I A
D K
Forschungen des Instituts für
Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 14



Nathalie-Josephine von Möllendorff,
Verena Ummenhofer (Hg.)

Mittelalterbilder und Denkmalpflege

Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten

University
of Bamberg
Press

Mittelalterbilder und Denkmalpflege

Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten

Forschungen des Instituts
für Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte

herausgegeben vom Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Abteilung
Archäologische Wissenschaften

Michaela Konrad
Andreas Schäfer
Rainer Schreg

Abteilung
Denkmalwissenschaften

Paul Bellendorf
Stefan Breitling
Mona Hess
Ralf Kilian
Marianne Tauber
Gerhard Vinken

Abteilung
Kunstgeschichte

Stephan Albrecht
Wolfgang Brassat
Andreas Huth

Band 14
Abteilungen Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte
Verantwortliche Herausgeber: Stephan Albrecht und Gerhard Vinken

University
of Bamberg
Press
2023

Nathalie-Josephine von Möllendorff,
Verena Ummenhofer (Hg.)

Mittelalterbilder und Denkmalpflege

Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten

University of Bamberg Press
2023

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Das Buch wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 92/05050108.

Gefördert durch
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; https://fis.uni-bamberg.de) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC BY.

Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

Herstellung und Druck: Prime Rate, Budapest
Satz und Layout: Fabien Griessel, Julia Henfling
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Fabien Griessel
Umschlagbilder (jeweils von links nach rechts / oben nach unten):
Auguste François Joron: Imaginäre Ansicht der Kathedrale als Ruine (Notre Dame de Amiens), 1845
Reims, Kathedrale Notre-Dame, die Kapelle der Jeanne d'Arc mit dem dritten Satz der Knoebel-Fenster 2015, CC BY-SA
Kloster Chorin, Ostflügel von Osten, Detail des Ergänzungsmauerwerks von 1832
Peter Keetmann, Cleaning Jesus, 1939 / Stiftung F.C. Gundlach
St. Gereon, Kuppelausmalung, 2021 / Foto © Verena Ummenhofer
Carl Daniel Freydanck: Blick auf Schloss Babelsberg, 1938
Köln, Dom: Innenraum, Blick zum nördlichen Querhaus, 1943

© University of Bamberg Press, Bamberg 2023
https://www.uni-bamberg.de/ubp/

ISSN: 2626-2053 (Print)
eISSN: 2750-8250 (Online)
ISBN: 978-3-86309-760-8 (Print)
eISBN: 978-3-86309-761-5 (Online)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-548295
DOI: https://doi.org/10.20378/irb-54829

Inhalt

Nathalie-Josephine von Möllendorff, Verena Ummenhofer
Vorwort 7

Nathalie-Josephine von Möllendorff
„Gültige Bilder“ in historischen Kathedralen.
Kunst- und Bildproduktion am Beispiel von Imi Knoebels Glasmalerei in der Kathedrale Notre-Dame in Reims 11

Verena Ummenhofer
„Farbmetamorphosen“ der Kölner romanischen Kirchen seit dem Wiederaufbau 57

Achim Hubel
Die Restaurierungen von Sakralräumen und das Mittelalterbild der Denkmalpfleger im 20. Jahrhundert (deutschsprachiger Raum) 79

Ursula Marinelli
Farbirritationen – über die Aneignung mittelalterlicher Bildwerke während des ‚langen 19. Jahrhunderts‘. Eine kunstwissenschaftliche Quellenanalyse 175

Nathalie-Josephine von Möllendorff
Nettoyez la cathédrale!
Frankreichs mittelalterliche Kathedralen und ihr Umbau in Tempel der Vernunft und republikanische Kirchen als Aneignungsprozess neuer Gesellschaften 191

Jan Raue
Ein Mittelalterbild im Rahmen von Ordnung, Pflicht und Schönheit.
Überlegungen zu Motiven preußischer Denkmalpflege und Restaurierung im 19. Jahrhundert am Beispiel des Klosters Chorin 241

Stefan Gehlen
Die Anfänge des Backstein-Revivals und Schloss Babelsberg 269

Nathalie-Josephine von Möllendorff, Verena Ummenhofer

Vorwort

Aus der Beobachtung heraus, dass sowohl die kunsthistorische als auch die denkmalwissenschaftliche Forschung gegenüber den verschiedenen Alterierungen historischer Bauwerke in der Moderne systematisch blind geblieben ist, entstand vor einigen Jahren die Idee für das Forschungsprojekt „Mittelalterbilder und Denkmalpflege. Leitbilder und Bildproduktion der Denkmalpflege am Beispiel mittelalterlicher Sakralbauten in Deutschland und Frankreich“ an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Dank der großzügigen Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), konnte das Projekt unter der Leitung von Prof. Dr. Stephan Albrecht und Prof. Dr. Gerhard Vinken durchgeführt werden.

Bekanntermaßen konzentrierte sich die wissenschaftliche Forschung lange auf das Aussehen mittelalterlicher Sakralbauten zu ihrer Entstehungszeit. Erst in jüngerer Zeit, vor allem mit dem Material turn und dem Spatial turn, gerieten zunehmend auch Fragen der jeweiligen Objektbiographien in den Fokus und führten unter anderem zur Erforschung von Materialität, Nutzung, Bauweise, sich verändernden Sakraltopographien, alterierten Ausstattungen und letztlich auch von Umbaumaßnahmen. Im Fokus stand dabei jedoch jeweils die Vormoderne, wobei Barockisierungen oder Purifizierungen, gelegentlich auch Romanisierungen gotischer Bauten berücksichtigt wurden. Langsam rückte auch das ‚lange 19. Jahrhundert‘ in den Fokus der Forschung, während hingegen Betrachtungen zum 20. Jahrhundert kaum über das Deskriptive hinausreichten. Vor allem für ein selbstproduziertes Mittelalterbild sind Kunstgeschichte und Denkmalwissenschaft lange nicht zu einer Bewusstwerdung, geschweige denn Theoriebildung gelangt.

Mit Etablierung der befundorientierten, rein konservierenden Denkmalpflege zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die von vielzitierten Leitsprüchen wie zuvorderst Georg Dehios „konservieren, nicht restaurieren“ (Kaiserrede, 1905) begleitet wird, ist es zu einer erheblichen Diskrepanz zwischen dem denkmalpflegerischen Selbstverständnis und der Praxis der Disziplin gekommen: Einerseits sieht sich die Denkmalpflege seitdem in einer kontinuierlichen Entwicklungslinie, die rein objektiv und nach dem jeweiligen wissenschaftlichen Befund Baumonumente konserviert. Gleichzeitig sind bei genauerer Betrachtung jedoch zum Teil erhebliche gestalterische Eingriffe zu verzeichnen, die das Erscheinungsbild von Sakralräumen regelmäßig stark verändern und die zuweilen wenig mit dem Mittelalter gemein haben. Wurde Mitte des 19. Jahrhunderts von dem französischen Architekten, Kunsthistoriker und frühen Denkmalpfeger Eugène Viollet-le-Duc noch offen formuliert, dass ein Bauwerk werden muss, was es sein soll und nicht was es war, gilt ein gestaltender Eingriff seit Beginn des 20. Jahrhunderts hingegen als Regelverstoß. Trotz dieses Paradigmenwechsels ist zu beobachten, dass nach wie vor durch die verschiedenen Restaurierungskampagnen sich stetig wandelnde Mittelalterbilder produziert werden, während die Akteure einen gestaltenden Aspekt weitestgehend negieren. Eine kritische Diskussion blieb damit bislang aus. Das Projekt der „Mittelalterbilder“ widmete sich daher den verschiedenen zu verzeichnenden Konjunkturen denkmalpflegerischen Handelns und konzentrierte sich dabei vor allem auf den Umgang mit polychromen Architekturoberflächen. Der entscheidende Ansatz war dabei, Denkmalpflege als Kulturtechnik zu begreifen, die im Verlauf der Zeit unterschiedlichen Einflüssen ausgesetzt und daher selbst im steten Wandel begriffen ist.

Die Idee zu der vorliegenden Publikation entstand aus dem Wunsch heraus, den nationalen wie internationalen zahlreichen Kooperationen Rechnung zu tragen, die im Rahmen des Projekts entstanden sind oder vertieft wurden. In bewusst kleinen Workshops kam es zu intensiven und fruchtbaren Diskussionen, die unsere Wahrnehmung gegenüber dem Themenkomplex der „Mittelalterbilder“ verfeinert, vertieft und bereichert haben. Mit dem vorliegenden Band wird das Forschungsprojekt aber auch erweitert und reicht daher über den projektierten Themenbereich hinaus: Hier kommen die einzelnen Autoren mit ihren jeweils eigenen Forschungsfragen zu Wort, womit gezeigt werden kann, welch vielfältiges Potenzial „Mittelalterbilder“ in sich tragen.

Von einem gleichsam ikonischen mittelalterlichen Sakralbau ausgehend, analysiert im ersten Beitrag des Bandes Nathalie-Josephine von Möllendorff die Wirkmächtigkeit von Objektbiographien auf die Gestaltung und Umgestaltung von Kathedralen: Am Beispiel der Reimser Kathedrale Notre-Dame wird die Fensterneuverglasung Imi Knoebels thematisiert und der Frage

nachgegangen, wie dieser geschichtsträchtige Ort in seiner Funktion als Erinnerungsort die Interpretation der drei Fenstersätze Knoebels überschreibt. Wie kaum ein anderer Sakralbau ist Reims mit der Geschichte und den Geschicken Frankreichs verbunden und hat traurige Berühmtheit während des Ersten Weltkriegs erlangt. Allerdings treten hier auch die ersten modernen Fensterverglasungen in mittelalterlichen Kathedralen auf, die heute überall dort zu finden sind, wo historischer Bestand verloren gegangen ist. Erst das komplexe Geflecht aus Ort, ortsgebundener Geschichte, Künstler, künstlerischer Position und politischer Inszenierung führt dabei zu dem Ergebnis, das wir heute kennen.

Der zweite Beitrag von Verena Ummenhofer, der in Teilen ihrer Dissertation entlehnt ist (Univ. Diss. Bamberg 2021) und Projektergebnisse der „Mittelalterbilder" wiedergibt, widmet sich den mehrfachen Repolychromierungen von Architekturoberflächen einiger romanischer Kirchen Kölns im 20. Jahrhundert. An den gewählten Beispielen arbeitet sie die sich wandelnden Konjunkturen denkmalpflegerischen Handelns heraus und beleuchtet die Kausalität zwischen den jeweiligen Akteuren und den durchgeführten Restaurierungskampagnen. Dabei fällt auf, dass – entgegen dem denkmalpflegerischen Selbstverständnis – zeitgenössische ästhetische Vorstellungen und Seherfahrungen bis in die Gegenwart einen entscheidenden Faktor im Umgang mit Denkmälern darstellen.

Achim Hubel erweitert den bei Ummenhofer auf Köln fokussierten Blick räumlich und zeitlich, indem er – einsetzend mit dem Beginn der „modernen Denkmalpflege" um 1900 – beredte Restaurierungsbeispiele aus ganz Deutschland vorstellt und analysiert. Diese breit aufgestellte Perspektive führt die Zeitgebundenheit denkmalpflegerischen Handelns, bei dem theoretischer Anspruch und praktische Umsetzung oft weit auseinanderklaffen, deutlich vor Augen. Bemerkenswert und zugleich nachdenklich stimmend ist dabei die Beobachtung, mit welcher Regelmäßigkeit gerade die Leistungen der vorausgegangenen Generation geringgeschätzt und häufig vernichtet werden.

Ursula Marinellis Text stellt den Auftakt für die nun folgenden Betrachtungen zum ‚langen 19. Jahrhundert' dar. Anhand ausgewählter Beispiele zeichnet sie den Diskurs um die Repolychromierung von Skulpturen in sakralen Kontexten nach und schildert anhand detaillierter Quellenanalysen die unterschiedlichen Sichtweisen und Argumentationen verschiedener Akteure. Dies ist besonders aufschlussreich, da sich deutlich ein Zusammenhang zwischen der sozialen Gruppenzugehörigkeit und den spezifischen Sichtweisen und damit Entscheidungsparametern bezüglich der farbigen Neugestaltung von Skulpturen nachvollziehen lässt.

Auch der nächste Beitrag widmet sich den unterschiedlichen, sich wandelnden Agenden von verschiedenen Akteuren und deren Diskursführung. Im Zuge der Französischen Revolution wurden die mittelalterlichen Kathedralen Frankreichs ihrer christlich-sakralen Funktion enthoben, enteignet, geplündert und schließlich in Staatsbesitz überführt. Der zweite Beitrag von Nathalie-Josephine von Möllendorff beleuchtet dabei den gesellschaftlichen Stellenwert der überkommenen Monumente sowie deren Umnutzung, deren Wiederaufbau und auch deren Abriss während der Großen Revolution und des sich daran anschließenden Premier Empire. Erste Diskussionen um Erhalt und Wert der Bauwerke, die schnell einen Konsens in der Formulierung des Kulturerbes fanden, sowie der tatsächlich erfolgte Umgang mit diesen Architekturen zeigen aber auch, dass die jeweilige, einmal mehr von den verantwortlichen Akteuren abhängige Bewertung des in Frage stehenden Sakralbaus im Vordergrund steht.

Jan Raue wählt das Kloster Chorin als Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum Thema Mittelalterrezeption. Hier spannt er einen Bogen von der für die Geschichte der Denkmalpflege so wichtigen Auseinandersetzung Friedrich Schinkels im frühen 19. Jahrhundert mit dem Kloster, bis hin zu den im ausgehenden Jahrhundert vom Regierungs-Bauführer Wilhelm Schleyer umgesetzten Maßnahmen. Raue beleuchtet anhand ausgewählter Beispiele das Handeln der jeweiligen Akteure vor dem Hintergrund denkmalpflegerischer Konjunkturen und im jeweiligen geistesgeschichtlichen Kontext. Dabei wirft er ein neues Licht auf die Mittelalterrezeption des frühen 19. Jahrhunderts und insbesondere Schinkels.

Anders als bei Jan Raue geht es im Text von Stefan Gehlen nicht um den denkmalpflegerischen Umgang Schinkels mit einem mittelalterlichen Bau, sondern um seinen Versuch, in Schloss Babelsberg, einem im ‚romantischen Stil' mit gotischen Anleihen errichteten Neubau, seine Vorstellungen von guter Architektur zu verwirklichen. Gehlen erläutert an diesem Beispiel die nicht nur baulichen, sondern geradezu moralischen Ideale, die der Architekt und obere preußische Staatsbeamte von mittelalterlichen Monumenten ableitete und in die zeitgenössische Baukunst zu überführen suchte. Auch dass er dieses Ziel in Babelsberg nicht erreichen konnte und mit welchen Schwierigkeiten Schinkel hier konfrontiert war, wird eindrücklich dargelegt.

Nach dieser kurzen Vorschau auf das breite Spektrum an Perspektiven, unter denen die Autoren dieses

Bandes das Mittelalter und seine Rezeption während der letzten zwei Jahrhunderte betrachtet haben, möchten wir – last, but definitely not least – Worte des Danks aussprechen. Zuerst gilt unser herzlicher Dank den beiden Projektleitern Stephan Albrecht und Gerhard Vinken für ein außergewöhnlich spannendes, vielfältiges und weiterführendes Forschungsprojekt, die Möglichkeit der Mitwirkung und die unermüdliche Unterstützung. Der Dank gilt aber auch der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die großzügige Förderung der „Mittelalterbilder", die die Umsetzung dieses Forschungsvorhabens möglich gemacht hat. Natürlich gilt Gleiches auch für die Kollegen und Kolleginnen aus dem Aus- und Inland, die als GesprächspartnerInnen, RatgeberInnen oder AutorInnen unmittelbar am Projekt beteiligt waren. Neben den in diesem Band versammelten Autoren und Autorinnen, sprechen wir auch all jene an, die hier zwar nicht in Erscheinung treten, das Projekt der „Mittelalterbilder" aber dennoch wesentlich unterstützt haben. Nicht vergessen seien schließlich alle Kollegen und Kolleginnen der Otto-Friedrich-Universität Bamberg in den unterschiedlichen Instituten und Abteilungen, die regen Anteil an unserer Arbeit genommen haben und durch Gespräche, Erläuterungen, Hinweise, Fachwissen, Ratschläge, Kaffee und stets offene Ohren ihren Anteil an dem Projekt und seinen Ergebnissen hatten.

Nathalie-Josephine von Möllendorff

„Gültige Bilder“ in historischen Kathedralen. Kunst- und Bildproduktion am Beispiel von Imi Knoebels Glasmalerei in der Kathedrale Notre-Dame in Reims

In den Jahren 2011 und 2015 sind als jüngste Additionen die Fensterverglasungen von Imi Knoebel in die historische Bausubstanz der Kathedrale von Reims eingeglast worden. Drei der Chorumgangskapellen wurden mit Fenstern ausgestattet, die in ihrem Entwurf auf die *Messerschnitte/ Rot Gelb Blau* von 1978/79 des Künstlers zurückgehen.[1] 2011 handelte es sich dabei zunächst um die beiden die Achsialkapelle flankierenden Kapellenfenster und dann 2015 um die nordwestliche Umgangskapelle, die der Nationalheiligen Jeanne d’Arc geweiht ist. Letztere wurde mit einer Weiterentwicklung der Entwürfe von 2011 versehen. Die zahlreichen Publikationen zeugen von der bedeutenden Stellung von Notre-Dame de Reims, die nicht nur eines der Chef-d’œuvre französischer Baukunst mit einer über 800-jährigen Objektbiographie[2] darstellt, sondern auch seit dem 4. Jahrhundert ein Ort ist, der die Funktion als *Lieu de mémoire* inne hat und somit zum Inbegriff französischer Identität geworden ist.[3] Die Fenster des deutschen Künstlers fanden hingegen wenig Berücksichtigung, was jedoch nicht der Qualität der Verglasung anzulasten, sondern dem Umstand geschuldet sein dürfte, dass die Fenster noch keine Dekade alt sind. So sind alle relevanten Publikationen bislang im Rahmen der Installationen und begleitender Events erschienen.[4]

Als Diskrepanz fällt an dieser Stelle auf, dass in einem sehr alten Gebäude sehr junge Glaskunst existiert. Dies ist durchaus eine Realität dieser Bauten: Kathedralen waren, sind und bleiben ewige Baustellen. Sie sind dabei immer Produkte ihrer jeweiligen Zeitschichten, wurden und werden auch weiterhin im Verlauf ihrer Biographie verändert.[5] Besonders prägnant ist diese Verbindung von neu und alt bei immobilen Ausstattungen, die – fest verbaut – ein symbiotisches Verhältnis mit dem Baukörper eingehen. Im Regelfall stört man sich in einer gotischen Kathedrale, wie beispielsweise Chartres, nicht an einem barocken Altarensemble; wieviel Neugotik à la Viollet-le-Duc sich in der vermeintlich gotischen Bausubstanz von Notre-Dame de Paris verbirgt, wissen dann oft nur noch Spezialisten. Bei Fensterverglasungen der Nachkriegsmoderne ist das anders. Sie fallen auf, weil sie (noch) eine verklärt-historisierte Vorstellung – ein Mittelalterbild – stören. Aber wie verhalten sich das mittelalterliche Bauwerk in Reims und die zeitgenössische Glaskunst Knoebels zueinander? Was formulierte der Künstler mit seinem Entwurf und in welcher Weise wirkt die Architektur auf diese künstlerische Aussage ein? Imi Knoebel, dem es in seinem Œuvre darum geht, „Gültige Bilder“ und – beruhend auf dem Konzept der Farbe – Werke zu schaffen, die aus sich heraus sprechen, forderte für sich wie auch für seine Arbeiten stets die maximale Freiheit. Dieser Anspruch führte zunächst dazu, den Auftrag für Reims abzulehnen.[6] Dabei waren die Vorgaben der Auftraggeber als gering einzustufen und – unter Beachtung der geltenden denkmalpflegerischen Richtlinien – als geradezu selbstverständlich zu erachten. Eine größere künstlerische Freiheit ist zumindest für diesen Ort kaum denkbar. So bliebe zu erfragen, in welcher Weise und durch wen oder wodurch genau der Künstler fürchtete, eingeschränkt zu werden? War er sich dessen bewusst, dass diese Kathedrale als geschichtsträchtiger Ort und als Sakralbau Auswirkungen auf seine „Gültigen Bilder“ haben würde? Welches der beiden Elemente – Architektur und Fenster – besitzt welche Wirkmächtigkeit und dominiert damit eine wie auch immer geartete Aussage des anderen?

