegenüber als erste Pflicht bei der Restauration Konservierung bezeichnet“ werde.¹¹¹ Um 1900 wurde im Deutschen Reich sowie in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie durch die Absage an historistisch-stilgemäße Restaurierungen die Einführung einer Ausbildung für Restauratoren, sowie das nun geltende Gebot von ‚Konservieren nicht restaurieren‘ ein Paradigmenwechsel eingeleitet. Damit war der Grundstein für eine Denkmalpflege gelegt, die zu einer auf wissenschaftlicher Basis beruhenden Disziplin heranwachsen sollte.

Fazit

Diese Wende hatte jedoch ihre Schattenseiten: Schriften von den einst führenden Vertretern auf dem Gebiet einer vorwissenschaftlichen Denkmalpflege wurden zunehmend ignoriert und so dem Vergessen preisgegeben.¹¹² Diese Form der *damnatio memoriae* wird bis heute weiter gepflegt, indem der Umgang mit mittelalterlicher Kunst im 19. Jahrhundert immer noch zu wenig erforscht wird.¹¹³ Zu gerne will man ältere Ansichten und Bewertungen zum Mittelalter als unzulänglich oder schlichtweg falsch degradieren. Restaurierungen mittelalterlicher Skulpturen aus dem 19. Jahrhundert wurden im 20. Jahrhundert von der Praxis der Denkmalpflege pauschal mit dem Prädikat ‚historistisch‘ abgestempelt und als nicht mehr zeitgemäß abgewertet. Im Zeichen der Wissenschaft wurden viele historistische Fassungen an mittelalterlichen Skulpturen entfernt und damit das Bild des Mittelalters, so wie es das 19. Jahrhundert gesehen hat, unwiederbringlich ausgelöscht. So haben wir heute – trotz einer umfangreichen Materialkenntnis – immer weniger Evidenz von dem künstlerischen Darstellungsvermögen der mittelalterlichen, polychrom gestalteten Skulptur. Damit einher geht auch ein Vergessen des ‚jüngeren‘ Mittelalterbildes des 19. Jahrhunderts und das Erkennen, dass hier für die Rezeptionsgeschichte (ab dem 20. Jahrhundert) noch Forschungslücken zu schließen sind.¹¹⁴

- 1 Ohne Autor: Polychromierung der geschnitzten Bilder. Zur Erklärung des Farldrucks, Beilage I, in: Kirchenschmuck. Ein Archiv für christliche Kunstschöpfungen und christliche Alterthumskunde 5, 3, 1859, S. 39-42, hier S. 40. Der Verfasser des Artikels ist nicht angegeben, er dürfte aus dem Umkreis der Herausgeber, dem Christlichen Kunstverein der Diözese Rottenburg und der beiden Priester Laib und Schwarz, stammen.
- 2 Die Bezeichnung „langes 19. Jahrhundert“ stammt von dem Historiker Eric John Ernest Hobsbawm, der in einem dreibändigen Werk die Zeitspanne von ca. 1789 bis 1914 beschrieb – die Phase von der Französischen Revolution bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges; vgl. Hobsbawm, Eric John: Das imperiale Zeitalter 1875-1914, Frankfurt am Main 1989. Eine posthume Neuauflage des gleichen Werks von 2017 trägt mit seinen drei Bänden jeweils den Titel „Das lange 19. Jahrhundert: Europäische Revolution, Die Blütezeit des Kapitals, Das imperiale Zeitalter“.
- 3 In meiner Dissertation habe ich mehrere Skulpturenbeispiele umfassend diskutiert, vgl. Marinelli, Ursula: Polychrome Metamorphosen. Mittelalterliche Skulpturen in neuzeitlichen Fassungen (Univ. Diss. Innsbruck 2012), Innsbruck 2015, S. 123-148.
- 4 Den Begriff der Polyfokalität führte Werner Hofmann in der Auseinandersetzung mit der Kunst des Mittelalters und der Moderne ein; vgl. Hofmann, Werner: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998, S. 529 ff.
- 5 Mit meinem Beitrag erhebe ich nicht den Anspruch, eine Lösung zu zeitgenössischen denkmalpflegerischen oder restauratorischen Problemen zu liefern, da meine Perspektive eine kunstwissenschaftliche ist. Ich verdanke diese Sybille Moser-Ernst, mit der ich Projekte über Ernst H. Gombrich realisieren durfte. Vgl. Moser-Ernst, Sybille (Hg.)/ editorial Assistance by Marinelli, Ursula: Art and the Mind – Ernst H. Gombrich: Mit dem Steckenpferd unterwegs, Göttingen 2018. Als Trustee of the British Museum (1974-79) und Member of the Museums and Galleries Commission (1976-82) beteiligte sich Gombrich auch an kulturpolitischen und denkmalpflegerischen Debatten (z. B. mit seinen Aufsätzen Gombrich, Ernst H.: The Museum: Past, Present and Future, in: Critical Inquiry 3, 3, 1977, S. 449-470 und ders.: Warum Denkmalpflege?, in: Historic buildings, their significance and their role in today's cultural setting: first International Congress on Architectural Conservation, University of Basle, Switzerland, March 1983, Genf 1984, S. 21-26.