Um diesen Fragen im Folgenden nachgehen zu können, sind verschiedene Kontextualisierungen notwendig: Als erstes werden die Knoebel-Fenster chronologisch in den aus dem 20. Jahrhundert stammenden Gesamtkomplex der Reimser Kathedralverglasung eingeordnet. In einem nächsten Schritt werden diese Verglasungen in den Kontext einer Entwicklung der Glaskunst in Frankreich seit dem Zweiten Weltkrieg gestellt, die sich zwischen Tradition, Krise, Erneuerung, Weiterentwicklung und künstlerischem Diskurs bewegt und die sich in fast schon idealtypischer Beispielhaftigkeit an der Reimser Kathedrale nachzeichnen lässt. Zwar sind in Notre-Dame mittelalterliche Verglasungen – teilweise nur in Fragmenten – in den Obergaden des Langhauses erhalten, sie besitzen jedoch keinen Einfluss auf eine Raumwirkung der Knoebel-Fenster oder ein modernes Verglasungskonzept und werden daher hier vernachlässigt.[7] Diese Chronologie abschließend,



1 Agence Meurisse, Paris (Hg.): Die Kathedrale von Reims in Flammen (im Rauch sind noch Reste des Dachstuhls erkennbar, 1914).

wird drittens der Werkprozess beleuchtet, welcher Beschlussfassung, Auftragserteilung, Entwurf und Fertigung bis zur Einglasung umfasst. Auf verschiedenen Ebenen, denen an dieser Stelle jedoch nicht vorgegriffen werden soll, ist der Werkprozess von Imi Knoebel mit jenem der Südquerhausverglasung der Hohen Domkirche zu Köln von Gerhard Richter vergleichbar. Der Vergleich beider Werke soll dabei – neben allen Ähnlichkeiten – vor allem die Unterschiede der den Auftrag erteilenden Institutionen mit ihren jeweiligen Argumentationen und Narrativen beleuchten und dient der Beantwortung der Frage, wie ortsgebunden diese Werke tatsächlich sind. Zur Klärung, wie autark ein solches Kunstwerk an einem historischen und zugleich sakralen Ort sein kann, wird viertens die Funktion der Reimser Kathedrale als französischer Erinnerungsort beleuchtet. In welcher Weise dieser *Lieu de mémoire* mit seiner Wirkmächtigkeit die künstlerische Aussage der Knoebel-Fenster überschreibt (und dass er das tut, sei hiermit postuliert), in welchem Ausmaß eine Rezeption von der intendierten Aussage abweicht, wird im Rahmen der Analyse verdeutlicht. Wortwahl und Sprachlichkeit wissenschaftlicher Texte sind in diesem Zusammenhang mehr als aussagekräftig. Dass diese Sprachlichkeit als Rezeption zu werten ist und nicht von ungefähr herrührt, verdeutlicht die abschließende Betrachtung der Einweihungsfeierlichkeiten mit ihren historischen Bezügen und der deutsch-französischen Besetzung. Zusammenfassend lässt sich bereits an dieser Stelle feststellen, dass erst das Zusammenspiel der Akteure in ihren zeitlichen Bezügen mit dem Ort und seiner Historiographie zu einem Bedeutungsgefüge subsumiert, das nicht nur einmalig ist, sondern bei einer marginalen Abweichung einzelner Aspekte deutlich andere Aussagen hervorbringen würde.

Die Reimser Kathedral-Verglasung des 20. Jahrhunderts und das Glasatelier Simon-Marq im Kontext zeitgenössischer Glasmalerei

Seit der Klassifikation als Monument historique 1837 wird Notre-Dame de Reims systematisch unter den jeweils geltenden denkmalpflegerischen Ansätzen restauriert und konserviert. Dies führte dazu, dass 1837 erste Bestandsdokumentationen angefertigt wurden, die sich später als wertvoll erweisen sollten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die verschiedenen Maßnahmen an der Kathedrale weniger durch sukzessiv auftretende Verwitterungen der Bausubstanz be-



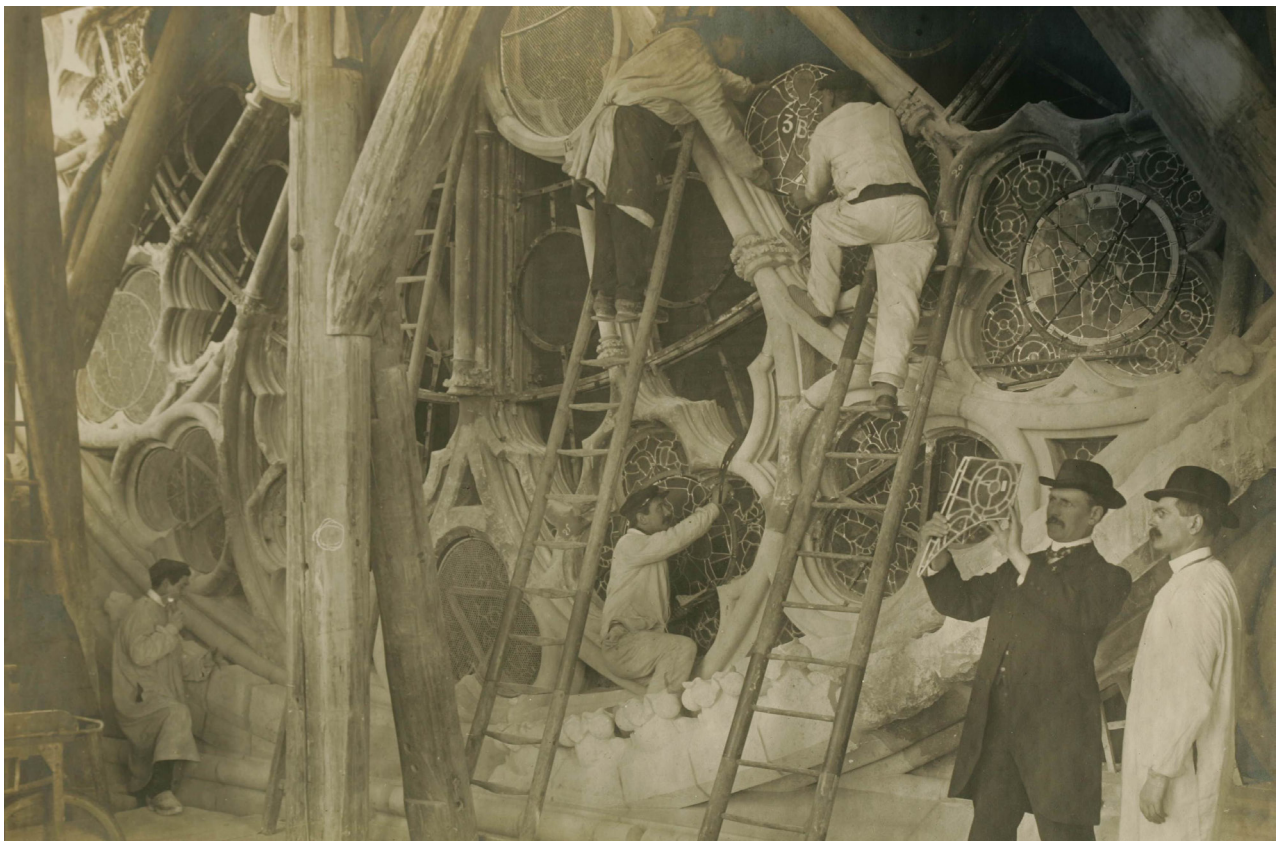
2 Reims, Kathedrale Notre-Dame, Innenansicht des Langhauses nach Westen, Dezember 1917.



3 Reims, Straßenansicht mit der kriegszerstörten Kathedrale im Hintergrund, 1914-1918.

dingt, als vielmehr durch akute Schäden, die dem Bauwerk durch die Bombardierungen während des Ersten Weltkriegs zugefügt worden waren (Abb. 1-3). Nach Kriegsende galt es daher zuerst die Funktionsfähigkeit des Sakralraums wiederherzustellen und die Bausubstanz zu schützen, indem Mitte der 1920er-Jahre der 1914 abgebrannte Dachstuhl ersetzt wurde.[8] Erst danach begann man, die Fensterverglasung zu sichern und zu rekonstruieren. Verantwortlich für diese Aufgabe war der Kunstglaser Jaques Simon. Seine Familie war bereits seit 1640 mit einem eigenen Glasatelier in Reims vertreten, das heute nicht nur zu den ältesten französischen Familienunternehmen gehört, sondern das auch seit dem 17. Jahrhundert für die Verglasungen der Kathedrale verantwortlich war (Abb. 4).[9] Im Rahmen der erwähnten Bestandsdokumentationen hatte Jaques' Großvater Pierre Simon 1848 mit einer umfassenden Dokumentation der noch in den Obergaden des Langhauses erhaltenen mittelalterlichen Verglasung begonnen, indem er in-situ Frottagen anfertigte und zu detaillierten Aquarellen ausarbeitete.[10] Auf Basis dieser *frottis* konnte bereits sein Sohn Paul – der auch die begonnene Bestandsaufnahme des Vaters weiterführte – die Große Westrose 1909 nach einem schweren Sturm rekonstruieren (Abb. 5).[11] Mit dem Rückgriff auf solch detailliertes Dokumentationsmaterial war es schließlich auch Jaques Simon möglich, jene Fensterverglasungen zu restaurieren, die auf eine mittelalterliche Substanz zurückzuführen waren und deren vorläufigen Höhepunkt die Einglasung der Kleinen Westrose anlässlich der Wiedereinweihung der Kathedrale am 18. Oktober 1937 markierte.[12]

Waren die konservatorisch-rekonstruktiven Arbeiten von Jaques Simon zunächst darauf ausgerichtet, den etwa zur Hälfte zerstörten und daher nur fragmentarisch erhaltenen Bestand in der Kathedrale zu sichern und zu rekonstruieren (Abb. 6), lässt sich nach dem Zweiten Weltkrieg auch der Einbau jeweils



4 Reims, Kathedrale Notre-Dame, Jaques und Charles Simon mit Mitarbeitern beim Einglasen der Großen Fensterrose, 1909.



5 Reims, Paul Simon in seinem Atelier bei der Restaurierung der Großen Fensterrose, 1910.

zeitgenössischer Verglasungsentwürfe in die historische Bausubstanz der Kathedrale beobachten. Jaques' eigener Entwurf von 1954 weist dabei traditionelle Entwurfs- und Bildkompositionen auf und fügt sich daher homogen in den älteren Bestand ein.[13] Dieses Vorgehen ist seit den 1930er-Jahren in verschiedenen Kathedralen zu beobachten – so beispielsweise in Toulouse, Lille, Quimper, Chartres, Albi, Rouen, St. Denis oder Nantes.[14] Im *Vitrail du Champagne* werden in Anlehnung an Kompositionsstrukturen der Glasmalerei aus dem 13. Jahrhundert Gewerke und regional typische Tätigkeiten, beispielsweise aus dem Weinbau, dargestellt und religiösen Bildthemen wie der Wandlung von Wasser in Wein beigeordnet. Die drei Fensterbahnen weisen damit einen klaren regionalen Bezug auf und erfüllen so auch eine ortsabhängige und identitätsstiftende Funktion (Abb. 7-8). Anders als das figürlich und farbig gestaltete Fenster von Jaques Simon, löste die Einglasung des doppelten Lanzettfensters *Eau Vive* – ein in Grautönen gehaltener abstrakter Entwurf – über dem Taufbecken im südlichen Querhausarm 1961 heftigen öffentlichen Widerstand aus (Abb. 9).[15] Offenbar war es in der öffentlichen Meinung akzeptabel, ein neues Fenster einzuglasen, soweit es religiöse, darüber hinaus aber auch figürliche und zudem regionale und identitätsstiftende Themen aufwies. Ein abstrakter Entwurf, wie der von Jaques' Tochter Brigitte, passte aber offenbar nicht in das Vorstellungsbild einer mittelalterlichen Kathedrale.

Dieser Widerstand ist in einigen Punkten leicht nachvollziehbar. In den Sehgewohnheiten der Rezipierenden stellte abstrakte, moderne Kunst im Kirchenraum nicht nur ein Novum, sondern offenbar auch einen Bruch an und mit diesem Ort dar. Die französische Glaskunst zeichnete sich bis in die 1920er und 1930er Jahre durch eine anhaltende Orientierung am historistischen Formenkanon aus.[16] Angélique Pinet sieht diese „persistance d'un vitrail dit historiciste" durch den enormen Erfolg der Glaskunst im 19. Jahrhundert begründet, an dem die großen Glasateliers auch im beginnenden 20. Jahrhundert noch festzuhalten suchten und daher Innovationen und Strömungen der übrigen zeitgenössischen Kunst nicht aufnahmen.[17] Der „manque de créativité" ist dabei im Kontext einer generellen Krise der religiösen Kunst in den 1930er-Jahren zu sehen, die den Dominikanermönch, Glasmaler und Kunstkritiker Père Marie-Alain Couturier dazu veranlasste, vom „Tod der christlichen Kunst" zu sprechen.



6 Max Sainsaulieu: Kathedrale Notre-Dame de Reims, Innenansicht, Sicherung und Sortierung der Glas-Fragmente durch Mitarbeiter des Ateliers Simon, 1917.

Besonders an und in den großen Kathedralen zeichnete sich dabei eine Kontroverse ab, die der Kunstglaser Jean Hébert-Stevens bereits 1931 konstatiert hatte: „On a déshonoré nos monuments historiques avec de tels pastiches“.[18] Somit wuchsen zwar die Bemühungen der Glasateliers, neue Formen und Ausdrucksmöglichkeiten zu entwickeln; sie blieben aber mit ihrer Ikonographie immer der gewohnten Farbigkeit und Binnenstruktur verpflichtet.[19]

Der wesentliche Umbruch in der Gestaltung von Kirchenfenstern erfolgte zur Jahrhundertmitte mit der zwischen 1937 und 1946 erbauten, aber erst 1950 geweihten Kirche Notre-Dame-de-Toute-Grâce in Assy. In Folge eines „appel aux peintres“ durch Marie-Alain Couturier wurden hier die Fenster der Kirche von Jean Bazaine, Paul Berçot, Maurice Brianchon, Marc Chagall, Adeline Hébert-Stevens, Georges Rouault, Marguerite Huré und Couturier selbst gestaltet. Zudem gab er eine Vielzahl weiterer Ausstattungsgegenstände von Künstlern wie Henri Matisse, Georges Braques, Jaques Lipchitz und anderen für diesen Ort in Auftrag. Couturier’s Forderung einer konsequenten Zusammenfügung verschiedener Werke moderner und namhafter Künstler, die aufgrund ihres künstlerischen Rangs ausgewählt wurden und die traditionsreiche Glasateliers vorrangig nur noch als Produzenten einbezog, löste weitreichende Debatten einer „querelle de l’art sacrée“ aus.[20] So ist zu beobachten, dass es in den 1950er Jahren zunächst Kirchenneubauten sind, in denen Maler die Gestaltung der Fenster übernehmen: Zu nennen sind beispielsweise die von Henri Matisse gestalteten Fenster in der Chapelle du Rosaire de Vence (Abb. 10)[21] oder die Fenster von Fernand Léger in der Kirche Sacré-Cœur in Audincourt, deren Wände zudem mit Mosaiken von Jean Bazaine ausgestattet wurden. Letztlich ist auch der Neubau der kriegszerstörten Wallfahrtskapelle Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp, die 1950-1955 nach den Entwürfen Le Corbusiers erbaut wurde, mit abstrakter Farbverglasung versehen worden. In Ronchamp zeigt sich nun auch der tiefgreifende Einfluss Couturiers, denn nur auf seine Vermittlung hin war der Provinzialrat der Dominikaner bereit, mit Le Corbusier einen „resoluten Atheisten“ eine Kirche entwerfen zu lassen, was als Besonderheit erkannt werden muss.[22] Couturiers Haltung dazu war klar, denn „que pour la renaissance de l’art chrétien, l’idéal serait



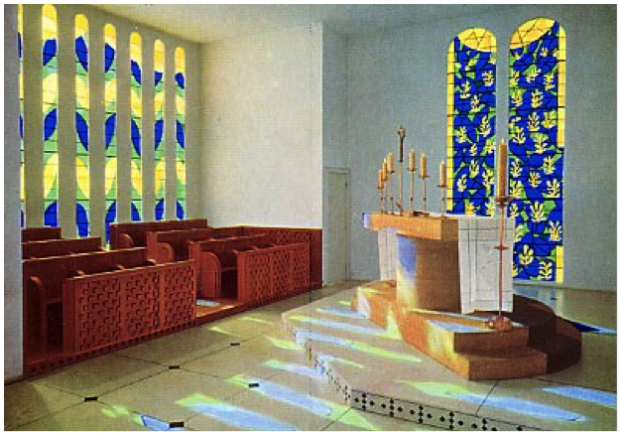
7 Jaques Simon: Vitrail du Champagne, Einglasung 1954, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



8 Jaques Simon: Vitrail du Champagne – Detail, Einglasung 1954, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



9 Brigitte Simon: Eau Vive, Einglasung 1961, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



10 Henri Matisse: Verglasung der Chapelle du Rosaire de Vence, 1951, Vence, Chapelle du Rosaire.

toujours d'avoir des génies qui soient en même temps des saints. Mais dans les circonstances présentes, si de tels hommes n'existent pas, nous pensons en effet que pour provoquer cette renaissance, cette résurrection, il est plus sûr de s'adresser à des génies sans la foi qu'à des croyants sans talent."[23]

Im sakralen Neubau der Nachkriegszeit, bei dem sich die Glaskunst der 1950er-Jahre parallel zu den neuen Gestaltungsformen der Architektur entwickelte, erschien ein Rückgriff auf einen traditionellen Formenkanon als unnötig, vielleicht sogar als unmöglich. Daher lehnte sich beispielsweise die Gestaltung der Fensterzone von Ronchamp auch an keine traditionelle seit dem Mittelalter oder gar der Spätantike geltende Raumstruktur an, sondern wurde aus der zeitgenössi-



11 Dean Loomis: Marc Chagall und Charles Marq im Reimser Glas-Atelier, 1960.

schen künstlerischen Position heraus entwickelt. Die Fensterlaibungen sind in Ronchamp darauf ausgerichtet, die Stärke der Wandvorlage zu zeigen und werden durch die trapezförmigen Ausschnitte, wie man sie bei der Umnutzung von Hochbunkern einschneidet, mit nur kleinen Fensteröffnungen sogar inszeniert. Ein größerer Kontrast zu den Kathedralen und der dort manifestierten Art der Fensterbehandlung könnte wohl kaum erreicht werden. Daraus folgt aber auch, dass Fensterneuverglasungen in historischen Bausubstanzen grundlegend anders zu betrachten und zu diskutieren sind, als jene in den Neubauten der Nachkriegsmoderne. Die mit Assy ausgelöste Diskussion über Sakralkunst im Allgemeinen und der Glaskunst im Speziellen bestimmte zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen nationsweiten Diskurs, der in Reims jedoch erst deutlich verspätet mit dem Fenster *Eau Vive* 1961 umgesetzt wird. Ein gutes Jahrzehnt nach Assy ist hier erstmalig die Einglasung abstrakter Glaskunst in historische Bausubstanz zu beobachten und markiert damit einen wichtigen Umbruch.[24]

Interessant erscheint an dieser Stelle, dass der Umbruch, den Brigitte Simons *Eau Vive* für Reims einleitete, über Reims hinaus kaum wahrgenommen wurde, wohl aber der namhafte Künstler, der in Reims Glasfenster fertigen lässt. In Hinsicht auf den Stellenwert der Glasateliers wie ihrer Akteure ist dies aufschlussreich: Im Mai 1961 berichtete beispielsweise die deutsche UFA-Wochenschau von dem Glasatelier in Reims in Zusammenhang mit der Fertigung von 12 Fenstern, die Marc Chagall für die Synagoge der Hadassah Medical Organisation in Jerusalem gestaltete. Der Fokus der Berichterstattung lag dabei auf der Arbeit des Malers im Reimser Atelier der Glasmalerin Brigitte Simon; ihr Mann Charles Marq wird als junger Mitarbeiter von Chagall und vor allem in seiner Tätigkeit als Maler genannt (Abb. 11).[25] Während der Sprecher davon berichtet, wie das Medium der Glasmalerei Chagalls Schaffen beeinflusst habe und er nun in Reims Fenster für „eine Synagoge in Israel“ fertigen ließ, zeigt das Filmbild hingegen die hochmodisch und elegant gekleidete Brigitte Simon auf einem Baugerüst. Man sieht sie eine einfache Holzleiter hinaufsteigen, um dann nachfolgend die Einglasung von *Eau Vive* in der Kathedrale zu begutachten (Abb. 12). Die Wochenschau zeigt dabei eine deutliche Diskrepanz zwischen gesprochenem Bericht, dem gezeigten Bildmaterial und den realen Verhältnissen der Akteure auf: Die Simon-Marqs waren seit 1949 beide Geschäftsführer des Glasateliers – Charles war damit weit mehr als „ein junger Mitarbeiter“ Chagalls. Von Hause aus Maler und Graphiker, erlernte er das Handwerk der Glaskunst durch seine Frau, ist aber zum Zeitpunkt der Berichterstattung bereits Kunstglaser-Meister und durch eigene Arbeiten in Erscheinung getreten. Brigitte, als Erbin des Familienunternehmens, Geschäftsführerin und eigenständige Glaskünstlerin, wird überhaupt nicht erwähnt, aber – und das erscheint hervorhebenswert – medienwirksam mit ihrem eigenen Werk in-situ gezeigt. Das Filmmaterial ist damit für den Zuschauer nicht zuzuordnen und man fragt sich unwillkürlich, ob es hier den Berichterstattern einfach nur darum ging, die Einglasung von Kirchenfenstern, ohne jede Kontextualisierung zu zeigen. Dafür ist das Filmmaterial aber zu stark inszeniert: Der Fokus liegt auf der Person Brigitte Simons, die wohlgemerkt für die dargestellte Situation auf Leiter und Baugerüst vollkommen unpassend gekleidet ist. So schließt sich die nächste Frage an, ob dieses Filmmaterial zweitverwendet wurde. Wie dem auch sei, beide Simon-Marqs waren Geschäftsführende und Künstler, werden aber in dieser Funktion nicht wiedergegeben, was darauf schließen lässt, dass Glasateliers mit ihren Akteuren zu diesem Zeitpunkt eher als ausführende Handwerksbetriebe, denn als künstlerische Ateliers begriffen wurden. Brigitte Simon, die sich mit ihren eigenen Fenstern noch in alter Manier als Künstlerin positionierte, fertigte 1971 und letztmalig 1981 die Fenster *Le feu, la terre et l’air* im nördlichen und südlichen Querhaus der Reimser



12 Brigitte Simon auf dem Baugerüst in Notre-Dame de Reims während der Einglasung von *Eau Vive*, 16. Mai 1961, Videostill (Minute 4:41).