- 6 Im Laufe meiner Recherchen stieß ich auf sehr umfassendes Quellenmaterial, das noch im Zuge einer größeren Publikation verhandelt wird. Die einzelnen Schriften werden im Text zitiert.
- 7 Moser-Ernst, Sybille: Vorbemerkung. Das Erinnernde wird zum Symbol für das Erinnernte, in: Kunst::Wissenschaft. Eine fächerübergreifende Untersuchung am Beispiel der Universität Innsbruck, hg. v. S. Moser-Ernst, C. Bertsch, Innsbruck 2019, S. 373-379, hier S. 375.
- 8 Hobsbawm 1989 (wie Anm. 2).
- 9 Lipp, Wilfried: Einleitung, in: Denkmal – Werte – Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs, Frankfurt/ New York 1993, S. 1130, hier S. 12.
- 10 Dehio, Georg: Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert, in: Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch (Bauwelt Fundamente 80), Braunschweig/ Wiesbaden 1988, S. 92.
- 11 Prater, Andreas: Streit um Farbe. Die Wiederentdeckung der Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik im 18. und 19. Jahrhundert, in: Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München 16.12.2003-29.02.2004), hg. v. V. Brickmann, R. Wünsche, München 2004, S. 257-267, hier S. 257.
- 12 Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums (Kunsttheoretische Schriften 5), Baden-Baden 1966, S. 147-148. Die Kunsthistorikerin und Denkmalpflegerin Stephanie Herold untersuchte in ihrer Dissertation den Begriff der Schönheit für die Denkmalpflege. Bei Winckelmann stellte sie fest, dass dieser die Schönheit im Gegensatz zu seinen Vordenkern nicht im Bereich der abstrakten Erkenntnis sah, sondern in der Wirkung, die auf den Menschen ausgeübt wird. Das Wesen dieser Wirkung liege in einer unergründlichen Wahrheit, „so dass es als Konsequenz nicht verwunderlich ist, wenn Winckelmann die höchste Schönheit in letzter Instanz Gott zuordnet“. Vgl. Herold, Stephanie: „nicht weil wir es für schön halten“: Zur Rolle des Schönen in der Denkmalpflege (Univ. Diss. Berlin 2016), Bielefeld 2018, S. 31.
- 13 Vgl. Türri, Karina: Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts: Sculpturae vitam insufflat pictura, Mainz 1994, S. 104.
- 14 Vgl. Marinelli 2015 (wie Anm. 3), S. 40.
- 15 Vgl. Türri 1994 (wie Anm. 13), S. 103 f.
- 16 von Goethe, Johann Wolfgang: Zur Farbenlehre, Bd. 1, Tübingen 1810, S. 51, § 135.
- 17 Ein vom Archäologen Vinzenz Brinckmann initiiertes Forschungsprojekt über die „Bunten Götter“ brachte diesbezüglich Erhellendes zum Vorschein, indem die antiken Schriftquellen zur polychromen Skulptur einer kritischen Analyse unterzogen wurden. Der Philologe Oliver Primavesi gelangte zu dem Ergebnis, dass bei Übersetzungen des 19. Jahrhunderts aus dem Griechischen auch ästhetische Vorlieben eine Rolle gespielt hatten. Die Schriftquellen, die von einer Bemalung der Skulpturen berichteten, wurden so ungenau übersetzt, dass dabei deren Sinn entstellt wurde. So wurde beispielsweise aus dem Begriff einer bemalten Statue („grapha andreia“) plötzlich ein „Gemälde“. Solcher-

- art ungenaue Übersetzungen bewiesen eine Parteinahme einzelner Philologen im Polychromiestreit; vgl. Primavesi, Oliver: *Farbige Plastik in der antiken Literatur? Vorschläge für eine differenzierte Lesung*, in: *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* (Ausst. Kat. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München 16.12.2003-29.02.2004), hg. v. V. Brickmann, R. Wünsche, München 2004, S. 219-237.
- 18 Knipping, Detlef: *Le Jupiter olympien and the Rediscovery of Polychromy in Antique Sculpture: Quatremère de Quincy between Empirical Research and Aesthetic Ideals*, in: *The Polychromy of Antique Sculptures and the Terracotta Army of the First Chinese Emperor*, in: *Monuments and Sites 3*, 2001, S. 89-97, abgerufen unter: <https://doi.org/10.11588/monstites.2001.0.22340> (20.11.2020).
 - 19 Vgl. Türr 1994 (wie Anm. 13), S. 102.
 - 20 Vgl. Knipping 2001 (wie Anm. 18), S. 95. Knipping dazu weiter: „Indeed, the findings of archaeology actually undermined his [Quatremère de Quincy's] Neoclassical theories of art, developed as a vehement riposte to the Romantics and their notion of the Picturesque“.
 - 21 Vgl. Angenendt, Arnold: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, München 1994, S. 273.
 - 22 Beispielsweise berichtete Sulpiz Boisserée in seinen Tagebüchern von Tafelgemälden, aus denen ein „Fensterladen, Taubenschlag, Tischblatt oder Schirmdach verfertigt worden“ war, oder diese ganz einfach als „Brennmaterial verbraucht worden seyn“; vgl. Boisserée, Sulpiz: *Briefwechsel, Tagebücher*, Bd. 1, hg. v. H. Klein, Göttingen 1970, S. 38.