Kathedrale. Sie erfahren kaum Wahrnehmung von Seiten der Öffentlichkeit.

In der anhaltend guten Zusammenarbeit mit den Simon-Marqs entstanden alle Fensterverglasungen Chagalls, die insgesamt elf Verglasungskampagnen mit 40 Fenstern umfassen. 1974 entwarf Chagall auch die sechs Fenster der Marien-Kapelle von Notre-Dame de Reims (Abb. 13-14).[26] Den Chagall-Entwurf setzten dabei Brigitte Simon, Charles Marc und Marc Chagall gemeinsam um.[27] Öffentliche Proteste blieben sogar hier nicht aus, obwohl der Auftrag vom Freundeskreis der Kathedrale sowohl initiiert, als auch finanziert wurde.[28] Der Einbau konnte nur unter dem Vorbehalt erfolgen, die Kapellenverglasung im Zweifelsfall nach einem Jahr wieder ausglasen zu lassen.[29] So ist feststellbar, dass es zwischen 1961 und 1974 zwar einen Umbruch auf der Entscheidungsebene sowie auf personeller Ebene gab, sich das Rezeptionsverhalten der Öffentlichkeit jedoch nicht wesentlich gewandelt hatte. Die „querelle de l'art sacré" fiel hier zwar etwas milder aus, löste sich aber erst, als die Fensterverglasungen in-situ verbaut waren. Couturiers „appel aux peintres" ist dabei nicht nur bis heute, sondern auch über Landesgrenzen hinweg von tragender Nachhaltigkeit. Auch in Deutschland blieb das Thema der Kirchenverglasungen von zentralem Interesse: Nach den verheerenden Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und der damit einhergehenden Massenmigration war ein deutlicher Bedarfszuwachs an Kirchenneubauten zu verzeichnen, und auch der Wiederaufbau von älteren Kirchen zählte über Jahrzehnte zu den zentralen Bauaufgaben vieler Architekten.

Die führenden Kunstglas-Werkstätten konzentrierten sich dabei zunehmend darauf, Neuanfertigungen von Entwürfen zeitgenössischer Maler auszuführen und nicht mehr selbst künstlerisch tätig zu werden.[30]



13 Marc Chagall: Fensterverglasung der Marien-Kapelle, 1974, Reims, Kathedrale Notre-Dame.

„Kirchenkunst“ oder „Kunst in der Kirche“ – die Aufträge der Fensterneuverglasungen in Reims und Köln von Imi Knoebel und Gerhard Richter

Auch die mit gut vierzig Jahren Abstand 2011 und 2015 eingebrachten Arbeiten von Imi Knoebel in Notre-Dame de Reims entsprechen diesem in der Nachkriegszeit etablierten Verglasungskonzept, stellen aber gleichzeitig ein Novum in der Reimser Kathedrale dar. Zunächst handelt es sich um die 2011 verbauten Fenster für die St. Josefs- und die Herz-Jesu-Kapelle. Die Beschlussfassung erfolgte bereits im Jahr 2000 durch die Regional-Direktion für kulturelle Angelegenheiten der Region Champagne-Ardenne (Direction régionale des Affaires culturelles, DRAC). Nach den Vorgaben dieser Beschlussfassung zur Fensterverglasung sollten die vorzulegenden Entwürfe „der architektonischen Pracht des Bauwerks, als auch dem traditionellen wie modernen Stil der bereits bestehenden Fenster Rechnung tragen“.[31] Bei einem Bauwerk, dessen architektonisch-konstruktive Qualität fachwissenschaftlich und populärwissenschaftlich derart überproportional hervorgehoben wird,[32] ist die Vorgabe, der „architektonischen Pracht des Bauwerks“ Rechnung zu tragen, gerade wegen seiner (denkmalpflegerischen) Selbstverständlichkeit kein wirkliches Argument mehr. Unter anderer Prämisse ist auch die Vorgabe, den bereits bestehenden Fenstern angemessen zu begegnen und sich an ein bestehendes Verglasungskonzept anzugliedern, nicht zu sehen und muss als geradezu verpflichtend gelten.[33] Vorrangig galt es dabei die Chagall-Fenster in der Achsialkapelle zu berücksichtigen, denn die beiden von Knoebel zu bestückenden Kapellen flankieren diese und stehen damit unmittelbar in einem räumlichen Bezug zueinander (Abb. 15). Die Vorgaben der DRAC zeugen also weniger von einem konzeptuellen oder gestalterischen Impuls, sondern vielmehr von orts- und objektgebundenen Bedingungen, die für jeden (historischen) Bau gelten würden.

Es sind diese Vorgaben, die Gerhard Richter dazu bewegen, den Auftrag abzulehnen. Angeblich sah er sich nicht in der Lage, den Chagall-Fenstern „gerecht zu werden“.[34] Auch Imi Knoebel, der von der DRAC drei Jahre später angefragt wurde, lehnte den Auftrag 2008 wegen der Einschränkung seiner künstlerischen Gestaltungsfreiheit ab, nahm ihn kurze Zeit darauf allerdings dennoch an.[35] Wie schon Gerhard Richter in Köln, griff auch Imi Knoebel für seine Fensterentwürfe auf eine frühere Werkserie zurück, die er bereits 1978/79 umgesetzt hatte. Auch wenn sich der Künstler in verschiedenen früheren Projekten mit Lichtprojektionen und Acrylglasarbeiten auseinandergesetzt hatte,



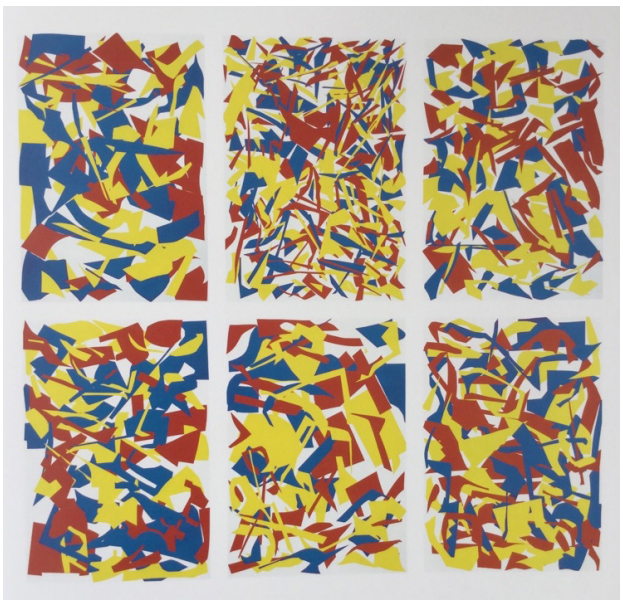
14 Charles Marq, Brigitte Simon und Marc Chagall im Glasatelier Simon-Marq, 1974.

wählte er die eingangs erwähnten Papierarbeiten *Messerschnitte/ Rot Gelb Blau* als Vorlage aus (Abb. 16).[36] Er beschränkte sich für die Reimser Fenster auf die drei Grundfarben, denen als Akzente weiße Schnittstücke aus sandgestrahltem Glas beigegeben wurden. Die einzelnen Primärfarben wurden zueinander differenziert, so dass zugunsten einer stärkeren Lebendigkeit der Farben, jedoch den Farbtyp nicht überschreitende Tonalität, insgesamt vier Blautöne, drei Rottöne und zwei Gelbtöne verbaut wurden.[37] Imi Knoebel entschied sich dabei im Laufe der Entwicklungsphase für die Verwendung stärkerer Bleistege von 8 x 5 mm, die die einzelnen Schnittstücke weiter hervorheben sollten.[38] Deren „grafische Qualität“ müsse im Entwurfsprozess mitgedacht werden und stelle ebenfalls eine „Einengung der kreativen Freiheit“ des Künstlers dar, wie Ingrid Mössinger argumentierte.[39] Imi Knoebel berücksichtigte allerdings dieses gestalterische Element und hob es mit der Wahl der breiteren Bleistege zusätzlich hervor. Mit dem technischen Verfahren einer Verklebung der Scheiben mit Silikongel, das für das Richter-Fenster in Köln entwickelt worden war, hätte auch die technische Möglichkeit bestanden, die Bleistege ganz auszublenden. Offenbar entschied sich Knoebel jedoch sehr bewusst für dieses Mittel der Akzentuierung. Die geforderte Orientierung an den hauptsächlich in Blau gehaltenen Chagall-Fenstern zeichnet sich im räumlichen Verlauf der Fensterreihen des Umgangschors ab: Jede der Chorumgangskapellen verfügt über drei Maßwerkfenster; die der Achsialkapelle näher liegenden Fenster weisen eine fokussierte Verwendung von Blautönen auf, deren Konzentration sukzessive abnimmt, je weiter sie vom Zentrum entfernt sind. Dabei war es dem Künstler wichtig, nicht das Blau der Chagall-Fenster zu verwenden, sondern eine eigene Farbqualität einzubringen, die seinem Konzept eines

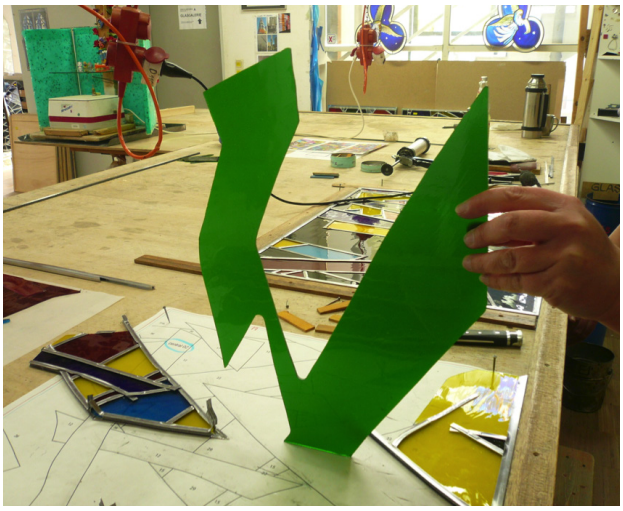


15 Reims, Kathedrale Notre-Dame, Ansicht des Chorumgangs, Aufnahme 2015.

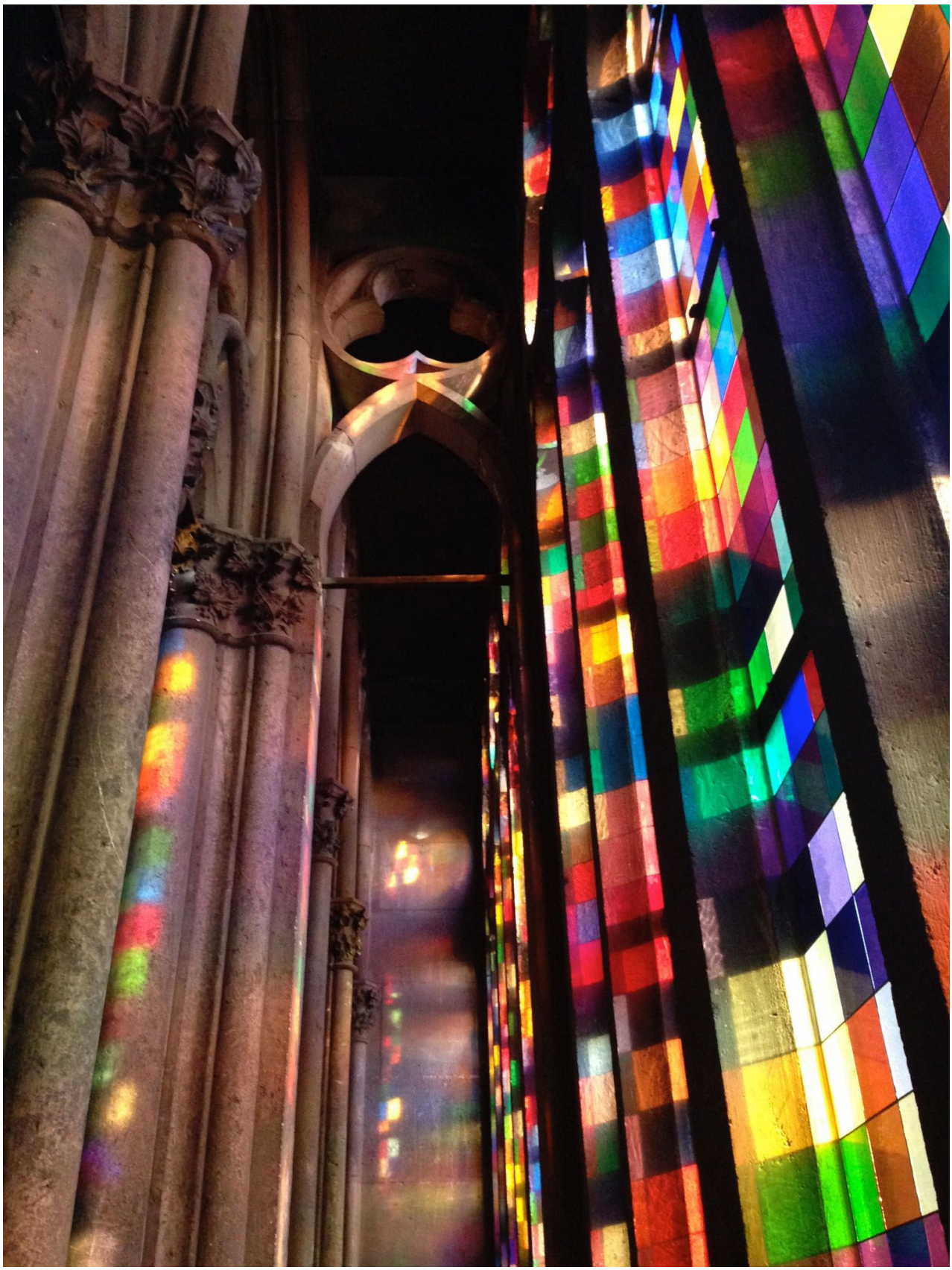
„Gültigen Bildes“ entspricht.[40] Seiner Ansicht nach bilde Farbe in ihrer Farbqualität und Farbhelligkeit eine eigene Sprache, die Altes und Neues in der Kathedrale verbinden könne.[41] Dennoch muss festgestellt werden, dass durch die Brillanz der Knoebel-Farben ein starker Kontrast zu den gesättigten Farben Chagalls entsteht. Horst Bredekamp spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die Chagall-Fenster vorläufig „zu Opfern dieses unerhörten Eingriffs“ werden.[42] Trotz der kontrastbildenden Farbqualität ist eine Reduzierung auf Grundfarben zumindest argumentativ – soweit man dies anerkennen möchte – dadurch zu vertreten, dass mit ihnen jede Farbnuance gemischt werden kann. Folglich kann jede bereits vorhandene Farbe in der Kathedrale hierin wiedergefunden werden. Dieses Argument wurde auch im Diskurs über das Richter-Fenster in Köln angeführt.[43] Das Konzept der *Messerschnitte* Knoebels beruht auf zügig ausgeführten Schnitten mittels eines Cutters, deren Dynamik sich aus der körperlichen Bewegung ergibt und deren Einzelteile montiert und übereinandergelegt werden. Für die Umsetzung in Glas ergaben sich daraus verschiedene technische Herausforderungen, da Überlagerungen der Einzelstücke zugunsten der erwünschten Transluzenz der Gläser zu vermeiden waren. Ein weitaus größeres Problem bestand aber darin, die Charakteristik der Cutter-Schnitte zu erhalten, welche Rundungen sowie in die Fläche gehende Einkerbungen, Kanten und Ausschnitte aufwies, aber im Werkstoff Glas aufgrund seiner spezifischen Materialeigenschaften kaum auszuführen war (Abb. 17).[44] Um für die Umsetzung das entsprechende handwerkliche Know-how zu entwickeln, wurde die Firma Derix Glasstudios vom Glasatelier Simon-Marq zunächst beratend hinzugezogen[45] und 2015 von Imi Knoebel alleinig mit der Einglasung beauftragt.[46]



16 Imi Knoebel: Messerschnitte/ Rot Gelb Blau, 1978/1979.



17 Fragment der Knoebel-Fenster für die Kapelle der Jeanne d’Arc, 2015, Taunusstein, Derix Glasstudios.



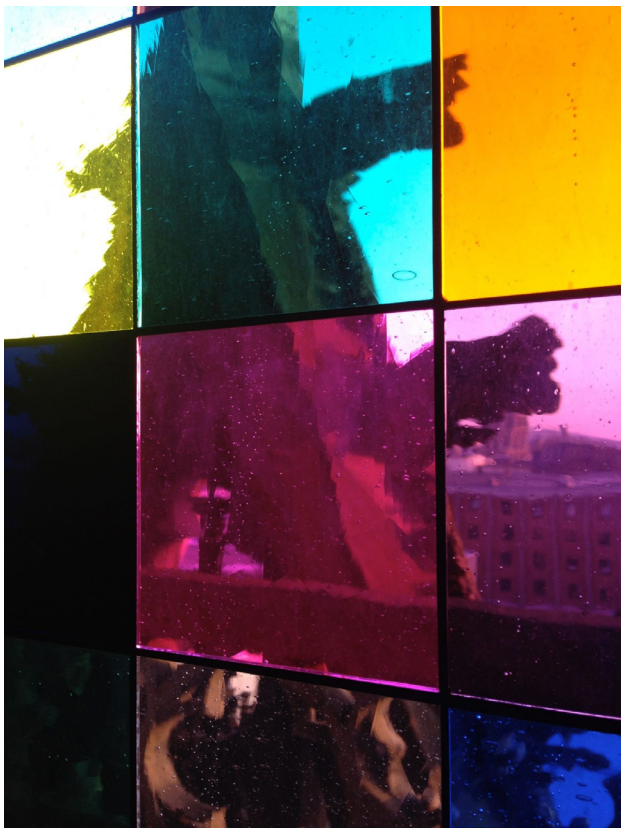
18 Gerhard Richter: Südquerhaus-Fenster des Kölner Doms, 2007, Aufnahme 2017, Köln, Hohe Domkirche St. Peter.

Wie schon verdeutlicht wurde, bietet sich – mit erstaunlichen Parallelen – ein Vergleich der Knoebel-Fenster mit dem Südquerhausfenster von Gerhard Richter in Köln an: Beide Künstler sind deutsche Staatsbürger; beide sind hauptsächlich der Malerei zuzuordnen, gestalten nun aber Kirchenfenster; beide wurden von der DRAC für die Verglasung in Reims angefragt, lehnen den Auftrag aber (zunächst) ab; beide greifen auf frühere Arbeiten zurück und bewegen sich damit innerhalb ihres eigenen Œuvres; beide benötigen ein innovatives technisches Umsetzungsverfahren, für das letztlich das gleiche Glasstudio verantwortlich ist.

Der von der DRAC 2005 angefragte Gerhard Richter lehnte den Auftrag aus den oben genannten Gründen ab. Auch das Argument, dass er bereits am Kölner Dom verpflichtet sei, wurde angeführt.[47] Schon am 1. Februar 2005 präsentierte er seine Ideen vor dem Domkapitel und stand somit kurz vor der Abgabe der endgültigen, zur Ausführung bestimmten Entwürfe.[48] Seine Haltung, er sähe sich zu diesem Zeitpunkt jedoch wenig geneigt, noch einmal Glasfenster zu gestalten, hat er zwischenzeitlich offenbar revidiert, denn 2019 gestaltete er drei neue Fenster für das Kloster Tholey im Saarland.[49] Bereits seit 2002 arbeitete Gerhard Richter in Köln intensiv mit der Dombauverwaltung zusammen und führte Gespräche mit der damaligen Dombaumeisterin Barbara Schock-Werner und Weihbischof Friedhelm Hofmann.[50] Anders als in Reims, wo die staatliche Behörde der DRAC als Entscheidungsträger in Erscheinung tritt, hatten sich in Köln Vertreter der Dombauhütte und des Domkapitels gezielt für einen zeitgenössischen Maler ausgesprochen. Man entschied sich bewusst gegen einen klassischen Glasmaler, sah man die Entwicklungen – wie dies in Frankreich schon seit den 1930er Jahren diskutiert wurde – in beiden Bereichen doch konträr zueinander.[51] Dem „Gesamtkunstwerk Kölner Dom“ konnte nur ein künstlerischer Entwurf entsprechender Güte gerecht werden,[52] weswegen man sich für den lokal ansässigen, gleichzeitig aber auch international am anerkanntesten und einen der am teuersten gehandelten[53] deutschen Künstler entschied. Man entschied sich aber auch – eine weitere Parallele zu Frankreich und dem dort schon früh durch Couturier angeregten Diskurs der „querelle de l’art sacré“, wohlgemerkt von kirchlicher Seite aus – für einen bekennenden Atheisten.

Für seinen Entwurf der Verglasung des Südquerhausfensters griff Richter auf das 1974 gemalte Werk *4096 Farben* zurück, das aus unterschiedlichen farbigen Quadraten besteht. Nach einem mehrjährigen Prozess legte Richter einen Entwurf vor, der eine Farbpalette von 72 Farben umfasste und deren Anordnung in 9,7 x 9,7 cm großen Antikglasscheiben zunächst von einem computergenerierten Zufallsprinzip getroffen wurde, in das Richter jedoch auf verschiedene Weise mehrfach eingriff, um den Entwurf zu homogenisieren (Abb. 18).[54] Die Glasquadrate sollten aber nicht, wie traditionell üblich, mit Bleistegen zu größeren Scheiben montiert werden, um eine Störung des Farbgefüges der Quadrate zu vermeiden.[55] Eigens für das Richter-Fenster und den damit einhergehenden Wettbewerb mehrerer Glasateliers entwickelte Derix Glasstudios in Taunusstein ein neues technisches Verfahren, mit dem es sich letztlich auch gegen die Mitbewerber durchsetzen konnte.[56] Der Verzicht auf die Bleistege aus Gestaltungsgründen hatte zur Folge, dass aufgrund der extremen thermischen Bedingungen an der vor der Sonneneinstrahlung ungeschützten Südquerhausfassade eine innovative Lösung gefunden werden musste. Derix Glasstudios, wiederholt mit seinen technischen Innovationen in Erscheinung getreten, konnte im Gegensatz zu den Mitbewerbern ein überzeugendes Verfahren entwickeln: Es sieht die Anbringung der Farbquadrate mittels eines nicht aushärtenden Silikongels auf einer Trägerscheibe vor, die dann zusätzlich mit schwarzem Silikon miteinander verklebt wurden (Abb. 19).[57] Dies ermöglicht nicht nur eine beidseitige Sichtbarkeit der Verglasung von innen und außen, sondern auch eine gewisse Lebendigkeit der Farben, wobei die schwarzen Silikonfugen aus der Entfernung nicht sichtbar sind.[58] Gerhard Richter musste seinen präsentierten Entwurf noch einmal überarbeiten, denn die Entscheidungsträger forderten eine Anpassung der Farbauswahl an das Farbkonzept der Gesamtverglasung des Kölner Doms.[59] Das Richter-Fenster ersetzte dabei eine aus der Nachkriegszeit stammende Ornamentverglasung, die an die Stelle der nicht rekonstruktionsfähigen *Kaiser-Fenster* aus dem 19. Jahrhundert getreten war. In Köln hat es folglich stets eine farbige Verglasung sowie die Erinnerung an die polychromen Vorgänger gegeben. In Reims wurde lediglich eine Klarglasverglasung ersetzt, worauf an späterer Stelle zurückzukommen sein wird. Insofern wurden auch in Köln wesentliche Forderungen an den Künstler gestellt, welche bereits in Reims als Vorgaben der DRAC formuliert worden waren, so dass die Argumentation der dortigen Auftragsablehnung Richters hinterfragt werden muss.

Beide Entwürfe wurden aus den künstlerischen Positionen Richters und Knoebels heraus entwickelt, die sich zunächst nicht an der jeweiligen Kathedrale orientierten. Vielmehr ergaben sich die Entwürfe aus dem jeweiligen Œuvre beziehungsweise aus dem Rückgriff auf ein konkretes früheres Werk des jeweiligen Künstlers und wurden erst in der weiteren Entwicklungs-



19 Gerhard Richter: Südquerhaus-Fenster des Kölner Doms, 2007, Aufnahme 2017, Köln, Hohe Domkirche St. Peter.

phase an den Ort angepasst. In beiden Fällen ist die Farbigkeit das prägende Stilmittel, die aber auch in das lokale Farbkonzept eingegliedert werden musste. Die Farbpalette von Gerhard Richter ist mit 72 Farben wesentlich komplexer angelegt, als der Knoebel-Entwurf. Der unmittelbare Vergleich von Ausschnitten aus beiden Arbeiten ist in der Galerie von Derix Glasstudios in Taunusstein möglich und zeigt, wenn auch räumlich dekontextualisiert und nicht direkt nebeneinander positioniert, dass der Entwurf Gerhard Richters deutlich filigraner und eleganter in Erscheinung tritt, während der Knoebel-Entwurf wesentlich expressiver und dynamischer anmutet (Abb. 20).

Zur Vergleichbarkeit der Fensterverglasungen kommt die starke Parallelität beider Kathedralen in architektonischer wie auch kulturhistorischer Hinsicht hinzu. Es lässt sich daher postulieren, dass – zunächst und vordergründig – beide Entwürfe für beide Kathedralen hätten entwickelt werden können, ein Richter in Reims somit genauso denkbar ist, wie ein Knoebel in Köln.[60] Was ist es also, das die Werke an ihrem tatsächlichen Ort dann doch so einzigartig macht?

Imi Knoebels Arbeiten sind durch seine Intention geprägt, „Gültige Bilder" zu erschaffen; ein Anspruch, der nicht weniger für Gerhard Richter formuliert werden könnte. So begründete Knoebel die ursprüngliche Absage für die Übernahme des Reimser Auftrages auch damit, dass er keine Auftragsarbeiten annimmt und „absolute Freiheit als Grundvoraussetzung für seine künstlerische Arbeit" fordert.[61] Knoebel sprach daher von Beginn seiner Arbeiten in Reims an auch stets von seinen Kapellenverglasungen als „Bilder" oder „Gemälde".[62] Für ihn ist im Grunde jedes künstlerische Werk „Bild". Dies schließt Werke ein, die als Grenzgänger der Gattungen beispielsweise auch in den Bereich der Skulptur fallen und sich so einer eindeutigen Gattungszuordnung entziehen. Die Verwendung dieser Begrifflichkeit zeigt, wie er die Verglasungen als Künstler versteht und verstanden wissen will: Sie sind vorrangig als eigenständige Kunstwerke zu werten, heben sich somit von den sogenannten „archäologischen Fenstern"[63] ab und sind nicht länger im Kontext sakraler Ausstattungen zu verorten. Dies unterscheidet ihn von Marc Chagall, der eine in der Tradition der Lichtmystik Abt Sugers stehende Sprachlichkeit verwendete und formulierte, dass mit der Materie und dem Licht des Kirchenfensters „etwas Mystisches [...] durch das Fenster dringt".[64] Eine ähnliche Argumentation greifen auch die Auftraggeber des Domkapitels in Köln bezüglich des Richter-Fensters auf, und das, obwohl Gerhard Richter bekennender Atheist ist. Im Fall der verschiedenen Knoebel-Fenster in Reims gehören die Entscheidungsträger jedoch der staatlich organisierten DRAC an, und so ändert sich hier die Argumentation, indem nur noch der künstlerische Eigenwert von Werk und Künstler hervorgehoben wird. Der Baukörper einer Kathedrale wird dabei zunehmend, wie es in Köln in den Beschlüssen zur Neuverglasung des Südquerhausfensters deutlich formuliert wurde, als „Gesamtkunstwerk" verstanden, das aus einem Konglomerat einzelner hochwertiger Kunstwerke besteht.[65] So verweist auch Martin Schulz schon im Titel seines Aufsatzes zu den Knoebel-Fenstern darauf, dass es sich um „Kunst in der Kirche statt Kirchenkunst" handelt, die in ihrer „ästhetische[n] Autonomie" und „künstlerische[n] Individualität" aber an einem Ort installiert wurde, dessen Geschichten und Narrative von dieser „rein gegenstandslosen Glasmalerei" aufgenommen werden.[66] Mit dem Hauptthema der Farbe, die, so Schulz, wohl kein anderer zeitgenössischer Künstler so konsequent zur Maxime erhebe wie Imi Knoebel, seien die Kapellenfenster in der Lage, mit jeder der Zeitschichten dieses französischen „Nationalheiligtum[s]" in Dialog zu treten.[67] Deutlich wird hier der sakrale, liturgisch genutzte Ort mit seiner Historiographie benannt und zugleich seine Rolle als Staatsgut besonders hervorgehoben. Anders als in Köln, wo das Domkapitel als Entscheidungsträger den



20 Galerie der Derix Glasstudios mit Fragmenten verschiedener Fensterverglasungen, 2017, Taunusstein, Derix Glasstudios.

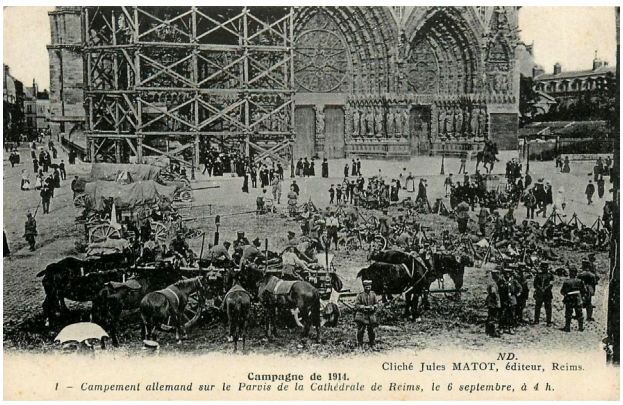
Richter-Entwurf auch unter theologischen Gesichtspunkten beurteilte, wurde in Reims dieser Prozess von staatlicher Seite getragen und unterlag damit „rein formal[en] und ästhetisch[en]“[68] Kriterien. Schulz weist damit auf eine in Frankreich übliche Doppelkonnotation der Kathedralen hin, die mit den Trennungsgesetzen von 1905 entstand und die Kirchengebäude nicht mehr nur als sakrale und liturgische Orte begreift, sondern als staatliches Eigentum und nationales Erbe definiert.

Lieu de mémoire – Zur Historiographie der Reimser Kathedrale

Mit dem *Loi relative à la séparation des Églises et de l'État*, das zum 9. Dezember 1905 in Kraft trat, gingen die Kathedralen – derzeit 96 Bauten an der Zahl – endgültig in staatlichen Besitz über und unterstehen fortan den staatlichen Kulturbehörden.[69] Marcel Proust sah in diesem Regierungsbeschluss eine drohende „Kulturkatastrophe“ heraufziehen und beschwor seine Zeitgenossen im *Le Figaro* bereits im Spätsommer 1904: Seiner Meinung nach seien die Kathedralen Frankreichs davon bedroht, durch diese Gesetzgebung zu reinen Sehenswürdigkeiten degradiert zu werden, da ihnen ihre liturgische Funktion geraubt werde und sie nur noch „unverständlich gewordene Überreste eines vergessenen Glaubens“ seien. Dabei seien sie doch vielmehr „höchste[r] und ursprünglichste[r] Ausdruck von Frankreichs Genius“ und die „Kathedralen seien der einzige Ort in Frankreich, wo die Vergangenheit noch lebendige Gegenwart ist“.[70] Proust ließ hier außer Acht, dass die Kathedralen aufgrund ihrer Funktion als dynastische Grablegen und Orte der Krönungszeremonien auch immer der politischen Legitimation dienten und dass es bis zur Französischen Revolution gar keine Trennung von Kirche und Politik gab. Darüber hinaus steht das *Loi relative à la séparation des Églises et de l'État* auch nur am Ende einer längeren Entwicklung, die über hundert Jahre zuvor mit der Revolution begonnen hatte. Noch im 19. Jahrhundert wurden diese „Überreste eines vergessenen Glaubens“ in starkem Maße zur politischen Inszenierung des Staates genutzt und waren wesentliche Projektionsflächen nationaler Identitäten.[71] Ein gutes Jahrhundert nach Proust kann jedoch festgestellt werden, dass seine kulturpessimistische Einschätzung nicht gänzlich in der befürchteten Weise eingetreten ist. Allerdings sind die großen Kathedralen Frankreichs – ein Land, in dem gerade 10% der Bevölkerung christlichen Glaubens sind[72] – von erheblicher touristischer Relevanz. Im speziellen Fall von Reims muss zudem gefragt werden, welche „Vergangenheit“ von Proust als „lebendige Gegenwart“ wahrgenommen wird und welche Zeitschichten folg-

lich von den gegenstandslosen Knoebel-Fenstern aufgenommen werden können?

Die heute sichtbare Kathedrale, deren Stellenwert als Chef-d'œuvre der gotischen Baukunst die Forschung vielfach hervorhob, wurde nach neueren archäologischen Erkenntnissen bereits ab 1208/09 und nicht erst 1211 nach dem (legendären) Brand ein Jahr zuvor errichtet.[73] Sie überbaut dabei mehrere sakrale Vorgängerbauten, die bis in das 3. bis 5. Jahrhundert zurückdatieren.[74] Der erste nachweisbare Kirchenbau wurde auf gallo-römischen Thermenanlagen errichtet.[75] Schon in spätmittelalterlicher Zeit, und damit während des Bauprozesses, wurde die Legende propagiert, dass der vermeintlich erste französische König Chlodwig I. in der Kathedrale Notre-Dame de Reims gesalbt und gekrönt worden sei.[76] Aus dieser, heute in verschiedener Weise hinterfragten und historisch nicht haltbaren Legende, formulierten die Erzbischöfe von Reims das Recht, die Könige Frankreichs zu salben und zu krönen, womit die Kathedrale als Ort der „mémoire le sacre des rois" fungierte.[77] Bereits im Mittelalter wurde folglich der Status der Reimser Kathedrale auf einer historischen Kontinuität aufgebaut und so ihre Stellung innerhalb Frankreichs legitimiert und elaboriert. So hebt auch André Vauchez hervor, dass in der Wahrnehmung des französischen Kulturerbes stets Kathedralen herausragen, die eine politisch-nationale Bedeutung tragen, da sie aufgrund ihrer Objektgeschichte „ein essentielles Element unseres Erbes konstituieren und damit wie die Zeugen und das Modell eines monarchischen, mittelalterlichen und christlichen Frankreichs sind".[78] Jede einzelne reflektiere dabei eine ganz eigene Geschichte, da nur sie die Erinnerungen an die ortsgebundenen Ereignisse konserviere; eine Kathedrale sei demnach keine Kirche, sondern eine Welt in sich.[79] Und so ist Notre-Dame de Reims nicht nur in baulich-konstruktiver Sicht ein Chef-d'œuvre französischer Kathedralgotik, sondern zusammen mit Notre-Dame de Paris und der Klosterkirche von St. Denis vielmehr der Ort einer französischen „religion royale".[80] Wie Colette Beaune präzise herausarbeiten konnte, suchten daher die Könige Frankreichs spätestens ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Kontrolle über diese Orte zu erlangen, da sich hier königliches und sakrales Zeremoniell miteinander verband und sich Orte der „Einheit von Thron und Altar" inszenieren ließen.[81] In diesem Zusammenhang darf letztlich auch die historische Figur der Jeanne d'Arc nicht vergessen werden, die die französischen Truppen gegen englische Besatzer des Kronlandes, vor allem aber gegen jene in Reims ins Feld führte, damit der Dauphin in der Kathedrale zum rechtmäßigen König gekrönt werden konnte. Ihre Vita wurde vor allem im 19. Jahrhundert zum nationalen Mythos verklärt, und so gab es in Reims noch vor ihrer Heiligsprechung 1920 die erste Kapelle, die bereits 1896 der Jeanne d'Arc geweiht wurde.[82] Obwohl die kulturelle Neuordnung der Französischen Revolution so drastisch mit der königlichen Vergangenheit Frankreichs gebrochen hatte und zu verlustreichen Zerstörungen des materiellen Kulturerbes führte, blieb der Status der Königskathedralen in der Erinnerungskultur Frankreichs unangetastet. Ganz im Gegenteil wurde mit der Krönung Karls X. 1825 diese Tradition fortgeführt und nachfolgend in einen nationalen Identifikationsprozess eingebunden: 1896 wurde nicht nur der Taufe Chlodwigs I. gedacht, sondern eben auch die erste nördliche Umgangskapelle der Nationalheiligen Jeanne d'Arc geweiht, deren Figur längst zu einem nationalen Mythos aufgestiegen war.[83] So hebt selbst Viollet-le-Duc diese Einheit von König (nun in der Konnotation des Staates) und Kirche noch in seinem *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* hervor und gibt damit dem Kirchenbau den Status eines nationalen Monuments: „L'unité monarchique et religieuse, l'alliance des deux pouvoirs pour constituer une nationalité font surgir les grandes cathédrales du nord de la France. Certes les cathédrales sont des monuments religieux, mais elles sont surtout des édifices nationaux [...], le symbole de la nationalité française, la première et la plus puissante tentative vers l'unité".[84] Und dieses Bild des Nationalheiligtums „Kathedrale" wurde begeistert von den Intellektuellen aller Bereiche aufgegriffen, ob es sich dabei nun um Ruskin oder Proust, Huysmans oder Hugo, Monet oder Debussy handelte. Die französische Kathedrale wurde mit dem Rückbezug auf Geschichte und Tradition im 19. Jahrhundert endgültig im kulturellen Gedächtnis der Franzosen verankert, denn sie ist, in Parallelität des Kölner Doms für das Deutsche Kaiserreich und wie



21 Jules Matot: Campagne de 1914 – Campement allemand sur le parvis de la Cathédrale de Reims, le 6 septembre – à 4 h. (das deutsche Militärcamp vor der Kathedrale), Sepember 1914, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



22 Jules Matot: Das mit Heu aufgeschüttete Langhaus, Anfang September 1914, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



23 Maurice Landrieux: La Cathédrale de Reims et ses abords. Graphique d'une partie des points de chutes des obus allemands du 4 Sept. 1914 au 21. Mars 1918 (Detonationsplan deutscher Granaten 1914-1918), 1919.



24 Charles Berthelomier: La cathédrale en feu (Die Kathedrale in Flammen), 19. September 1914.



25 Max Sainsaulieu: Une gargouille crachant du plomb, à l’angle sud-ouest du transept (ein blei-spuckender Wasserspeier, südöstliches Querschiff), 1914/1919.



26 Blei-spuckender Wasserspeier der Kathedrale Notre-Dame de Reims, 2014.



27 Gustave Le Rouge: Reims sous le obus, Collection patrie Nr 22, Paris 1917.



29 Victor Pruvée: Souvenez-vous – Rien d'allemand!!! Rien des allemands, 1918.



28 Postkarte mit der brennenden Kathedrale von Reims, veröffentlicht am 1. Januar 1915.



30 Imprimerie Pellerin (Verleger): Le Dieu THOR le plus barbare, 1915.

Charles Péguy 1913 formulierte, die „Inkarnation des französischen Volkes“.[85] Doch diese zur Jahrhundertwende neu definierte „Inkarnation des französischen Volkes“ wurde von deutscher Seite alsbald empfindlich angegriffen.

Während des Ersten Weltkriegs wurden 770 klassifizierte Bauwerke in Frankreich stark zerstört.[86] Aber die Bombardierung der Kathedrale von Reims am 19. September 1914 durch die deutsche Artillerie wurde zum nationalen Trauma.[87] Die Schuldfrage ist dabei bis heute nicht geklärt und verliert sich in „Propaganda und Gegen-Propaganda“.[88] Reims wurde zum ersten Mal am 4. September 1914 mit 182 Granaten bombardiert und am 10. September vom deutschen Militär eingenommen (Abb. 21). Die Kathedrale nutze man in Absprache mit dem Roten Kreuz als Lazarett und schüttete das Innere der Kirche zu diesem Zweck mit 1500 Heuballen auf (Abb. 22). Nachdem am 13. September das französische Militär die Stadt zurückerobert hatte, bombardierte die deutsche Artillerie am folgenden Tag die Stadt systematisch. Die Kathedrale wurde dabei von 48 Granaten getroffen, die der Erzpriester Maurice Landrieux später in einem Detonationsplan verzeichnete (Abb. 23). Gegen 15 Uhr fing der Nordturm Feuer. Aufgrund der Hitzeentwicklung zersprang das Glas der Großen Westrose. Eine halbe Stunde später brannte der gesamte Dachstuhl, so dass die Bleieindeckung schmolz und die steinernen Wasserspeier das flüssige Blei ausspuckten (Abb. 24-26).[89] Die französische Regierung erklärte am Folgetag: „Sans pouvoir invoquer même l'apparence d'une nécessité militaire, pour le seul plaisir de détruire, les troupes allemandes ont soumis la cathédrale de Reims à un bombardement systématique et furieux. A cette heure la fameuse basilique n'est plus qu'un monceau de ruines. Le gouvernement de la République a le devoir de dénoncer à l'indignation universelle cet acte révoltant de vandalisme qui, en livrant aux flammes un sanctuaire de notre histoire, dérobe à l'humanité une parcelle incomparable de son patrimoine artistique“.[90] Im Gegenzug rechtfertigte die deutsche Kommandantur den Angriff durch Beobachtungsposten des französischen Militärs in den Türmen von Notre-Dame, womit die Kathedrale ein militärisches Ziel dargestellt hätte.[91] Noch während des Krieges erscheint 1915 die erste Publikation über die Zerstörung der Kathedrale von Georges Lepelletier de Bouhélier (Abb. 27). Bereits im unmittelbaren Nachgang an das Ereignis wurden eine Vielzahl kolorierter Photographien und satirischer Zeichnungen veröffentlicht (Abb. 28-31), Werbeplakate einer um Hilfe bittenden Marianne vor der brennenden Kathedrale sollen der Rekrutierung Kanadischer Soldaten dienen (Abb. 32). Zeitungen, Zeitschriften, Bücher, Gemälde, Postkarten, sogar Kinderspielzeug (Abb. 33) verankern das Bild der brennenden Kathedrale in den Köpfen von Generationen. Im Rahmen des hundertjährigen Gedenkens thematisierten 2016 gleich zwei Ausstellungen den Grand Guerre in Reims und Paris. Die verschiedenen wiederaufgelegten Postkarten der Kathedrale in den unterschiedlichen Phasen des Krieges, vor allem jene der brennenden Kirche, gehören heute noch zu den gefragtesten Souvenirs. Somit lässt sich feststellen, dass die Zerstörung der Reimser Kathedrale vorrangig über öffentlichkeitswirksame, leicht zu vervielfältigende und damit populäre Medien national und international kommuniziert wurde.