 - 23 Besonders eindringlich beschrieb dies Raab, Heribert: *Auswirkungen der Säkularisation auf Bildungswesen, Geistesleben und Kunst im katholischen Deutschland*, in: *Säkularisation und Säkularisierung im 19. Jahrhundert*, hg. v. A. Langer, München 1978, S. 63-95.
 - 24 Vgl. Hubel, Achim: *Denkmalpflege. Geschichte – Themen – Aufgaben. Eine Einführung*, Stuttgart 2019, S. 24; Borger-Keweloh, Nicola: *Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert*, München 1986, S. 9. Arnold Angenendt begründete die romantische Sehnsucht nach dem alten und wahren Glauben des Mittelalters damit, dass sich das Bürgertum gegen Ende des 18. Jahrhunderts in einer durch Aufklärung, wissenschaftlichem Fortschritt und Revolution ausgelösten Sinn- und Orientierungskrise befunden habe; vgl. Angenendt 1994 (wie Anm. 21), S. 278. Die Mittelalterbegeisterung wurde dabei aus drei Quellen gespeist: zum einen war sie eine Reaktion auf den Antiklerikalismus der französischen Revolution, zum anderen auf das Aufkommen des deutschen Nationalismus sowie auf die Säkularisation von kirchlichen Besitztümern; vgl. Gombrich, Ernst H.: *Goethe und die Kunstsammlung der Brüder Boisserée. Gewinn und Verlust in der Emanzipation der byzantinischen Überlieferung*, in: *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik*, hg. v. E. H. Gombrich, Wien/ Köln/ Weimar 1992, S. 69-87.
 - 25 Vgl. Hubel 2019 (wie Anm. 24), S. 41-42.
 - 26 Vgl. Lipp 1993 (wie Anm. 9), S. 12; vgl. Hubel 2019 (wie Anm. 24), S. 45.
 - 27 Vgl. Wach, Wilhelm: *Bemerkungen über Holz-Sculptur mit farbiger Anmalung. Gesammelt auf einer Reise durch Böhmen und das Egerland*, in: *Kunst-Blatt 14*, 2, Januar 1833, S. 5-8 und *Kunst-Blatt 14*, 3, Januar 1833, S. 11-12, abgerufen unter: http://www.digizeitschriften.de/download/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-136258/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-136258__log00003.pdf (28.02.2020).
 - 28 Wach war ein bekannter Porträt- und Historienmaler. Er leitete ein Malatelier und war Mitglied der Kommission zur Einrichtung des Königlich-Preussischen Museums, später Vizedirektor der Königlich-Preussischen Akademie der Künste. Vgl. Baumewerd, Stéphanie: *Wach, (Karl) Wilhelm*, in: *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Bd. 1: 1793-1843*, hg. v. B. Savoy, F. Nerlich, Berlin/ Boston 2013, S. 298-300.
 - 29 Wach 1833 (wie Anm. 27), S. 5.
 - 30 Wach 1833 (wie Anm. 27), S. 6. Im 18. Jahrhundert wurden in London und Paris Wachsfigurenkabinette eröffnet. In Paris betrieb der deutsche Wachsmodelleur Philippe Curtius seit den 1770er-Jahren mehrere Wachsfigurenkabinette, in denen er Porträtbüsten französischer Berühmtheiten ausstellte und in dessen Werkstatt Anna Maria Grosholtz, die spätere Madame Marie Tussaud, arbeitete. Vgl. dazu Kornmeier, Uta: *Kopierte Körper. „Waxworks“ und „Panoptiken“ vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, in: *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen* (Ausst. Kat. Ruhrlandmuseum Essen 26.03.-30.06.2002), hg. v. J. Gerchow, Ostfildern-Ruit 2002, S. 115-124, hier S. 115. Diese Ausstellungen waren bei einem großen Publikum sehr beliebt und in der Folge wurde darüber diskutiert, ob es sich dabei um Kunst handeln würde, da bei dem Naturalismus der Wachsfigur die Differenz von Kunst und Natur aufgehoben schien. Von den Kritikern wurde dabei gerne eine auf Immanuel Kants Kritik der Urteilskraft (1790) beruhende Aussage ins Spiel gebracht, die besagt, dass die Grenzen des Schönen nur dort gewahrt werden, wo bei aller Täuschung noch zwischen Natur und Kunst unterschieden werden könne. So wurde das Spiel zwischen Illusion und Desillusionierung bei den Wachsfiguren als kruder Betrug getadelt, der gegen die Regeln des Ästhetischen verstieß. Kant: „[...] die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht. [...] Mit Farben nach der Natur bemalte Statuen“ – seien sie aus Stein oder aus Wachs – verwischen dagegen diese Differenz, „indem man jeden Augenblick betrogen wird, sie für lebend zu halten, so oft sie unversehens zu Gesichte kommen.“ Vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (Werkausgabe in Zwölf Bänden 10), hg. v. W. Weischedel, Frankfurt am Main

- 1968, S. 240, S. 441. Vgl. dazu auch Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Hybride Körper. Marmor- und Wachsskulpturen zwischen Animation und Mortifikation, in: Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen (Ausst. Kat. Ruhrlandmuseum Essen 26.03.-30.06.2002), hg. v. J. Gerchow, Ostfildern-Ruit 2002, S. 131-138, hier S. 132 f.