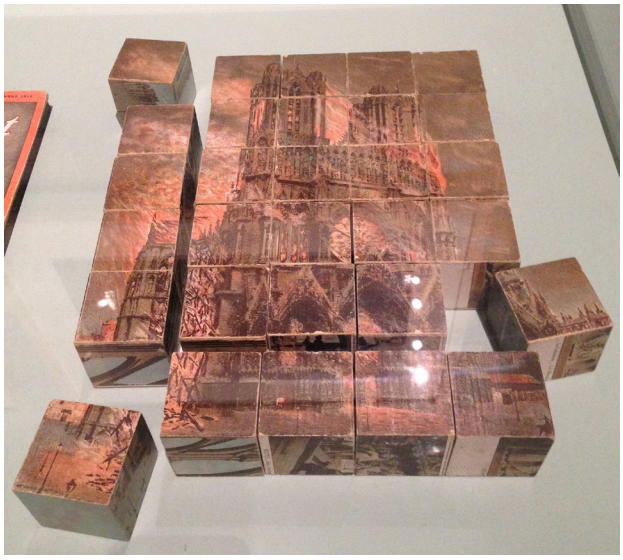
Die Traumata des Grand Guerre rufen dabei künstlerische Reaktionen hervor, die – wenn auch nicht in Reims – die immobile Ausstattung der Kathedralen in Form von Fensterverglasungen betrafen: So wurde beispielsweise in der Kathedrale Saint-Julien du Mans 1919 eine Kapelle der Jeanne d'Arc geweiht, in die ab 1927 sukzessive ein fünfteiliger Fensterzyklus der Jeanne d'Arc eingeglast wurde (Abb. 34-38).[92] Auch wenn mit dem Zyklus der Fokus auf die Geschichte der Jungfrau von Orléans gelegt wird, erfolgt in der figurativen,



31 Albert Robida/ Bain News Service (Verleger): satirische Zeichnung der deutschen „Krupp-Kultur“, 1914.



32 Howell Lith. Co. Limited, Hamilton (Verleger): Attendrons-nous que les nôtres brûlent? Enrôlons-nous et tout de suite dans le 178ième Bataillon Canadien Français, 1915.



33 Block-Puzzle mit dem Titelbild der Sonderausgabe „Les villes d’art mutillées“ der Zeitschrift „Je sais tout“, Nr. 188, 15, September 1915.

polychromen Ausarbeitung ein deutlicher Rekurs auf den Ersten Weltkrieg.[93] Dem historischen Ereignis des Einzugs der Jungfrau in die Stadt Orléans am 29. April 1429 wird ein Soldat in Erster-Weltkriegs-Uniform beigefügt, der dem in Le Mans stationierten 117. Regiment zugehörig ist und welches erst mit dem 2. April 1794 begründet wurde (Abb. 38). Die Überzeitlichkeit der Nationalheiligen und der mit ihr verbundenen historischen Ereignisse wird in diesem Fensterzyklus an den Ersten Weltkrieg gekoppelt. In diesem Kontext der Errichtung von Kriegerdenkmälern wurden auch in der Kirche Notre-Dame de Préaux zwei Fensterverglasungen im Chor verbaut, die den Brüdern Raoul und Carl de Préaux zum Gedenken dienen. Raoul starb 1920 an seinen Kriegsverletzungen und wird hier im linken Fenster am Boden liegend vor einer Gruppe voran stürmender Soldaten des 290. Infanterie-Regiments dargestellt, die von der heiligen Geneviève im Gestus einer Schutzpatronin überschirmt wird (Abb. 39). Raouls Bruder Carl starb bereits 1914 und wird im Vordergrund des zweiten Fensters portraitiert. Den Mittelgrund nimmt eine Gruppe Soldaten mit der heiligen Jeanne d’Arc mit Lanze und Pferd ein (Abb. 40).[94] Marc du Pouget erwähnte für das Kriegerdenkmal-Fenster in der Kirche von Le Blanc, dass im unteren Register neben der Darstellung der Muttergottes, die in Anlehnung an den Darstellungstypus einer Pietà einen sterbenden Soldaten in den Armen hält, die von Granaten explodierende Kathedrale von Reims zu sehen wäre (Abb. 41-42).[95] Eine eindeutige Identifizierung ist jedoch bei genauer Betrachtung nicht gegeben; im Hintergrund ist lediglich eine lichterloh brennende Stadt mit den Umrissen einer Kathedrale zu erkennen.

Der Kathedralbau als Wille und Vorstellung – farbige Fensterverglasungen als rekonstruiertes Mittelalterbild

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs schien eine Zerstörung der Kathedrale und des Nationalheiligtums zunächst unvorstellbar. Erst 1917, also deutlich nach der Bombardierung im September 1914, wurde Jaques Simon vom Ministère des Beaux-Arts von der Front zurückgerufen, um mit seinen Mitarbeitern die verbliebenen Fenster auszuglasen, in Kisten zu verpacken und nachfolgend zu restaurieren.[96] Zwischen den Trümmern versuchte man die Glasfragmente zu sortieren und einander zuzuordnen (Abb. 43-44, Abb. 6).[97] Dank der eingangs erwähnten *frottis* waren umfangreiche Rekonstruktionen möglich, betrafen aber lediglich die Verglasungen der Obergaden. Die Fenster des unteren Registers, vor allem jene der Umgangskapellen,

wurden zwar im Ersten Weltkrieg zerstört, bestanden aber seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts nur noch aus rautenförmig eingefasstem Klarglas (Abb. 45-46).[98] Die ursprüngliche mittelalterliche Verglasung des rez-de-chaussée wurde in der Reimser Kathedrale zwischen 1730 und 1768 ausgebaut, angeblich weil sich das Domkapitel eine größere Helligkeit des Interieurs und eine gesteigerte Klarheit des Baukörpers wünschte (Abb. 47-48).[99] Es ist bekannt, dass der Ausbau vom Kanoniker Jean Godinot finanziert wurde, allerdings wurden, wie zu dieser Zeit üblich, keine Dokumentationen über die Gestaltung oder die Konzeption der ausgebauten Fenster angefertigt.[100] So bezieht sich jegliche Kenntnis auf einige wenige Fragmente, die als verbaute Versatzstücke in den Fenstern der Obergaden identifiziert werden konnten oder 1919 in die Sammlung von Isabella Stewart Gardner gelangten.[101] Das Argument, der Ausbau sei zugunsten außenstehender und durch die Fenster blickender Zuschauer bei den Krönungszeremonien erfolgt, wurde diskutiert.[102] Bei der Analyse entsprechender Darstellungen der Zeremonien, wie sie beispielsweise in den Stichen von Jean-Michel Moreau sowie des bei Radigues verlegten Druckes zu sehen sind, muss jedoch festgestellt werden, dass aufgrund der ephemeren Ausstattung im Innern der Kathedrale diese vermeintlichen Zuschauer gar keine Sicht auf die Krönungszeremonie hätten haben können (Abb. 49-50). Vielmehr ist zu fragen, ob ein Ausbau nicht in Änderungen der Liturgie oder in europaweit zu beobachtenden Purifizierungen von Kirchenbauten zu suchen ist. Anlässlich der letzten in Reims vollzogenen Krönung von Karl X. 1825 wurden die Klarglasfenster jedoch mit Ölfarbe übermalt, um ein traditionelles Erscheinungsbild der Fenster zumindest provisorisch vorzutäuschen.[103] Somit ist festzuhalten, dass es bereits vor dem Ersten Weltkrieg seit mehr oder weniger 150 Jahren keine farbige Verglasung in den unteren Registern der Kathedrale von Reims gegeben hat. Lediglich in der Achsialkapelle des Chorumgangs wurde 1861 unter der Leitung von Viollet-le-Duc ein neugotischer Entwurf von Steinheil und Coffetier eingeglast, der, soweit dies aus Photographien ersichtlich ist, im Ersten Weltkrieg weitestgehend zerstört wurde und an dessen Stelle sich heute das Chagall-Fenster befindet (Abb. 51).[104] In Köln verhält es sich mit dem Südquerhausfenster, wie bei so vielen weiteren kriegszerstörten Kirchen Deutschlands, anders: Das *Kaiser-Fenster* aus dem 19. Jahrhundert wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und erwies sich als nicht rekonstruktionsfähig. Jedoch wurde der Zustand einer farbigen Verglasung erinnert.[105] In Reims handelt es sich um eine wirkliche Neugestaltung in dem Sinne, dass hier weder ein Zustand mit farbigen Gläsern denkmalpflegerisch rekonstruiert wurde, noch, dass dieser von den entscheidungstragenden Akteuren des 20. Jahrhunderts überhaupt erinnert werden konnte. Die sukzessiv zunehmende Vollverglasung im Umgangschor wie auch der Querhausarme rekurriert daher auf der Vorstellung, eine mittelalterliche Kathedrale sei per se mit farbigen Fenstern verglast. Dieses Bild einer idealtypischen gotischen Kathedrale drängt sich umso mehr in Reims auf, weil die Kathedrale in Forschung und Populärliteratur stets mit der Erfindung des Maßwerkfensters in Verbindung gebracht wird.[106] Es wurde jedoch keiner der historischen Bauzustände rekonstruiert, weder die farbige Verglasung des Mittelalters, die Klargläser der Neuzeit oder die historistischen Fenster der Achsialkapelle des 19. Jahrhunderts. Vielmehr wird der Baukörper von Notre-Dame de Reims nach dem Konzept eines „lebendigen Monuments" behandelt, dem durch den Einbau jeweils zeitgenössischer (Kunst-)Objekte fortlaufend neue Zeitschichten eingeschrieben werden. Ein Gestaltungskonzept bleibt also unabhängig davon zu hinterfragen, ob mit dem Einbau ein als störend empfundener Zustand des Lichteinfalls und die mittlerweile als unangemessen empfundene Helligkeit wie in Köln beseitigt werden sollten, und/oder ob durch den Rückgriff auf bedeutende zeitgenössische Künstler der Nachkriegsmoderne, denen ein nicht zu leugnender Personenkult anhängt, nicht auch touristische Erwägungen eine Rolle gespielt haben.[107] Es bleibt hervorzuheben, dass hier keine Rekonstruktionen angestrebt wurden, sondern zeitgenössische Vorstellungen über mittelalterliche Kathedralbauten eine neue Bildproduktion beeinflussten.



34 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d’Arc, linkes Fenster, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.



35 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d’Arc, mittleres Fenster, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.



36 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d'Arc, rechtes Fenster, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.

Rezeption und Wahrnehmung – zur Überschreibung von künstlerischen Aussagen und Werkkontexten

Die grundlegende Frage, die sich vor dem Hintergrund der jüngeren historischen Ereignisse folglich stellt und die die Krönungskathedrale der französischen Könige zu einer kriegszerstörten Kathedrale französischer Nationalidentität gewandelt hat, ist, inwieweit ein „Gültiges Bild" im Sinne Imi Knoebels an einem solchen Ort überhaupt existieren kann? Können diese Fenster eine morphologische Verbindung mit dem 800 Jahre alten Baukörper eingehen – also mit jeder der vorliegenden Zeitschichten in gleichberechtigter Weise –, oder ist es nicht vielmehr die Kathedrale in ihrer Funktion als Erinnerungsort, die eine wie auch immer geartete Interpretation der jeweils zeitgenössischen Rezipienten heraufbeschwört? Kommt es nicht vielmehr zu einer Diskrepanz zwischen dem, was das Bild will, der Künstler formulierte und die Betrachtenden rezipieren?
In den bislang erschienenen Artikeln zu den Fenstern Imi Knoebels in der Kathedrale von Reims wird stets darauf hingewiesen, dass das Œuvre des Künstlers da-



37 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d'Arc, mittleres Fenster – Detail der unteren zwei Register, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.



38 Fensterzyklus in der Kapelle der Jeanne d'Arc, linkes Fenster – Detail des dritten Registers, ab 1927, Le Mans, Kathedrale Saint-Julien.



39 Charles Champigneulle: Fensterverglasung mit der hl. Geneviève und dem sterbenden Raoul de Préaux (rechts), 1921, Préaux, Kirche Notre-Dame – Bucht 4.



40 Charles Champigneulle: Fensterverglasung mit der hl. Jeanne d‘Arc und dem sterbenden Carl de Préaux (rechts), 1921, Préaux, Kirche Notre-Dame – Bucht 3.



41 Lux Fournier: Fensterverglasung mit der Steinigung des hl. Stephanus, 1920, Le Blanc, Kirche Saint-Étienne – Bucht 10.



42 Lux Fournier: Fensterverglasung mit der Steinigung des hl. Stephanus – Detail, 1920, Le Blanc, Kirche Saint-Étienne – Bucht 10.

von gekennzeichnet ist, sich ganz der Farbe als Thema und als eigenständiger Sprache zu widmen. Zudem wird wiederholt auf seinen Entwicklungsprozess hingewiesen, der zu einem künstlerischen Selbstverständnis führte, in dem diese Kunst nicht nur gegenstandslos, sondern vielmehr frei von einem gestaltenden Willen ist. So weist Wolfram Hogrebe darauf hin, dass Knoebel zwischen Hegels Paradigma einer „Kunst nach dem Ende der Kunst", der Auflösung der Form und Gestalt bei Kasimir Malewitsch und Joseph Beuys „Erweitertem Kunstbegriff", einen Werkbegriff entwickelt hat, der nichts anderes beabsichtigt, als ein „Gültiges Bild" aus sich selbst heraus zu sein.[108] Dabei wird jedoch eine Sprachlichkeit verwendet, die auf das Schicksal der Kathedrale in der jüngeren Vergangenheit rekurriert: Hogrebe spricht in Bezug auf das künstlerische Œuvre von einer „Technik der kalkulierten Verstörung"[109], Johannes Stüttgen von einer „Zersplitterung aller Formen", von „Scherben, Tabula rasa"[110], Martin Schulz von „farbigen Flächensplittern"[111], Olivier Kaeppelin von einem „Raum [...] als Folge einer Aufsplitterung"[112]. Horst Bredekamp umschreibt die Reimser Entwürfe als Bilder „zersplitterte[r] Farbformen", die wie „Spannungsblitze" im Raum wirken, durch „Zersplitterung der Kompositionselemente" wie „Bilderstürme" seien und deren „Zerfetzung der Teilelemente" wie „wieder zusammengesetzt" wirken und die die „Fähigkeit, Explosionsbilder sein zu können" besitzen.[113] Selbst im Zusammenhang zeitgenössischer Gegenwartskunst heißt es bei ihm: „Alle Avantgarde kommt als Partisan aus der Deckung".[114] Diese auf ein Kriegs- und Zerstörungsbild zurückgreifende Sprachlichkeit, die in Anbetracht der Entwurfsgrundlagen der *Messerschnitte/ Rot Gelb Blau* stets von „Splittern" anstelle von „Schnitten" sprechen, ist höchst auffällig und deutet auf gänzlich andere Interpretationen der Bilder als jene, die Knoebel tatsächlich beabsichtigte. Ist es daher als Zufall zu bewerten, dass diese Imaginationsbilder auf die Bombardierung und die daraus resultierende Zerstörung der Kathedrale von Reims während des Grande Guerre verweisen und eine künstlerisch-gestalterische Grundlage kaum noch wahrgenommen wird? Die vielerorts stattgefundenen Zerstörungen forderten dabei häufig genug den Umgang mit zersplitterten Fenstern. In der Kathedrale Notre-Dame d'Amiens beispielsweise wurde ein ganzes Lanzettfenster aus den Bruchstücken der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Fenster zusammengesetzt, das heute als Mahnmal dient.[115] In Reims zeigt sich aber viel eher, dass die Wirkmächtigkeit des Erinnerungsortes Notre-Dame de Reims das „Souveränitätsrecht der Dinge"[116], hier des künstlerischen Entwurfs, deutlich, fast bis zur Unkenntlichkeit überlagert.

„It's all about Politics"

Die Begleitumstände – von der Auftragsvergabe durch die DRAC bis hin zum Einbau der Knoebel-Fenster – setzen letztlich eine ortsgebundene Konnotation, über eine Sprachlichkeit der Forschung oder Wirkmächtigkeit von Erinnerungsorten hinaus, endgültig fest. So war es in den Diskussionen der Entscheidungsträger von Anfang an ein zentrales Anliegen, den Auftrag zur Fensterneuverglasung der verbleibenden Umgangskapellen an einen deutschen Künstler zu vergeben. Es war eine deutlich politisch motivierte Initiative Frankreichs, die bilateralen Verbindungen franco-deutscher Beziehungen anlässlich des 800-jährigen Bestehens der Kathedrale von Reims im Juni 2011 erneut zu bestätigen.[117] So wurde das Jubiläumsjahr des vermeintlichen Baubeginns in erster Linie dazu genutzt, um weit symbolischer an die staatstragende Messe vom 8. Juli 1962 zu erinnern, in der der damalige Bundeskanzler Konrad Adenauer auf Einladung des Präsidenten Charles de Gaulle einem Gedenkgottesdienst in der Kathedrale beiwohnte (Abb. 52). In der Geschichte der beiden Länder gilt dies als der Moment der deutsch-französischen Aussöhnung, hatte hier nicht nur die deutsche Zerstörung des französischen Monumentes, sondern auch die Vertragsunterzeichnung der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht gegenüber den West-Alliierten 1945 stattgefunden.[118] In diesem Kontext muss auch der dritte Satz von Kapellenfenstern aus dem Entwurf von Imi Knoebel gesehen werden (Abb. 53-54). Die Idee trug der Künstler schon beim ersten Verglasungsprojekt mit sich, verfestigte diese aber erst 2012, als er der DRAC erste Skizzen überreichte. Für die Realisierung dieses neuen Projektes, deren



43 Agence Meurisse (Verleger): Reims, Kathedrale Notre-Dame, Aufräumarbeiten in der Kathedrale, 1919.



44 Max Sainsaulieu: Blick in den Chor und die Vierung, 1917, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



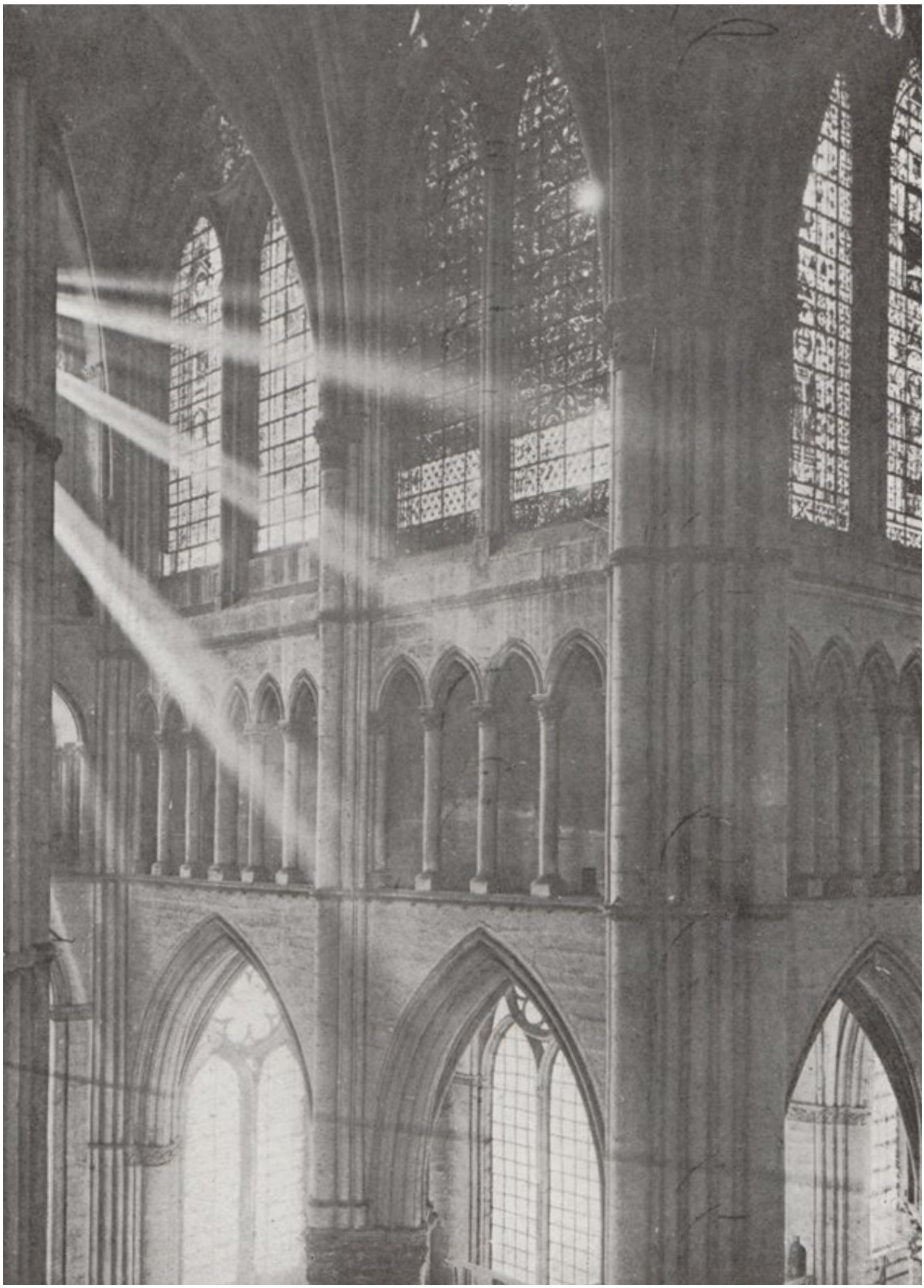
45 Agence Rol (Verleger): Fenster einer Chorumgangskapelle mit rautenförmiger Glasgestaltung – Schadensbild, September 1914.