- 31 Wach 1833 (wie Anm. 27), S. 6.
- 32 Vgl. ebd., S. 8.
- 33 Ebd.
- 34 Vgl. Wach 1833 (wie Anm. 27), Kunst-Blatt 14, 3, S. 12.
- 35 Vgl. Schorn, Ludwig: Zur Geschichte der Bildschnitzerei in Deutschland, in: Kunst-Blatt 17, 1, 1836, S. 1-3, Kunst-Blatt 17, 2, 1836, S. 5-8, Kunst-Blatt 17, 3, 1836, S. 9-11, Kunst-Blatt 17, 4, 1836, S. 13-15.
- 36 Schorn 1836 (wie Anm. 35), Kunst-Blatt 17, 1, S. 1.
- 37 Vgl. Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 2001, S. 36 f.
- 38 Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: Von Deutscher Baukunst: D. M. Erwini A. Steinbach 1773, hg. v. L. Unbehaun, Rudolstadt 1997. Der Kunsthistoriker Franz Kugler wies allerdings bereits 1859 nach, dass die Gotik nicht in Deutschland, sondern in Frankreich ihren Ursprung hatte; vgl. Kugler, Franz: Geschichte der Baukunst, Bd. 3, Stuttgart 1859.
- 39 Speitkamp, Winfried: Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871-1933 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 114), Göttingen 1996, S. 153.
- 40 August Reichensperger: „Ein Gebäude [...] welches nicht bloß ausschließlich dem katholischen Kirchendienste gewidmet ist, sondern auch durch und durch den Geist des Katholicismus athmet, ja vielleicht das charakteristischste Denkmal derjenigen Periode ist, in welcher alle Neigungen und Richtungen, alles höhere Sinnen und Trachten sich in den Bahnen des kirchlichen Glaubens bewegten und die unerschütterlichste Orthodoxie mit dem tiefsinnigen Mysticismus gepaart war. So kann man es mit Recht eine großherzige Selbstverläugnung nennen, wenn eine protestantische Regierung ihre Sorgfalt der Erhaltung eines solchen Denkmals widmet, da die geistige Richtung jener Zeit, welche hier verkörpert in der schönsten Verklärung vor das Auge tritt, den lebendigsten Gegensatz zu dem Protestantismus bildet.“ Zitat Reichensperger in: von Pastor, Ludwig: August Reichensperger 1808-1895. Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und Wissenschaft. Mit Benutzung seines ungedruckten Nachlasses, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1899, S. 163.
- 41 Reichensperger war u. a. neben Sulpiz Boisserée, Sibylle Mertens-Schaaffhausen, Joseph Görres und Jean Marie Farina einer der Initiatoren des Zentral-Dombau-Vereins zu Köln; vgl. dazu Rode, Herbert/ Wolff, Arnold: Hundert-fünfundzwanzig Jahre Zentral-Dombauverein: Fortbau und Erhalt des Kölner Domes – 1841-1966, Köln 1966. Reichensperger vertrat laut Ludwig von Pastor eine Kunstanschauung, die „der christlichen Cultur im allgemeinen und der Eigenthümlichkeit der deutschen Nation insbesondere“ entsprach; vgl. von Pastor, Ludwig: August Reichensperger 1808-1895. Sein Leben und sein Wirken auf dem Gebiet der Politik, der Kunst und Wissenschaft. Mit Benutzung seines ungedruckten Nachlasses, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 1899, S. 231.
- 42 von Pastor 1899 (wie Anm. 40), S. 163.
- 43 Vgl. Brenner, Iris: Altäre für Köln. Neugotik zwischen Politik, Kunst und Frömmigkeit, in: Collectionieren Restaurieren Gotisieren. Der Bildschnitzer Richard Moest 1841-1906. Zum 100. Todesjahr, (Ausst. Kat. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen 2.12.2006-22.04.2007), hg. v. D. Preisling, Aachen 2006, S. 25-42, hier S. 25.
- 44 Die Zentrumsparterie war aus der Bewegung des Politischen Katholizismus hervorgegangen. Diese Bewegung hatte sich in Frankreich, Deutschland und Italien als Folge der Französischen Revolution, in der das Verhältnis zwischen Kirche und Staat tiefgehend erschüttert wurde, gebildet; vgl. Lönne, Karl-Egon: Politischer Katholizismus im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1986, S. 9.
- 45 Pastor 1899 (wie Anm. 41) S. 233.
- 46 Pastor 1899 (wie Anm. 41), S. 237.
- 47 Reichenspergers Biograf Ludwig Friedrich August von Pastor, ab 1916 Freiherr Pastor von Camperfelden, fand die Begründung dieses Ideals in den Schriften Reichenspergers: denn der gotische Stil sei „[...] aus der christlichen Idee geboren, für den Ausdruck derselben eine neue, angemessenste, vollkommenste Form [...]“, dieser Stil sei deshalb unbedingt gegenüber der Renaissance vorzuziehen, „welche sich zu dem angegebenen Zwecke der schon vom Heidenthum gebrauchten Formen bedient habe“. Pastor 1899 (wie Anm. 41), S. 279.
- 48 Ebd., S. 279.
- 49 Reichensperger, August: Fingerzeige auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst, 2. Auflage, Leipzig 1855.
- 50 Vgl. Mathieu, Bernard-Charles: Livre de messe, illustré à l'aide des ornements des manuscrits classés dans l'ordre chronologique et selon les styles divers qui se sont succédé depuis Charlemagne jusqu'à François Ier (VIIIe-XVIe s.), reproduits par l'impression lithographiques en couleurs et publié par B.-Charles Mathieu, Paris 1855. Zu Bernard Charles Mathieu vgl. auch den Eintrag im Dictionnaire des imprimeurs-lithographes du XIXe siècle, einsehbar unter: <http://elec.enc.sorbonne.fr/imprimeurs/node/22791> (24.10.2019).
- 51 Reichensperger glaubte bei diesem Buch „in ein Zauberkaleidoskop zu blicken“ angesichts dieser „Welt von Formen und Farben [...]“. An diesen unerschöpflichen Brunnen sollten sich unsere Ornamentisten erfrischen gehen: wahrlich, es thut ihnen noth!“ Reichensperger 1855 (wie Anm. 49), S. 132.

- 52 Vgl. z.B. Heideloff, Carl Alexander: Die Ornamentik des Mittelalters: eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, Nürnberg 1838-1852; Hoffstadt, Friedrich: Gotisches A-B-C-Buch, das ist, Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute, Frankfurt am Main 1840; Statz, Vinzenz / Unge- witter, Georg Gottlob: Gothisches Musterbuch, Leipzig 1856. Vgl. dazu zudem Hölzl Stifter, Maria: Altarbau des Historis- mus in Südtirol. Kirchliche Kunst von 1840 bis 1930, Bozen 2013, S. 28 f. Zu Fassmaler und Vergolder in Südtirol vgl. ebd., S. 439 f.
- 53 Einen entscheidenden Impuls für das Anlegen von Mus- terbüchern im 19. Jahrhundert dürfte das Tafelwerk von Wilhelm Zahn über die Ornamente von Pompeji gegeben haben (vgl. Zahn, Wilhelm: Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae: nach einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen. Es war eines der ersten Druckwerke, das mit der neuen Technik der Chromolithographie durchwegs in Farbe gedruckt wurde. Der Verfasser behauptete sich an die originalen Farben der antiken Malereien von Pompeij gehalten zu haben, jedoch wird das von der heutigen Forschung bezweifelt. Vgl. Hen- nemeyer, Arnd: Wilhelm Zahns Pompeji-Publikation. Eine Inkunabel der Farblithographie, in: Maltechnik und Farb- mittel der Semperzeit, hg. v. U. Hassler, München 2014, S. 98-123, hier S. 99, S. 118.
- 54 Die Chromolithographie war ein Farbdruckverfahren und wurde von Godefroy Engelmann aus Mühlhausen auf Grundlage der Erfindung der Lithographie (1798) des Deut- schen Alois Sennefelder 1837 patentiert. Vgl. Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meis- terwerke, München 2003, S. 190; Hennemeyer 2014 (wie Anm. 53), S. 100.
- 55 U.a. riet der französische Architekt Émile Boeswillwald 1841, vorgefundene Fassungsfragmente als Muster für Restaurierungen zu verwenden. Vgl. von Schorn, Ludwig: Nachrichten vom September, Bildnerei, in: Kunst-Blatt 22, 91, November 1841, S. 379 f.
- 56 Vgl. Walther, Ingo F./ Wolf, Norbert: Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt. 400 bis 1600, Köln 2005, S. 22.
- 57 Er beschrieb beispielsweise bei den Skulpturen des Kölner Domchores auch deren maltechnische Gestaltung; vgl. Rei- chensperger, August: Vermischte Schriften über Christliche Kunst, Leipzig 1856, S. 42.
- 58 Ohne Autor (Kirchenschmuck) 1859 (wie Anm. 1), S. 40.
- 59 Vgl. Jakob, Georg: Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst, Landshut 1885. Die 2. Auflage erschien 1870, die 3. Auflage 1879 und die von mir zitierte 4. Auflage 1885. Eine 5. Auflage erschien 1901 und 1908 erschien posthum ein Nachdruck der 5. Auf- lage.
- 60 Ebd., S. 1.
- 61 Jakob 1885 (wie Anm. 59), S. 109.
- 62 Jakob benannte Kriterien, die Kunstschaffende sowie die Kunstwerke selbst für eine Aufstellung im Kirchenraum erfüllen sollten. U.a. sollten Künstler bekennende Katholi- ken sein, die Inhalte der Bildwerke müssten den Vorgaben des Catechismus Romanus von 1567 entsprechen. Vgl. ebd., S. 111, FN 1. Neuschöpfungen sollten sich an der traditio- nellen Art der Darstellung orientieren, nur „Würdiges und Erhabenes“, nur ja nichts Unanständiges oder die Sinne Reizendes solle zur Darstellung gelangen. Ebd., S. 111. Neben der Beachtung der traditionellen Formen sei auch „die Würde der Darstellung zu beachten und Alles fern zu halten [...] was mehr Anlaß zum Lachen geben könnte, als daß es erbaute.“ Ebd., S. 112. In einer Fußnote gibt Jakob zu verstehen, dass damit vor allem die Sitte, Bildwerke mit Stof- fen zu bekleiden, gemeint sei. Zu bekleideten Bildwerken vgl. Marinelli 2015 (wie Anm. 3), S. 162-167.