46 Max Sainsaulieu: Blick in die Kapelle der Jeanne d'Arc, um 1915.

Fenster in die nördlich gelegene Umgangskapelle der Jeanne d'Arc eingeglast werden sollten, konnte Knoebel im April 2014 – also 100 Jahre nach der Zerstörung der Kathedrale – die Kunststiftung Nordrhein-Westfalen gewinnen. Diese stellte ihrerseits die Verbindungen zum Auswärtigen Amt der Bundesrepublik her, womit das Projekt unter die Schirmherrschaft des damaligen Außenministers Frank-Walter Steinmeier gestellt wurde.[119] Die drei Maßwerkfenster stellen dabei eine Weiterentwicklung der früheren Kapellenfenster von Imi Knoebel 2011 dar, diesmal jedoch auf eine Farbpalette von 27 Farben erweitert.[120] Gefertigt wurden sie nun nicht mehr im französischen Atelier, sondern im deutschen Glasstudio von Derix (Abb. 55-59) und stellen ein Geschenk der Bundesrepublik Deutschland an die Republik Frankreich sowie an das französische Volk dar. Dem französischen Auftrag an den deutschen Künstler – Überlegungen, die Fensteraufträge an Ellworth Kelly oder Robert Mangold zu geben, wurden aus diesem, die Nachbarländer vereinenden Grund schnell verworfen[121] – steht nun ein Geschenk der Bundesrepublik zur Seite. In seiner Rede anlässlich der Einweihung der neuen Fenster am 11. Mai 2015 dankt Frank-Walter Steinmeier der „Großzügigkeit der Franzosen [...] dieses Geschenk aus Deutschland an[zu] nehmen", denn mit ihm würde sich „die letzte Narbe des Krieges" schließen.[122] Dabei verweist Steinmeier auf die Kathedrale als Erinnerungsort, als „französisches Heiligtum", als Ort, in dem die „gotische Kunst zur Vollendung geführt" wurde, als Krönungskirche der französischen Könige, als „Raum" in dem „das schöne und stolze Herz Frankreichs" schlage.[123] Zwar bleibt es fraglich, ob es in diesem Fall der deutschen Seite zukommt, vom Schließen der Kriegswunden und -narben zu sprechen, doch verweist Steinmeier ebenfalls auf den Gedenkgottesdienst 1962 in Notre-Dame de Reims, in dem Adenauer und de Gaulle „den Grundstein für ein neues Bauwerk: die deutsch-französische Freundschaft" gelegt hätten.[124] Die Farben der Fenster Knoebels, so schließt Steinmeier seine Rede, „leuchten [dabei] weder blau-weiß-rot, noch schwarz-rot-gold. Es [seien] neue Farben", die den Weg in eine neue gemeinsame Zukunft erhellen sollen.[125]

Somit liegen verschiedene Komponenten einer Werkinterpretation der Knoebel-Fenster in der Kathedrale von Notre-Dame de Reims vor: Zuerst lässt sich ortsbe-

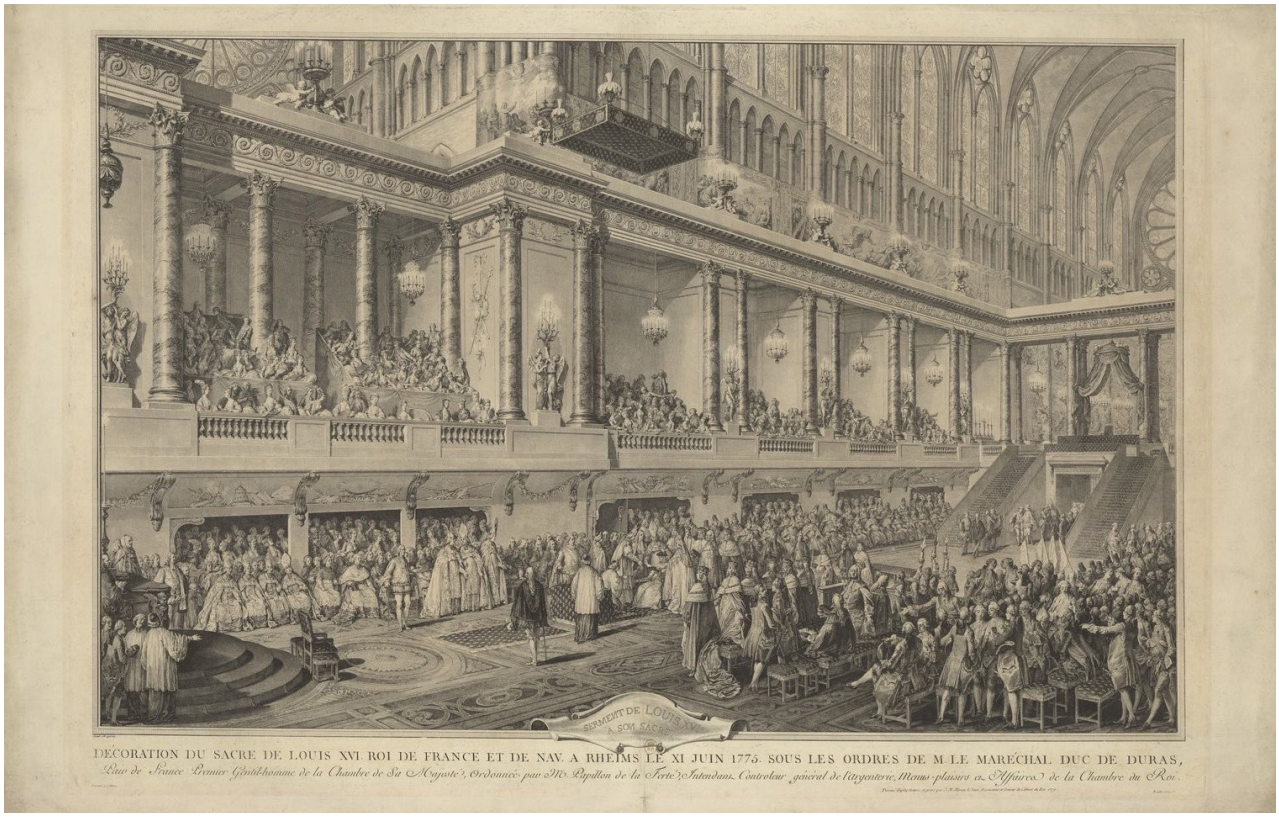


47 Rémi Thinot: Les fenêtre ravages, 1914-1919, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



48 Blick durch die Vierungspfeiler in das Langhaus und Seitenschiff, nach 2000, Reims, Kathedrale Notre-Dame.

zogen feststellen, dass in diesem geschichtsträchtigen Sakralraum, der in jeder Hinsicht als ein Erinnerungsort französischer Identität gelten kann und als solcher auch gesehen werden muss, trotz der seit dem Mittelalter ungebrochenen Tradition der Glasmalerei eine neue Art der Fensterverglasung für historische Bausubstanzen (vor allem in ihrer Funktion als Kathedralen) entwickelt wurde. Auch diese künstlerisch-handwerkliche Entwicklung ist ortsgebunden und wird durch das lokal ansässige Glas-Atelier Simon-Marq bedingt. Anders als bei „archäologischen Fenstern“ wird mit diesen „Kunst-Fenstern“ ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kein direkter Denkmalpflegediskurs im Sinne der Restaurierung und Konservierung historischer Bausubstanz geführt, sondern es werden vielmehr in Anlehnung an Vorstellungen eines farbig verglasten Sakralraumes aus dem Mittelalter vollständig neue und topographisch wie institutionell losgelöste Werke zeitgenössischer Künstler als Solitäre in die Bausubstanz integriert. Die Kathedrale als „lebendiges Monument“ wird damit mit einer neuen, von ihrer Historizität vorerst losgelösten Zeitschicht versehen, die Farbe aus der Idee, aus dem Mittelalterbild des 20. Jahrhunderts heraus, produziert, die aber für das rez-de-chaussée nicht erinnert wird. Der künstlerische Entwurf muss dabei zunächst für sich und aus sich selbst heraus, höchstens in einer Kontextualität zum Œuvre des Künstlers stehend, betrachtet werden. Mit den Begleitumständen



49 Jean-Michel Moreau d. J./ Dubus, Paris (Verleger): Dekoration der Krönungszeremonie Ludwigs XVI. am 11. Juni 1775, 1779.



50 Jaques Vivencien Radigues/ Chez Radigues, rue S. Jaques, Paris (Verleger): Die feierliche und prächtige Krönungszeremonie von Ludwig XV, König von Frankreich und Navarra, 1722.



51 Louis Charles Auguste Steinheil/ Nicolas Coffetier nach Entwürfen von Eugène Viollet-le-Duc: Detail einer Wurzel Jesse aus der Verglasung der Marien-Kapelle, 1861, Reims, Kathedrale Notre-Dame – ehemals Achsialkapelle.



52 Bundeskanzler Konrad Adenauer und Präsident Charles de Gaulle beim Hochamt in der Kathedrale Notre-Dame in Reims, 8. Juli 1962.



53 Die Kapelle der Jeanne d'Arc mit dem dritten Satz der Knoebel-Fenster, 2015, Reims, Kathedrale Notre-Dame.



54 Mitarbeiter von Derix Glasstudios beim Einglasen des rechten Sechspasses, 2015, Reims, Kathedrale Notre-Dame – Kapelle der Jeanne d'Arc.

der Entscheidungs- und Umsetzungsprozesse, die sich in nicht zu leugnender Weise allerdings an die Historizität des Ortes angliedern, muss jedoch erkannt werden, dass der Solitär „Knoebel-Fenster“ zwangsläufig in Abhängigkeit zum Raum als Erinnerungsort konzeptualisiert und auch rezipiert wird. Damit liegen zwei Interpretations- und Rezeptionsansätze vor. Das „Gültige Bild“ Imi Knoebels wird durch den Rückbezug auf den Ort, durch das Sich-Einschreiben-in-die-Zeitschichten, zu einer Semiophore, zu einem Bedeutungsträger der lokal gebundenen Geschichte.[126] Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass die Einglasung der ersten Knoebel-Fenster 2011 nach den Vorgaben der DRAC eine Rückbindung an den Baubeginn der Kathedrale vorsah, den man ursprünglich noch 1211 datierte. Dieser Rückgriff scheiterte jedoch dahingehend, dass mit der Entscheidung für einen deutschen Künstler ein zu wirkmächtiges Bild der Erinnerungskultur in Bezug auf den Ersten Weltkrieg und den Aussöhnungsgottesdienst 1962 vorgelegt wurde. Spätestens mit dem dritten Satz der Knoebel-Fenster 2015 wird diese Konnotation endgültig hervorgehoben. Der relative Kunstwert,[127] den Riegl für Monumente formulierte, kann dabei auch auf die Knoebel-Verglasung übertragen werden, sowohl in dem Sinne, dass Fenster nun einmal fest mit dem Baukörper verbunden, immobil und damit als Einheit zu betrachten sind, als auch in einer Sichtweise, die die Scheiben nach wie vor als eigenständige Solitäre begreift. Somit besteht eine grundlegende Differenz zwischen dem, was das „Gültige Bild“ will, der Künstler Imi Knoebel formulierte und der Erinnerungsort in seiner Wirkmächtigkeit für eine Rezeption der Fensterverglasungen vorgibt.



55 Von der Planungsbesprechung über die Fertigung zum Probeaufbau: Arbeitsschritte des Fertigungsprozesses im Atelier von Derix Glasstudios, 2014-2015.



56 Von der Planungsbesprechung über die Fertigung zum Probeaufbau: Arbeitsschritte des Fertigungsprozesses im Atelier von Derix Glasstudios, 2014-2015.



57 Von der Planungsbesprechung über die Fertigung zum Probeaufbau: Arbeitsschritte des Fertigungsprozesses im Atelier von Derix Glasstudios, 2014-2015.



58 Von der Planungsbesprechung über die Fertigung zum Probeaufbau: Arbeitsschritte des Fertigungsprozesses im Atelier von Derix Glasstudios, 2014-2015.

1 Vgl. Nouschi, Marc: Die Herausforderungen eines Projekts, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne), Köln 2011, S. 9-11, hier S. 9.

2 Aufgrund der Annales de saint Nicaise gingen Historiker bislang von einem Baubeginn der gotischen Kathedrale von Reims am Festtag des Saint-Jean-Porte-Latin am 6. Mai 1211 aus – ein Jahr nach der sagenumwobenen Sonnenfinsternis, die den Anstoß zum Neubau gab. Die jüngere Forschung postuliert jedoch mittlerweile auf Basis dendrochronologischer Untersuchungen einen Baubeginn ab 1208/ 1209. Vgl. Demouy, Patrick: Un monument et une histoire toujours en construction, in: Reims (La grâce d’une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 27-29, hier S. 27 (nachfolgend Demouy 2010a); Villes, Alain: La construction d’un chef-d’œuvre gothique, XIIIe siècle, in: Reims (La grâce d’une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 51-71. Die ältesten, nachweisbaren Überreste eines Sakralbaus gehen dabei auf das späte 4./ frühe 5. Jh. zurück. Vgl. dazu Neiss, Robert: L’église paléochrétienne, IIIe-VIe siècles, in: Reims (La grâce d’une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 31-35, hier S. 34.

3 Eine Wiedergabe des gesamten Forschungsstandes ist hier weder möglich noch sinnvoll. In besonderer Weise hervorhebenswert sind die jüngsten Publikationen von Jordan, Thierry, Demouy, Patrick (Hg.): Reims (La grâce d’une cathédrale), Straßburg 2010; Demouy, Patrick: Die Kathedrale von Reims, Saint-Ouen 2011; Hamann-MacLean, Richard/ Schüssler, Ise: Die Kathedrale von Reims, 8 Bde., Stuttgart 1993-2008; Kimpel, Dieter/ Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270, München 1995. Der hier vorliegende Artikel ist 2017 verfasst worden; zwischenzeitlich erschien 2018 „Die brennende Kathedrale“ von Thomas W. Gaehtgens, der in manchen Bereichen Überschneidungen aufweist. Der vorliegende Artikel wurde nachträglich nicht verändert, allerdings ist die Publikation von Gaehtgens in den Fußnoten eingearbeitet worden. Vgl. Gaehtgens, Thomas: Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg, München 2018.

4 Vgl. Mössinger, Ingrid/ Richter, Anja (Hg.): Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims (Ausst. Kat. Kunstsammlungen Chemnitz 24.11.2013-9.02.2014), Köln 2013; Lemoine, Serge/ Innozenzi, Laurent/ Truillet, Jonathan: Imi Knoebel à Notre-Dame de Reims, Paris 2012; La DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne) (Hg.): Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, Köln 2011.

5 Als jüngstes Beispiel ist die Kathedrale von Paris zu nennen, deren Dachwerk am 15./16.04.2019 einem Großbrand zum Opfer fiel und bei dem auch Gewölbe und Vierungsturm einstürzten. Die rasch in den Medien veröffentlichten Entwürfe für einen modernen Ansatz des Wiederaufbaus, im Gegensatz zu dem gegenwärtig präferierten Ansatz à l‘origine, zeigen deutlich, wie veränderbar diese Bauten sein können. Das tatsächliche Ergebnis des Wiederaufbaus bleibt derweil abzuwarten. Dass moderne Additionen nicht nur die Ausstattungen, sondern auch den Baukörper direkt betreffen können, zeigt die Kathedrale von Lille, deren provisorischer Wandabschluss der mittleren Westfassade bis 1999 durch eine moderne Konstruktion aus Pierre de Soignies, einem dem Typ des Pierre bleue zugehörigen Kalksteins, und einer die transluminezenten Platten tragenden Eisenkonstruktion ersetzt wurde.

6 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9.

7 Der mittelalterlichen Verglasung hat sich 2011 ausführlich Meredith Parsons Lillich gewidmet: vgl. Lillich, Meredith Parsons: The Gothic Stained Glass of Reims Cathedral, University Park 2011.

8 Henri Deneux ersetzte 1924-1926 als verantwortlicher Architekt in der Kathedrale den am 19.09.1914 abgebrannten Dachstuhl aus Holz durch einen Dachstuhl aus Stahlbeton; vgl. Pellus, Daniel: Quand Reims bâtissait sa cathédrale, Reims 1962, S. 82.

9 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 2; Marq, Benoît: Les vitraux: restaurations et créations, in: Reims (La grâce d’une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 255-261, hier S. 256. Das Glasatelier Simon Marq wird heute in 12. Generation im Familienbesitz geführt und gehört zu den ältesten Unternehmen Frankreichs, vgl. dazu http://www.ateliersimonmarq.com/ateliers-vitrail-reims-histoire (9.02.2017).

10 Paul Simon publizierte seine Arbeit an der Westrose 1911 und überlieferte dadurch Teile des Dokumentationsbestands. Kopien einiger weniger Exemplare der *‚frottis‘* befinden sich heute in der Bibliothèque municipale de Reims. Vgl. Simon, Paul: La grande rose de la cathédrale de Reims, Reims 1911; Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. XIX, S. 2.

11 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 2; Pellus 1962 (wie Anm. 8), S. 71f.

12 Vgl. ebd.; http://maisons-champagne.com/fr/maisons/patrimoine/reims-et-ses-alentours/article/memoires-de-caves (14.03.2017).

13 Auf Jaques Simons Entwürfe gehen 1937 die Kleine Westrose *Les litanies de la Vierge* und die Große Rose des Südquerhauses *La résurrection du Christ* zurück, 1954 folgte *Vitrail du Champagne* im südlichen Querhausarm. Vgl. Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 257; http://www.cathedrale-reims.com/decouvrir-la-cathedrale/les-vitraux/les-vitraux-modernes (14.02.2017).

14 Vgl. Pinet, Angélique: Le vitrail au XXe siècle, en quête de contemporanéité: Aperçu d’une histoire de l’art du vitrail à travers l’exemple de la création de vitraux dans les églises de Midi-Pyrénées, des années trente à nos jours, in: Le vitrail du XXe au XXIe siècle: un élan de création (Art sacré 22),

2006, S. 7-27; Pillet, Élisabeth: Les vitraux, in: Lille (La grâce d'une cathédrale), hg. v. L. Ulrich, Straßburg 2014, S. 203-213; Marc, Jean: Les réalisations contemporaines, in: Quimper (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-M. Le Vert, Straßburg 2013, S. 271-275; Lagier, Jean-François: Les vitraux contemporains, in: Chartres (La grâce d'une cathédrale), hg. v. M. Pansard, Straßburg 2013, S. 237-241; Gatouillat, Françoise: Les verrières, in: Albi (La grâce d'une cathédrale), hg. v. M. Desachy, S. Desachy, C. Xifra-Vanacker, Straßburg 2015, S. 285-296; Bey, Martine Callias: Les vitraux, in: Rouen (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-C. Descubes, Straßburg 2012, S. 273-297, Bouchon, Chantal: Les vitraux du XXe siècle, in: St. Denis (La grâce d'une cathédrale), hg. v. P. Delannoy, Straßburg 2015, S. 223-225; Gatouillat, Françoise: Les verrières, in: Nantes (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-P. James, Straßburg 2013, S. 199-205.

15 Vgl. Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 257f.; http://www.cathedrale-reims.culture.fr/vitraux-brigitte-simon.html (10.04.2017).