- 63 Jakob 1885 (wie Anm. 59), S. 128.
- 64 Ebd., S. 130.
- 65 Ebd.
- 66 Ebd.
- 67 Ebd., S. 291.
- 68 Ebd.
- 69 Ebd., FN 3. Jakob folgt dabei der Farbenlehre von Wilhelm von Bezold von 1874, der meinte, dass Gelb weder einer „entwickelten Kunst“ noch in der Heraldik als Grundfarbe diene. Vgl. von Bezold, Wilhelm: Die Farbenlehre in Hin- blick auf Kunst und Kunstgewerbe, Braunschweig 1874, S. 161.
- 70 Jakob 1885 (wie Anm. 59), S. 291. Anzumerken ist, dass bei den sogen. liturgischen Farben die Farbe Blau nur bis 1570 bei Marien- oder Bekennerfesten erlaubt war. Die Ver- wendung der Farbe Blau bei Paramenten wurde durch das Missale Romanorum untersagt. Vgl. dazu Braun, Joseph: Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Freiburg im Breisgau 1924 (Reprographischer Nachdruck, Bonn 2005), S. 38. Die liturgischen Farben dienten der römisch-katholischen und der protestantischen Kirche dazu, den Charakter der verschiedenen Zeiten und Feste zu verdeutlichen; vgl. Silvestrini, Narciso/ Fischer, Ernst Peter: Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Köln 2003, S. 210- 213. Allerdings wird hier die Farbe Blau nicht angeführt.
- 71 Jakob 1885 (wie Anm. 59), S. 292.
- 72 Ebd.
- 73 Vgl. Marinelli 2015 (wie Anm. 3), S. 90 f.
- 74 Vgl. Jakob 1885 (wie Anm. 59), S. 292. Dieser Aspekt kommt übrigens in den vorhergehenden Auflagen des Buches nicht vor. Es spricht für Jakob, dass er die damals neuen Erkennt- nisse in die jeweiligen neueren Auflagen mit aufgenommen hat.
- 75 Ebd.

- 76 Ebd., S. 294.
- 77 Ebd., S. 295.
- 78 Vgl. Ebd., S. 294, FN 1. Generell sollte nichts vom Kircheninventar weggegeben werden, sondern, wenn Schadhafes oder Unbrauchbares ersetzt werden müsste, solle es an einem „gezierten Ort“ aufbewahrt werden – er meinte damit die kircheneigenen Museen, die Diözesanmuseen. Ebd., S. 295, FN 2.
- 79 So etwa der Südtiroler Bildhauer und Kunsttischler Josef Waßler, der seine Beobachtungen an den Originalen publizierte: „Brixen. Bezüglich des Vorkommens bemalter Steinstatuen dürfte nicht uninteressant sein bekannt zu machen, daß sich Spuren Solcher Bemalung auch auf Grabdenkmälern zeigen. Als ich die in der Pfarrkirche zu Lienz befindlichen prächtigen Denksteine des Leonhard, letzten Grafen von Görz und Michael von Wolkenstein abzeichnete, fand ich in den der Wand zunächst liegenden Winkeln sowie in anderen Vertiefungen des Harnisches ganz deutliche Spuren von Vergoldung. Die Führung der Striche machte den Eindruck, als ob nicht die ganze Statue vergoldet gewesen wäre, sondern daß sie nur an bestimmten Stellen eine goldene Schattirung oder eine Einfassung gehabt hätte. Auch in der St. Michaelskirche dortselbst finden sich solche Bemalungen z. B. an einer Frauengestalt, deren Gesicht mit Farbe leicht überzogen ist.“ Wassler, Josef: Brixen, in: *Der Kunstfreund* 3, 10, 1887, S. 78. Zu Waßler vgl. Marinelli, Ursula: Waßler (Wassler, Wasler), Josef, Bildhauer und Kunsttischler, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, hg. v. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2019, S. 14 f.
- 80 Die Restauratorin Marita Schlüter konnte in ihrer Diplomarbeit über die Polychromie historistischer Altäre die vorherrschende Meinung von den angeblich qualitativ minderwertigen Fassungen des 19. Jahrhunderts widerlegen. Anhand der Bildhauerwerkstatt von Ferdinand Langenberg, der auch Fassmaler angestellt hatte, konnte sie nachweisen, dass sich die Fassmaler dieser Werkstätte hauptsächlich an der Polychromie niederrheinischer und flämischer Altäre der Spätgotik orientiert haben. Die optische Imitation der mittelalterlichen Polychromie wurde durch den Einsatz neuzeitlicher Techniken und Materialien erreicht. Diese wurden so eingesetzt, dass sie den Arbeitsprozess rationalisieren konnten; vgl. Schlüter, Marita: *Studien zur Fertigung und Polychromie Historistischer Altäre: Die Werkstatt Langenberg in Goch* (Dipl.-Arb. Köln 1990), unveröffentlichtes Manuskript, S. 137-143. An dieser Stelle danke ich Frau Schlüter für das Interview, das ich am 3.09.2019 mit ihr führen durfte und indem sie mir ihre Beobachtungen, die sie durch ihre langjährige Tätigkeit gewonnen hat, mitteilte. Vgl. dazu zudem Kaltenbrunner, Gerda: *Polychromierte Skulpturen und Altäre sakraler Ausstattungen des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts im Rheinland*, in: *Raum und Ausstattung Rheinischer Kirchen 1860-1914*, hg. v. H. P. Hilger, Düsseldorf 1981, S. 47-68.
- 81 Speitkamp 1996 (wie Anm. 39), S. 153.
- 82 Lönne 1986 (wie Anm. 46), S. 33.
- 83 Vgl. dazu das Kapitel „Restaurierung und Kirchen – Konfessionelle Probleme“ bei Borger-Kewelow 1986 (wie Anm. 24), S. 5564.
- 84 Ebd., S. 55.
- 85 Ebd.
- 86 Dies wurde bspw. durch die zunehmende Säkularisierung, das Auflösen des katholischen Bildungswesens und der Auflösung von Universitäten, Schulen, Orden und Klöstern erreicht. All den negativen Folgen der Säkularisation hatten die Katholiken, die sich zudem in einer Art Diasporasituation sahen und ein Inferioritätsbewusstsein ausgebildet hatten, wenig entgegen zu setzen; vgl. dazu Raab 1978 (wie Anm. 23), S. 70.
- 87 Der Konflikt trat am massivsten in Preußen auf, wo ein evangelisches Königshaus über mehrere katholische Landesteile regierte. Anlass waren vor allem die Kompetenzstreitigkeiten in der sogenannten ‚Mischehenfrage‘. Gipfel der Streitigkeiten war der als ‚Kölner Ereignis‘ in die Geschichte eingegangene Vorfall, der 1837 zur Verhaftung des Erzbischofs von Köln durch preußische Regierungsbeamte führte. Dies bot Anlass heftigster Reaktionen aus dem Lager romtreuer Katholiken. Vgl. Borger-Kewelow 1986 (wie Anm. 24), S. 56.
- 88 Ebd.
- 89 Es waren dies u.a. die Streichung der Katholischen Abteilung im Kultusministerium 1871, das Gesetz über die staatliche Schulaufsicht, die Ausweisung der Jesuiten 1872, die Einführung der Zivilehe, die das Problem der ‚Mischehen‘ lösen sollte, sowie die Auflösung aller Orden, die keine karitative Ausrichtung besaßen; vgl. Borger-Kewelow 1986 (wie Anm. 24), S. 56; Lappenküper, Ulrich: „Nach Canossa gehen wir nicht“. Otto von Bismarck und der preußisch-deutsche Kulturkampf, in: *Europäische Kulturkämpfe und ihre gegenwärtige Bedeutung*, hg. v. U. Lappenküper, A. Ritter, A. von Scheliha, Leiden 2017, S. 183-206. Ähnliche Gesetze wurden auch in der Österreich-Ungarischen Monarchie unter Kaiser Franz Joseph I. ab 1868 erlassen. Jedoch wurde hier der Kulturkampf nicht in der Weise wie im Deutschen Reich ausgetragen, denn in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie war der Kampfcharakter weniger ausgeprägt. Peter Pfleger kam in seiner Studie „Gab es einen Kulturkampf in Österreich?“ zum Ergebnis, dass auf Grund der katholischen Mehrheit der Bevölkerung sowie eines katholischen Monarchen auch die Denkweise liberaler Politiker eine gemäßigte Richtung einschlug, die auf Streitvermeidung und ein friedliches Zusammenleben ausgerichtet war. „Der Staat versuchte, die gesellschaftliche Freiheit gegen das absolutistische System der katholischen Kirche zu verteidigen. Dieses Bemühen schlug allerdings im Gegensatz

- zu Preußen nicht in einen Angriff auf die der Kirche zuvor gewährte Freiheit um, so dass ein ideologischer Kulturkampf vermieden wurde.“ Pfleger spricht sich daher für Österreich nicht für einen Kulturkampf aus, sondern nennt es eine „Kulturauseinandersetzung“. Vgl. Pfleger, Peter: Gab es einen Kulturkampf in Österreich? (Univ. Diss. Innsbruck 1997), unveröffentlichtes Manuskript, S. 221 f.
- 90 Zur komplexen Entwicklung des Kulturkampfes und der zum Teil parteiergreifenden Literatur dazu vgl. Morsey, Rudolf: Probleme der Kulturkampf-Forschung, in: Historisches Jahrbuch 83, 1964, S. 217-245.
- 91 Speitkamp 1996 (wie Anm. 39), S. 339.
- 92 Ebd., S. 339. Die Diskussionen um den staatlichen Denkmalschutz im kirchlichen Raum wurden noch über Jahrzehnte fortgeführt. Für Deutschland beispielsweise kam zum Tragen, dass durch den Widerstand der katholischen Kirche tiefgreifende Reformen, wie etwa Denkmalschutzgesetze, bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts blockiert wurden; vgl. Speitkamp 1996 (wie Anm. 39), S. 340.