16 Vgl. Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 7-27, hier S. 11.

17 Vgl. ebd., S. 13.

18 Vgl. Denis, Maurice: Histoire de l'art religieux, Paris 1939, S. 283; Couturier, Marie-Alain: Le pavillon des vitraux, in: Le vitrail du XXe au XXIe siècle: un élan de création (Art sacré 22), 1937, S. 69; Herbert-Stevens, Jean: L'art nouveau des verrières, in: Glaces et Verres 22, 1931, S. 21f.: „La plus grande faute contre la tradition, c'est de copier le passé. Rien n'est plus déplaisait que ces verrières modernes qui veulent jouer l'ancien, reprennent les sujets anciens dans la disposition ancienne, veulent imiter le style ancien dans ses déformations [...]. "; Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 15.

19 Vgl. Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 17.

20 Vgl. zur „querelle de l'art sacré" Bourniquel, Camille: La querelle de l'art Sacré, in: Esprit, Nouvelle Série 183, 1951, S. 563-572; Rinuy, Paul-Louis: La sculpture dans la „querelle de l'Art Sacré" (1950-1960), in: Histoire de l'art 28, 1994, S. 3-16. Vgl. auch Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 19f.

21 Evers, Karen: Die Art Sacré-Bewegung in Frankreich. Zur Etablierung avantgardistischer Glasmalerei im sakralen Kontext, in: Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht (Ausst. Kat. Karlsruhe 9.07.-9.10.2011), hg. v. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 75-85, hier. S. 79 ff.; David, Véronique: Glasmalerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich, in: Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht (Ausst. Kat. Karlsruhe 9.07.-9.10.2011), hg. v. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 87-99, hier S. 87 f.; vgl. auch Bredekamp, Horst: Die Wiederkehr des Lichts. Ein Wunderwerk: Die Glasfenster von Imi Knoebel im Chor der Kathedrale zu Reims, in: Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims, hg. v. I. Mössinger, A. Richter, Köln 2013, S. 35-44, hier S. 36. Überblick der Entwicklung der Glaskunst im 19. und 20. Jahrhundert bei Siebenmorgen, Harald: „Geheimnisse der Alten bei der durchsichtigen Glasmalerei". Glasmalerei vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht (Ausst. Kat. Karlsruhe 9.07.-9.10.2011), hg. v. Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 17-20.

22 Hatte Couturier in Ronchamp noch zwischen den Auftraggebern und dem Architekten vermittelt, trat er für den Couvent Saint Marie de la Tourette sogar als Auftraggeber auf, vgl. Potié, Philippe: Le Corbusier. Le Couvent Sainte Marie de La Tourette/ The Monastery of Sainte Marie de La Tourette, Boston/ Basel/ Berlin 2001, S. 60. Mit der Wahl Corbusiers trat eine klare Verschiebung der Prioritäten zugunsten seiner Qualität als Künstler statt, vor der der Aspekt des Atheisten zurücktritt. Im 19. Jh. wurde noch die Meinung vertreten, dass nur ein Katholik Kunst in einer katholischen Kirche herstellen könne, vgl. dazu Jakob, Georg: Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst, Landshut 1885, S. 111.

23 Marie-Alain Couturier, nach Potié 2001 (wie Anm. 22), S. 60.

24 Das Atelier setzte unter anderem Entwürfe von G. Braque, S. Poliakoff, J. Miro, R. Ubac, M.-H. Vieira da Silva, F. Rouan, D. Tremlett, I. Knoebel, H. Erni und J.-P. Agosti um; vgl. http://www.ateliersimonmarq.com/ateliers-vitrail-reims-histoire (9.02.2017). Ein Überblick der Arbeiten des Ateliers Simon Marq unter http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-pres-tations-produits-simon-marq#pg (9.02.2017).

25 UFA-Wochenschau 251/1961 vom 16. Mai 1961, Filmminute 4:30-5:08, einzusehen über das Bundesarchiv der Bundesrepublik Deutschland unter https://www.filmothek bundesarchiv.de/video/584441?set_lang=de (14.02.2017); http://www.hadassah-med.com/about/art-at-hadassah/chagall-windows.aspx (21.02.2017). Brigitte Simon arbeitete im väterlichen Glasatelier in Reims, wo sie nach Kriegsende Charles Marq traf und schließlich 1949 heiratete. Zusammen übernahmen sie die väterliche Werkstatt in Reims. Das Fenster von 1961 in Notre-Dame de Reims ist ihr erster eigener, umgesetzter Entwurf. Neben den Reimser Fenstern setzte sie ebenfalls Entwürfe für die Kirchen Saint-Philibert de Tournus, Notre-Dame de Vitry-le-François und die Kathedrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Nantes um. Die Entwurfsidee von Brigitte Simon wurde von Jaques Dupont, inspecteur général des Monuments historiques, unterstützt und vom damaligen Kulturminister André Malraux abgesegnet. Vgl. http://www.reims-kathedrale.culture.fr/glasfens-ter-von-brigitte-simon.html (12. Januar 2017).

26 Vgl. Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 258; http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-prestations-produits-simon-marq#pg (17.02.2017).

27 Vgl. dazu ausführlich Forestier, Sylvie: Marc Chagall. Die Glasfenster, Stuttgart 2016.

28 Murienne, Frédéric: Kathedrale Notre-Dame von Reims. Die Erschaffung von Kirchenfenstern, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. La DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne), Köln 2011, S. 13.

29 Vgl. Spies, Werner: Splitter im Auge der anderen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.07.2011, Download unter: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/die-kathedrale-von-reims-splitter-im-auge-der-anderen-16810.html (17.02.2017).

30 Vgl. Übersicht der ausgeführten Arbeiten nach Künstlern vgl. http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-prestations-produits-simon-marq#pg (9. Februar 2017); Übersicht nach Baukörpern vgl. http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-prestations-produits-simon-marq#pg (9.02.2017). Übersicht der Arbeiten in Sakralbauten von Derix Glasstudios in kleiner Auswahl unter http://www.derix.com/projekte-refe-renzen/ (16.03.2017). Publizierte Werkauswahl vgl. Derix Glasstudios GmbH&CoKG (Hg.): 150 Jahre Derix Glasstudios Taunusstein. Raum für Kunst aus Glas, Taunusstein 2016.

31 Innocenzi, Laurent/ Sinnreich, Ursula: Festgabe anlässlich der Einweihung der Glasfenster von Imi Knoebel für die Jeanne d’Arc Kapelle am 11. Mai 2015 in der Kathedrale von Reims, überreicht v. Laurent Fabius, Frank-Walter Steinmeier, ohne Herausgeber, ohne Verlagsort 2015, S. 4. Download über http://www.cathedrale-reims.culture.fr/documents/2015-vitraux-knoebel.pdf (26.01.2017).

32 Vgl. beispielsweise Le Goff, Jaques: Reims, ville du sacre, in: Les Lieux de mémoires, Bd. 2, hg. v. P. Nora, Paris 1997, S. 649-733, hier S. 678-684.

33 Der angemessene Umgang mit Denkmälern und die Respektierung des Charakters historischer Gebäude wurde erstmalig in der Charta von Athen zur Restaurierung von historischen Denkmälern festgeschrieben, die beim Ersten Internationalen Kongress der Architekten und Techniker in der Denkmalpflege am 21.-30.10.1931 verabschiedet wurde und seitdem eines der grundlegenden Regeln denkmalpflegerischen Handelns darstellt. Eine Sammlung sämtlicher denkmalpflegerischer Empfehlungen seit 1889 mit ihren originalen Wortlauten ist abgedruckt bei ICOMOS Deutschland/ ICOMOS Luxemburg/ ICOMOS Österreich/ ICOMOS Schweiz (Hg.): Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege, Stuttgart 2012.

34 Vgl. Bloch, Werner: Und es ward Licht! in: welt.de, 2. Juli 2011, Download unter: https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13463343/Und-es-ward-Licht.html (09.02.2017); Grimm-Weissert, Olga: Moderne Kunst für alte Kathedrale, in: Handelsblatt.com, 12.05.2011, Download unter: http://www.handelsblatt.com/panorama/kultur-kunstmarkt/zeitgenoessische-kunst-moderne-kunst-fuer-alte-kathedrale/4168238.html (9.02.2017).

35 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9-11, hier S. 9.

36 Vgl. ebd., S. 10f. Nouschi, Leiter des regionalen Kulturamtes, definiert neben den *Messerschnitten* 1978/ 1979 noch die *Projektionen* 1969/ 1970 und die *Drachenzeichnungen* 1980-1982 als Vorlagen für die Reimser Entwürfe.

37 Fensterfläche von insgesamt 128m² in mundgeblasenem Echt-Antikglas, davon insgesamt 46,38 m² Kobaltblau auf Weiß (Überfangglas), 45,39 m² Kolbaltblau auf Weiß sandgestrahlt, 25,41 m² Kobaltblau massiv sandgestrahlt, 15,34 m² Kobaltblau auf Weiß mit starker Bläselung, 37,86 m² Selenrot, 22,25 m² Selenorange auf Weiß sandgestrahlt, 19,69 m² Kupferrot auf Weiß, 14,58 m² Edelgelb auf Weiß sandgestrahlt, 14,55 m² Selengelb auf Weiß sandgestrahlt, 26,07 m² Weiß mit schwacher Bläselung sandgestrahlt; vgl. La DRAC 2011 (wie Anm. 4), S. 76-79, hier S. 76.

38 Vgl. ebd.; Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 10.

39 Mössinger, Ingrid: Prolog, in: Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims, hg. v. I. Mössinger, A. Richter, Köln 2013, S. 8-15.

40 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 10f.; vgl. Hogrebe, Wolfram: Wüste und Paradies, in: Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims, hg. v. I. Mössinger, A. Richter, Köln 2013, S. 46-67.

41 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 11.

42 Vgl. Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 38.

43 Vgl. Schock-Werner, Barbara: Das Südquerhausfenster des Kölner Doms: zur Genese eines Entwurfs, in: Kölner Domblatt 72, 2007, S. 349-378, hier S. 370 (nachfolgend Schock-Werner 2007b).

44 Der dahinterstehende Entwicklungsprozess einer geeigneten Technik erforderte mehrere Testphasen und machte die Beratung durch Karl-Heinz Traut von Derix Glasstudios notwendig; vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9. Die Autorin dankt Rainer Schmitt, Geschäftsführender Gesellschafter von Derix Glasstudios, für die umfassende Beratung in der Taunussteiner Werkstatt.

45 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9.

46 Die Autorin dank abermals Rainer Schmitt für diese Auskunft.

47 Vgl. Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 36.

48 Vgl. Wojtys, Pia: Ein Blick durch Gerhard Richters „Fensterbilder“. Eine Untersuchung des Sehens von Kunstwerken (Univ. Diss. Düsseldorf 2013), München 2014, S. 61; Schock-Werner, Barbara: Das neue Fenster als Teil der historischen Domverglasung, in: Gerhard Richter – Zufall, das Kölner Domfenster und 4900 Farben, hg. v. Museum Ludwig und Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln, Köln 2007, S. 21-31, hier S. 27 (nachfolgend Schock-Werner 2007a); Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 370.

49 Mitteilung von Rainer Schmitt, Geschäftsführender Gesellschafter von Derix Glasstudios am 13.03.2017. Pressemitteilung zum Kloster Tholey vom 2.09.2019 unter: https://www.domradio.de/themen/kultur/2019-09-02/die-kirchen-

fenster-kamen-mir-wie-gerufen-gerhard-richter-ueber-seine-entwuerfe-fuer-die (25.04.2020).

50 Vgl. Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 364ff.

51 Vgl. ebd., S. 362-368; Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 27-30. Annahme des Entwurfs von Gerhard Richter in der Domkapitelsitzung vom 2.05.2006: ebd., S. 365, S. 368.

52 Vgl. ebd., S. 362.

53 Vgl. Capital Kunstkompass, Stand November 2019; der Capital-Kunstkompass listet seit 1970 mittlerweile über 30.000 internationale Künstler und ermittelt ihren Einfluss und Rang nach möglichst objektiven Kriterien, bei denen Verkaufspreise nicht berücksichtigt werden. Vielmehr werden in einem Punktesystem Einzelausstellungen in einem der 300 renommiertesten Kunstmuseen, Teilnahmen an Gruppenausstellungen wie der Documenta, Rezensionen in Kunstmagazinen, Ankäufe durch namhafte Museen und Ehrungen erfasst und zu einem Ranking zusammengestellt. Gerhard Richter führt diese jährlich aktualisierte Liste seit 16 Jahren (2003-2019) ununterbrochen an. Dem gerne in der Presse verwendeten Superlativ des „teuersten Künstlers" (Abendzeitung München 7.02.2020, Monopol Magazin 16.05.2019, Die Zeit 22.03.2015, Der Spiegel 13.10.2012) ist mit Vorsicht zu begegnen; zum einen, weil der Kunstmarkt schwankend ist und qualitative Aussagen nur schwer zu treffen sind, zum anderen, weil eine große Zahl in privaten Verkäufen und Auktionen veräußert werden, die statistisch nicht erfasst werden können. Es kann aber unschwer anerkannt werden, dass Werke Richters zu den Spitzenreitern gehören und die veröffentlichten Verkaufspreise zuverlässig im gehobenen 8-stelligen Bereich liegen.

54 Vgl. Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 27-30; Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 365, S. 368.

55 Vgl. Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 371.

56 Vgl. Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 370-374.

57 Vgl. ebd.

58 Vgl. Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 27-30; Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 373.

59 Vgl. Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 370.

60 Den Vergleich zwischen den Kathedralen von Köln und Reims in Bezug auf deren mittelalterliche Bausubstanz, Figurenschmuck und Glasmalerei stellte bereits Peter Kurmann 2007 an; vgl. Kurmann, Peter: Köln und Reims im 13. Jahrhundert, in: Kölner Domblatt 72, 2007, S. 97-114.

61 Vgl. Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9. Die einzigen beiden Ausnahmen stellen die Kindersterne 1998 in München für das Verwaltungsgebäude der WWK-Versicherung und die Reimser Kapellenverglasung von 2011 dar.

62 Vgl. ebd.

63 Vgl. Murienne 2011 (wie Anm. 28), S. 12. Zum Einbau „historistischer" Fenster im 20. Jahrhundert vgl. Pinet 2006 (wie Anm. 14), S. 6-27, hier S. 11f.

64 Murienne 2011 (wie Anm. 28), S. 13.

65 Vgl. Schock-Werner 2007b (wie Anm. 43), S. 362. Allein das Atelier Simon Marq hat seit den 1950er-Jahren 12 internationale und 42 nationale Verglasungsprojekte zeitgenössischer Künstler in verschiedenen Kirchen umgesetzt. Vgl. Überblick der Kampagnen von Simon Marq sowie der hier umgesetzten Chagall-Entwürfe unter http://www.ateliersimonmarq.com/vitrail-prestations-produits-simon-marq#pg (17.02.2017). Einen Überblick zur modernen Glasmalerei bei Brülls, Holger: L'art contemporain du vitrail en Allemagne/ Zeitgenössische Glasmalerei in Deutschland, Chartres 2012; Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht (Ausst. Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe 9.07.-9.10.2011), hg. v. J. Dresch, Karlsruhe 2011; Lagier, Jean-François (Hg.): Lumières contemporaines. Vitraux du XXIe siècle et architecture sacrée, Chartres 2005.

66 Vgl. Schulz, Martin: Imi Knoebels Fenster in der Kathedrale zu Reims. Kunst in der Kirche statt Kirchenkunst, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. La DRAC 2011 (wie Anm. 4), S. 56.

67 Vgl. Schulz 2011 (wie Anm. 66), S. 56f.

68 Ebd., S. 56.

69 Kirchen sind damit Staatsbesitz, konnten aber weiterhin liturgisch genutzt werden. Allerdings galten die Gemeinden nicht mehr als Körperschaften öffentlichen Rechts, sondern als privatrechtliche Vereine. Vgl. Loi relative à la séparation des Églises et de l'État mit Gültigkeit zum 9.12.1905, einzusehen unter: https://www.legifrance.gouv. fr/affi Texte.do?cidTexte=LEGITEXT000006070169&dateT exte=20080306 (3.04.2017). Vgl. Vauchez, André: La cathédrale, in: Les Lieux de mémoires, Bd. 3, hg. v. P. Nora, Paris 1997, S. 3109-3140, hier S. 3110f. Zu den Auswirkungen der Loi am Beispiel der Kathedrale von Lyon vgl. Moulinet, Daniel: Le diocèse de Lyon et la loi de Séparation, in: Lyon: primatiale des Gaules, hg. v. J.-D. Durand, D. Repellin, N. Reveyron, Straßburg 2011, S. 443-449.

70 Proust, Marcel: La mort des cathédrales, in: Le Figaro, 16.08.1904, S. 3-4; gekürzte, deutschsprachige Übersetzung vgl. Proust, Marcel: Der Tod der Kathedralen, in: Marcel Proust, Nachgeahmtes und Vermischtes, hg. v. L. Keller, Frankfurt am Main 1989, S. 194-205, hier S. 195; vgl. dazu Raedt, Peter: Die Erfindung des Mittelalters. Geschichte einer Illusion, Darmstadt 2016, S. 15-17. Kathedralen mit dem Begriff des Genius eines Volkes zusammenzubringen geht auf Johann Wolfgang von Goethes Von deutscher Baukunst von 1772/73 zurück, einem essayistischen Hymnus auf Erwin von Steinbach und die Kathedrale von Straßburg; vgl. von Goethe, Johann Wolfgang: Von deutscher Baukunst : D. M. Erwini A. Steinbach 1773, hg. v. L. Unbehaun, Rudolstadt 1997. Vgl. dazu Krause, Robert: Die Architektur des Genies. Zu Goethes Essay Von deutscher Baukunst; in: Goethe-Jahrbuch 127, hg. v. W. Frick, J. Golz, A. Meier, E. Zehm, Göttingen 2010; Beutler, Ernst: *Von deutscher Bau-*

kunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung; München 1943. Den Begriff des Genius im französischen Diskurs verwenden beispielsweise Jules Michelet sowie Emil Mâle. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 147-149.

71 Vgl. dazu den zweiten Artikel der Autorin in diesem Band sowie von Möllendorff, Nathalie-Josephine: Bildtopographien und Raumkontexte. Das Thomas-Retabel an seinen historischen Orten der Kölner Kartause, der Sammlung Lyversberg und des ersten Wallraf-Richartz-Museums (Univ. Diss. Bern 2017), Bern 2019, S. 252-281, einzusehen unter: https://biblio.unibe.ch/download/eldiss/17vonmoellendorff_nj.pdf (25.04.2020).

72 Vgl. Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3110.

73 Vgl. zuletzt Villes 2010 (wie Anm. 2), S. 51-72.

74 Vgl. Neiss 2010 (wie Anm. 2), S. 31f. Archäologischen Untersuchungen zufolge existierten in der Nähe der heutigen Kathedrale eine Hauskirche aus dem 3. Jahrhundert sowie eine christliche Nekropole vor dem Südtor der antiken Stadt aus dem frühen 4. Jahrhundert. Der erste geweihte Kirchenbau innerhalb der Stadt konnte für den Beginn des 4. Jahrhunderts nachgewiesen werden, vgl. ebd., S. 31 f. Die älteste Bauschicht auf dem Gelände der heutigen Kathedrale von Reims stammt aus dem 5. Jahrhundert, vgl. ebd. S. 32; Lambert, Élie: La cathédrale de Reims et les cathédrales qui l’ont précédée sur le même emplacement, in: Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1959, Bd. 103, Nr. 2, S. 241-250, hier S. 244.

75 Vgl. Neiss 2010 (wie Anm. 2), S. 31; Demouy, Patrick: Notre-Dame de Reims: sanctuaire de la monarchie sacrée. Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris 1995, S. 11.

76 Vgl. Le Goff 1997 (wie Anm. 32), S. 649-733, hier S. 659f. Zur mittelalterlichen Chlodwig-Rezeption vgl. Beaune, Colette: The Birth of an Ideology, Berkeley 1991, S. 70-89.

77 Vgl. Le Goff 1997 (wie Anm. 32), S. 649-733, hier S. 668, S. 678-684, S. 729. Zum Krönungszeremoniel vgl. Demouy, Patrick: Le sacre du roi de France, in: Reims (La grâce d’une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 421-460. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 58f.

78 Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3112: „C’est parce qu’elles ont joué un rôle de premier plan dans l’histoire religieuse et politique de la nation que les cathédrales du Nord constituent plus que les autres un élément essentiel de notre patrimoine et sont comme les témoins et le modèle d’une France monarchique, médiévale et chrétienne.“

79 Ebd., S. 3118, S. 3119.

80 Ebd., S. 3125.

81 Vgl. Beaune 1991 (wie Anm. 76), S. 70-89; auch Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3125.

82 Vgl. dazu Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen (Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin 2.10.2004-27.02.2005), hg. v. M. Flacke, Berlin 2004, S. 227-256; vgl. auch Collard, Franck: La passion Jeanne d’Arc: mémoires françaises de la Pucelle, Paris 2017; Boudet, Jean-Patrice/ Hélary, Xavier (Hg.): Jeanne d’Arc: histoires et mythes, Rennes 2014. Zur Kapelle der Jeanne d’Arc in Reims vgl. Boulanger 2010 (wie Anm. 83), S. 477. Zur Heiligsprechung vgl. Divina disponente, die 16 m. Maii a. 1920, Litterae Decretales Benedictus XV, A.A.S., 12, 1920, S. 514-529, einzusehen unter: http://www.vatican.va/content/benedict-xv/la/bulls/documents/hf_ben-xv_bulls_19200516_divina-disponente.html (20.05.2020). Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 64f.