- 93 Vgl. Bericht der K.K. Zentral-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale über ihre Thätigkeit in den Jahren 1874 und 1875, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1876, Anhang S. IV. Die Central-Commission der Österreichisch-Ungarischen Monarchie wurde 1850 auf Grundlage französischer und preußischer Vorbilder gegründet. Die Konservatoren der einzelnen Kronländer waren zunächst keine Fachleute, sondern ehrenamtlich tätige „Kunst- und Altertumsfreunde“; vgl. Frodl, Walter: Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, Wien/ Köln/ Graz 1988, S. 76, S. 95.
- 94 Vgl. Andergassen, Leo: Karl Atz als Kunsthistoriker, in: Karl Atz (1832-1913). Gedenkschrift zum 100. Todestag (Der Schlern 88, 2, 2014), S. 42-59, hier S. 48.
- 95 Vgl. Atz, Karl: Die Christliche Kunst in Wort und Bild: geschichtlich und vorzugsweise praktisch dargestellt, nach den Vorschriften der Kirche und den allgemein gültigen Regeln der Gegenwart, Bozen 1876, S. 68 f. Atz gab in der 1. Auflage seines Buches keine Literaturverweise an. Er dürfte sich vmtl. mit der damaligen Farbenlehre beschäftigt haben.
- 96 Ebd.
- 97 Ebd., S. 68 f.
- 98 Vgl. ebd., S. 66.
- 99 Ebd., S. 69.
- 100 Ebd., S. 140.
- 101 Bereits in der 2. Auflage von 1884 finden sich grundlegende textliche Überarbeitungen, Einschübe neuer Begriffe, sowie eine größere Anzahl an Illustrationen. Die 2. Auflage zielte vom Titel her auf eine speziellere Leserschaft, so wurde der Untertitel abgeändert in „oder ein praktisches Handbuch zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale mit mancherlei Fingerzeigen bei Restaurirungen oder neuen Werken“.
- 102 Atz, Karl: Die Christliche Kunst in Wort und Bild geschichtlich und vorzugsweise praktisch dargestellt, oder ein praktisches Handbuch zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale mit mancherlei Fingerzeigen bei Restaurirungen oder neuen Werken, 2. Auflage, Bozen 1884, S. 101.
- 103 Ebd.
- 104 Atz, Karl: Wie man Kirchbauten gründlich restaurirt (Schluß), in: Der Kunstfreund 4, 10, 1888, S. 73-75, hier S. 4.
- 105 Nach den Niederlanden hielt sich Beissel in England, Frankreich und Luxemburg auf. Seine letzten Jahre verbrachte er wieder in den Niederlanden. Beissel verfasste alle seine Schriften im Exil und war Mitarbeiter der jesuitischen Zeitschrift „Stimmen aus Maria Laach“. Vgl. Goesche, Gerald: Stephan Beissels, S. J. Sicht der christlichen Kunst: die Kunst – Vermittlerin des Glaubens, Mainz/ Aachen 1997, S. 14-18.
- 106 Beissel berichtete von den ab der Jahrhundertwende alljährlich stattfindenden Tagen für Denkmalpflege. Vgl. Goesche 1997 (wie Anm. 105), S. 146.
- 107 Beissel, Stephan: Die Mitwirkung der Geistlichkeit bei der Denkmalpflege, in: Stimmen aus Maria Laach: katholische Blätter, 81, 1911, S. 46-51, hier S. 51.
- 108 Goesche 1997 (wie Anm. 105), S. 146 f.
- 109 Vgl. Koller, Manfred: „Freilegung“ gefasster Skulpturen in Österreich als Problem für Kunsthistoriker und Restauratoren, in: Gefasste Skulpturen – Mittelalter (Restauratorenblätter 26), 2007, S. 29-39, hier S. 30.
- 110 Ohne Autor: Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien, 1. bis 4. September 1873 (Bericht), in: Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 8, 98, November 1873, S. 481-504, hier S. 482.
- 111 Vgl. ebd., S. 481 f, S. 493.
- 112 Auf den Umstand, dass beispielsweise die Schriften von Karl Atz bereits bei seinen direkten Nachfolgern keine Erwähnung mehr fanden, hat Helmut Stampfer hingewiesen; vgl. Stampfer, Helmut: Karl Atz als Denkmalpfleger, in: Der Schlern 88, 2, 2014, S. 32-41, hier S. 40.
- 113 Eine positive Ausnahme bildet das Buch von Nicola Borger-Keweloh 1986 (wie Anm. 24). Generell gibt es Forschungslücken auch auf dem Gebiet der kirchlichen Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts. Eines der wenigen zu diesem Thema verfassten Bücher ist: Hilger, Hans Peter (Hg.): Raum und Ausstattung Rheinischer Kirchen 1860-1914, Düsseldorf 1981.
- 114 Zu ersten Ansätzen vgl. Marquardt, Janet T. / Jordan, Alyce A. (Hg.): Medieval Art and Architecture after the Middle Ages, Cambridge 2009. Im englischsprachigen Raum gibt es die ‚Studies of Medievalism‘, ein Bereich der sich mit der Rezeption des Mittelalters in nachmittelalterlicher Zeit beschäftigt.