83 Vgl. Boulanger, Jean-François: De 1789 à 1905. Un long siècle révolutionnaire, in: Reims (La grâce d’une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Strasburg 2010, S. 467-479, hier S. 468-477.

84 Viollet-le-Duc, Eugène: Cathédrale, in: Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle, Paris 1866, S. 279-392, hier S. 281.

85 Vgl. Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3136. Im 19. Jh. beanspruchten dabei bspw. auch Deutschland und England die Kathedralgotik als ihr eigenes Kulturerbe, mit dem sich Bilder des Staates, der Nation, des Volkes und der nationalen Identität visualisieren ließen und nicht unerheblichen Einfluss auf staatspolitische Prozesse ausübten. Vgl. dazu von Möllendorff 2019 (wie Anm. 71), S. 252-281; vgl. Péguy, Charles: L’Argent, in: Œuvres en prose, Paris, S. 1050.

86 Vgl. Harlaut, Yann: La «cathédrale aux outrages». 1914-1918, in: Reims (La grâce d’une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 97-109, hier S. 97.

87 Vgl. Vauchez 1997 (wie Anm. 69), S. 3136.

88 Vgl. Harlaut 2010 (wie Anm. 86), S. 100.

89 Vgl. ebd., S. 99. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 25ff., S. 32., S. 38-48.

90 Lepelletier de Bouhélier, Georges: Les Allemand destructeurs de cathédrales et de trésors du passé. Mémoire relatif aux bombardements de Reims – Arras – Senlis – Louvain – Soissons, Etc. (Document officiels), Paris 1915, S. 18. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 69-75; zum „Medienkrieg“ vgl. ebd. S. 93-133.

91 Vgl. Harlaut 2010 (wie Anm. 86), S. 100. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 49-53.

92 Zur Fensterverglasung der Jeanne d’Arc-Kapelle in Mans vgl. Arrondeau, Stéphanie: Les cinq verrières de sainte Jeanne d’Arc dans l’ombre de la cathédrale du Mans, in: Le vitrail au XXe siècle, intelligences de la lumière (Art Sacrée 20), 2004, S. 108-115. In der Kathedrale von Orléans gibt es, dies sei der Vollständigkeit halber hier erwähnt, ebenfalls einen Fensterzyklus der Jeanne d’Arc, letztmalig von Pierre Carron erweitert. Ein Gedenk-Fenster anlässlich der Landung der Alliierten in der Normandie am 6.06.1944 wurde bspw. in der Kathedrale von Bayeux eingeglast; vgl. dazu Bey, Martine Callias: Les vitraux, in: Bayeux (La grâce d’une

cathédrale), hg. v. J.-C. Boulanger, Straßburg 2016, S. 267-277.

93 Vgl. Arrondeau 2004 (wie Anm. 92), S. 108-115.

94 Weitere Fensterverglasungen dieser Thematik befinden sich beispielsweise in Châteauroux (Saint-Christophe, 1919), Le Blanc (Saint-Étienne, 1920), Cher (Saint-Maur, 1929); vgl. Pouget, Marc du: Les vitraux commémoratifs de la guerre 1914-1918 dans l'Indre, in: Le vitrail au XXe siècle, intelligences de la lumière (Art Sacrée 20), 2004, S. 100-107.

95 Pouget 2004 (wie Anm. 94), S. 103.

96 Vgl. Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 256. Thomas W. Gaehtgens beschreibt in seiner Publikation eingehend die Diskussion um den Wiederaufbau von Notre-Dame de Reims, der durchaus abgelehnt wurde. Die Gegner vertraten dabei die Ansicht, dass „die Ruinen [...] als Beleg für die barbarische Aggression der Deutschen bestehen bleiben" sollten; Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 231.

97 Vgl. ebd., S. 255-257.

98 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 13f.; Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 36; Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 255. Im Allgemeinen wird nicht darüber berichtet, sondern vielmehr davon ausgegangen, dass im Ersten Weltkrieg der mittelalterliche Glasbestand zerstört wurde; so zuletzt bei Mössinger 2013 (wie Anm. 39), S. 9: „Die barbarische Zerstörungswut deutscher Angriffe während des Ersten Weltkrieges auf dieses einzigartige Bauwerk hat nicht nur große Teile der einzigartigen Architektur der Reimser Kathedrale zerstört, sondern auch fast alle Glasfenster verwüstet. Dem Kirchenraum ging unwiederbringlich der dunkle, mystisch wirkende Farbklang verloren. Erst Marc Chagalls Fenster erinnern mit ihren in tiefem Blau gehaltenen und figürlich gestalteten Motiven an diese Wirkung".

99 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 13f., S. 267 FN 38; Marq 2010 (wie Anm. 9), S. 255; Cerf, Charles: Histoire et description de Notre-Dame de Reims, Reims 1861, S. 315-317. Für Meredith Parsons Lillich liegt der Grund für den Ausbau darin, bei Krönungszeremonien außenstehenden Zuschauern den Blick durch die Fenster zu ermöglichen; vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 1. Diese Begründung erscheint jedoch reichlich fragwürdig: Durch die ephemere Ausstattung der Kathedrale bei den Krönungszeremonien wurde die untere Wandzone bis zum Triforium mit Tapisserien verhängt, ein Blick durch die Fenster, zu denen ein Zuschauer auch erst einmal hinaufkommen muss, hätte bestenfalls den Blick auf die Rückseite der Tribünen ermöglicht. Die ältesten erhaltenen Darstellungen dieser Magnifizenz-Formel sind in den Stichen anlässlich der Krönungszeremonien von Ludwig XIV. 1654 von Jean Le Paultre und Ludwig XV. 1722 von Antoine Danchet zu sehen. Zwar wurden bei der letzten Krönung eines französischen Monarchen 1825 keine Tapisserien mehr verwendet, doch wurden hier die Seitenschiffe mit Vorhängen in der Art verhangen, dass sie Logen für die geladenen Gäste formten, wie das entsprechende Gemälde François Gérards 1827 zeigt. Zwar sind auf dem Stich Danchets durch Fenster schauende Personen auszumachen, doch sind diese im Obergaden zu sehen. Sie entsprechen auch nicht einer realen Ansicht des Kirchenraumes, Reims hat niemals zu öffnende Flügelfenster im Obergaden besessen, sowie die Kathedrale auch keine Stehfläche an dieser Position bietet. Diese Fenster sind Übernahmen der Kapelle von Versailles; vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 2.

100 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 13f., S. 267 FN 38; Tourneur, Victor: Histoire et description des vitraux et des statues de l'intérieur de la cathédrale de Reims, Reims 1857, S. 59-62.

101 Vgl. Fozi, Shirin: ‚A Mere Patch of Color': Isabella Stewart Gardner and the Shattered Glass of Reims Cathedral, in: Memory and Commemoration in Medieval Culture, hg. v. E. Brenner, M. Cohen, M. Franklin-Brown, Farnham 2013, S. 321-344; Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 14f.; Emery, Elizabeth: The Martyred Cathedral: American Attitudes Toward Notre-Dame de Reims During the First World War, in: Medieval Art and Architecture after the Middle Ages, hg. v. J. T. Marquardt, A. A. Jordan, Newcastle upon Tyne 2009, S. 312-339; Balcon-Berry, Sylvie: Les vitraux de la cathédrale de Reims à la lumière de recherches récentes, in: Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims, hg. v. B. Decrock, P. Demouy, Langres 2008, S. 151-173, hier S. 156; Caviness, Madeline Harrison: Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, in: Stained Glass Before 1700 in American Collections, Bd. 1: New England and New York (Corpus Vitrearum Checklist 1), Studies in the History of Art 15, Washington, D. C. 1985.

102 Vgl. Lillich 2011 (wie Anm. 7), S. 13f.

103 Vgl. ebd., S. 2, Abb. 8-9 auf S. 4.

104 Vgl. http://www.cathedrale-reims.culture.fr/vitraux-marc-chagall.html (17.02.2017) und http://cathedrale.maisons-champagne.com/main.php?themes=vitraux&part=5 (17.02.2017).

105 Vgl. Schock-Werner 2007a (wie Anm. 48), S. 23f.

106 Vgl. zuletzt Schenkluhn, Wolfgang: Mythos und Wirklichkeit der Kathedrale von Reims, in: Imi Knoebel. Fenster für die Kathedrale von Reims – Vitraux pour la cathédrale de Reims, hg. v. I. Mössinger, A. Richter, Köln 2013, S. 16-31, hier S. 16; vor allem aber Ville 2010 (wie Anm. 2), S. 51-71.

107 Die „touristische Relevanz" von und für die Gestaltung von Fensterverglasungen wurde von der Commission des Monuments beispielsweise für die Kapelle Saint-Calais in Blois formuliert und als Bedingung der Auftragserteilung vorgegeben, vgl. Riviale, Laurence: Les vitraux de la chapelle Saint-Calais et de l'abbatiale Saint-Nicolas, in: Le vitrail au XXe siècle, intelligences de la lumière (Art sacré 20), S. 23-45, hier S. 25.

108 Vgl. Hogrebe 2013 (wie Anm. 40), S. 46-67.

109 Ebd., S. 55.

110 Stüttgen, Johannes: Heiliges Sehen, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. La DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne, Köln 2011, S. 51-55, hier S. 51.

111 Schulz 2011 (wie Anm. 66), S. 56.

112 Kaeppelin, Olivier: Ganzheitlichkeit, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. La DRAC (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne), Köln 2011, S. 93-96, hier S. 93.

113 Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 37.

114 Ebd., S. 38. Auch Thomas W. Gaehtgens sieht die Knoebel-Fenster als eine Referenz an die Ereignisse des Ersten Weltkriegs, benutzt in seiner Darlegung Begriffe wie „zersplitterte Kompositionen“, „Bombenexplosionen“ und „disruptive Folgen für die kulturellen und intellektuellen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland“, Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 281f.

115 Frachon-Gielarek, Nathalie: Amiens. Les verrières de la Cathédrale, Amiens 2003, S. 38. Der Dank für den Literaturhinweis gilt Margriet Hoogvliet (Groningen).

116 Hogrebe 2013 (wie Anm. 40), S. 51. Zum Vetorecht der Quellen vgl. Koselleck, Reinhart: Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt, in: Objektivität und Parteilichkeit in der Geschichtswissenschaft, hg. v. R. Koselleck, W. J. Mommsen, J. Rüsen, München 1977, S. 17-46; Jordan, Stefan: Vetorecht der Quellen, Version 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 11.02.2010, einzusehen unter: http://docupedia.de/zg/Vetorecht_der_Quellen?oldid=132136 (20.05.2020); zum Vetorecht der Dinge vgl. König, Gudrun: Das Vetorecht der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur, in: Die Materialität der Erziehung: Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte, hg. v. K. Priem, G. König, R. Casale, Weinheim/ Basel 2012, S. 14-31.

117 Vgl. Innocenzi, Laurent: Avant-Propos, in: Imi Knoebel à Notre-Dame de Reims, hg. v. S. Lemoine, L. Innocenzi, J. Truillet, I. Knoebel, Paris 2012, S. 13-21, hier S. 13. Der Baubeginn der Kathedrale Notre-Dame de Reims wird auf den 6.05.1211 gesetzt, auch wenn die Forschung verschiedentlich Zweifel an diesem Datum angemeldet hat; vgl. zuletzt Demouy 2010a (wie Anm. 2), S. 27.

118 Vgl. Chabaud, Hervé: Les grandes heures du XXe siècle, in: Reims (La grâce d’une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 481-493, hier S. 488 ff. Zur Kontextualisierung in den Publikationen zu den Knoebel-Fenstern vgl. Bredekamp 2013 (wie Anm. 21), S. 35; Innocenzi 2012 (wie Anm. 117), S. 13; Mitterand, Frédéric: Grußwort, in: Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, hg. v. La DRAC, Köln 2011, S. 7; Nouschi 2011 (wie Anm. 1), S. 9; Pressemitteilung des Ministère de la Culture et de la Communication vom 25.06.2011.

119 Vgl. Innocenzi/ Sinnreich 2015 (wie Anm. 31), S. 13.

120 Vgl. ebd., S. 11f.

121 Vgl. Spies 2011 (wie Anm. 29).

122 Ansprache von Außenminister Frank-Walter Steinmeier anlässlich der Einweihung der Glasfenster des Künstlers Imi Knoebel in der Kathedrale von Reims am 11.05. 2015; Download unter: http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Infoservice/Presse/Reden/2015/150511_Rede_BM_Ehrenb%C3%BCrgerschaft_Reims.html (23.01.2017).

123 Vgl. ebd.

124 Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 268-282.

125 Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Gaehtgens 2018 (wie Anm. 3), S. 281f.

126 Zum Begriff der Semiophore vgl. Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 2001, S. 95; weiterhin Korff, Gottfried: Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung, in: Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln, hg. v. A. Hartmann, P. Höher, Chr. Cantauw, U. Meiners, S. Meyer, Münster 2011, S. 11-26, hier S. 17; Ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, hg. v. M. Eberspächer, G. M. König, B. Tschofen, Köln/ Weimar/ Wien 2002, S. 50, S. 86; Samida, Stefanie: Semiophoren, in: Handbuch materielle Kultur. Bedingungen – Konzepte –Disziplinen, hg. v. S. Samida, M. K. H. Eggert, H. P. Hahn, Stuttgart 2014, S. 249-252; Hicks, Dan/ Beaudry, Mary C.: The Oxford handbook of material culture studies, Oxford/ New York 2010.

127 Vgl. Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung, Wien/ Leipzig 1903, S. 57-65.

Bildnachweis

Abb. 1, 49, 45, 50: Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 2, 25, 44, 46: bpk / Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Max Sainsaulieu

Abb. 3: bpk / Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / Opérateur Thêta

Abb. 4-6: Atelier de vitraux Simon-Marq

Abb. 7: http://maisons-champagne.com/fr/maisons/patrimoine/reims-et-ses-alentours/article/vitrail-du-champagne (12.03.2021)

Abb. 8: https://maisons-champagne.com/fr/maisons/patrimoine/reims-et-ses-alentours/article/vitrail-du-champagne (12.03.2021)

Abb. 9: https://www.pinterest.de/pin/277815870735716833/ (12.03.2021)

Abb. 10: http://www.gliscritti.it/arte_fede/matisse/matisse.htm / (31.01.2018) © Succession H. Matisse/ VG Bildkunst, Bonn 2021

Abb. 11: Time Life Magazine unter: http://images.google.com/hosted/life/10de32e98ed893d9.html (12.03.2021)

Abb. 12: Bundesarchiv der Bundesrepublik Deutschland, Filmarchiv
Abb. 13: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Reims_-_Fenster_Marc_Chagall.JPG (12.03.2021) / Calvin Kramer (CC BY-SA 3.0)
Abb. 14: http://dl-reims.fr/infos/visites/artis-d-art/verriers/verriers.htm#l%27art%20simon (12.04.2017)
Abb. 15: Innocenzi, Laurent/ Sinnreich, Ursula: Festgabe anlässlich der Einweihung der Glasfenster von Imi Knoebel für die Jeanne d'Arc Kapelle am 11. Mai 2015 in der Kathedrale von Reims, überreicht v. Laurent Fabius, Frank-Walter Steinmeier, ohne Herausgeber, ohne Verlagsort 2015, S. 6 / © VG Bildkunst, Bonn 2021
Abb. 16: La Drac (Direction régionale des affaires culturelles Champagne-Ardenne) (Hg.): Imi Knoebel. Buntglasfenster für die Kathedrale von Reims, Köln 2011, S. 25 / © VG Bildkunst, Bonn 2021
Abb. 17, 20, 54-58: Derix Glasstudios / Karl Heinz Traut / © VG Bildkunst, Bonn 2021
Abb. 18, 19, 33: Nathalie-Josephine von Möllendorff, Privatsammlung
Abb. 21: https://i.pinimg.com/originals/6e/e1/a1/6ee1a1060c15bcc67eda152b8659581e.jpg (12.03.2021) / karto86
Abb. 22: Landrieux, Maurice: La cathédrale de Reims. Un crime allemande, Paris 1919, pl. 5.
Abb. 23: Landrieux, Maurice: La cathédrale de Reims. Un crime allemande, Paris 1919, Centerfold.
Abb. 24: Landrieux, Maurice: La cathédrale de Reims. Un crime allemande, Paris 1919, Abb. 13 / Charles Berthelomier
Abb. 26: https://www.flickr.com/photos/la_bretagne_a_paris/14756123442 (12.03.2021) / Yann Caradec
Abb. 27: http://reims.14-18.over-blog.com/2013/12/reims-sous-les-obus-collection-patrie-n-22.html (12.03.2021) / Collection Béatrice Keller
Abb. 28: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Reims_Cathedral_burning_during_World_War_I.jpg (16.03.2021)
Abb. 29: https://www.loc.gov/item/99613573/ (28.06.2021)
Abb. 30: Photo (C) RMN-Grand Palais (MuCEM) / Jean-Gilles Berizzi
Abb. 31, 32: Washington, Library of Congress, Prints and Photographs Division
Abb. 34: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-partie_gothique-vitraux%E2%94%8033.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0
Abb. 35: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-partie_gothique-vitraux%E2%94%8034.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0
Abb. 36: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-partie_gothique-vitraux%E2%94%8035.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0
Abb. 37: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-partie_gothique-vitraux%E2%94%8033.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0
Abb. 38: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Le_mans%E2%94%80Cath%C3%A9drale-partie_gothique-vitraux%E2%94%8034.jpg (15.03.2021) / Crochet.david/ CC BY-SA 3.0
Abb. 39–42: Ministère de la Culture, Mediathèque du patrimoine
Abb. 43: http://www.ecpad.fr/wp-content/gallery/1919/18_spa-349-m-6008.jpg (12.04.2017)
Abb. 47: Landrieux, Maurice: La cathédrale de Reims. Un crime allemande, Paris 1919, Abb. 35.
Abb. 48: http://www.gotik-romanik.de/Reims%20Thumbnails/Thumbnails.html (15.03.2021) / Roman72
Abb. 51: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Vitrail_du_19%C3%A8me_si%C3%A8cle_Reims_020208_03.jpg (15.03.2021) / Vassil
Abb. 52: Bundesregierung / Egon Steiner
Abb. 53: Derix Glasstudios/ Ansgar Wacker / © VG Bildkunst, Bonn 2021

Verena Ummenhofer

„Farbmetamorphosen“[1] der Kölner romanischen Kirchen seit dem Wiederaufbau

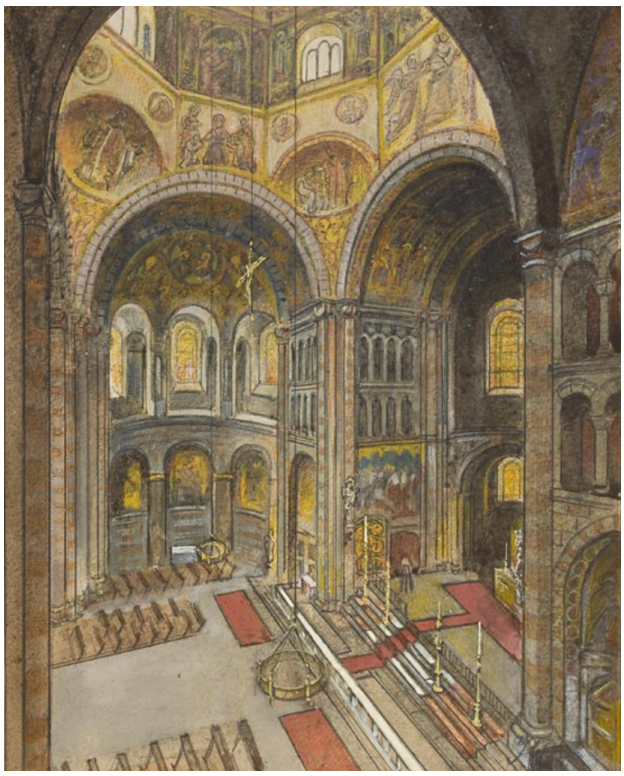
Der ‚Kranz der zwölf romanischen Kirchen’ gehört neben dem Dom zu den identitätsstiftenden Wahrzeichen Kölns. Indes wurde ein Großteil der mittelalterlichen Kirchen der Stadt im Zweiten Weltkrieg zerstört. Was wir heute an ihrer Stelle sehen, verdankt sich weitgehend dem Wiederaufbau der Nachkriegsjahre.[2] Doch obwohl es sich um einen in weiten Zügen als rekonstruierend zu bezeichnenden Wiederaufbau handelte, wurde mit ihm das Aussehen der Kirchen zumeist deutlich verändert. Insbesondere in Bezug auf die farbige Gestaltung der Innenräume waren Entscheidungen getroffen worden, die ein völlig neues Erscheinungsbild der mittelalterlichen Bauten erzeugten. Jedoch blieb es nicht bei dem Wandel, der mit dem Wiederaufbau einherging. Der heutige Zustand der meisten romanischen Kirchen Kölns ist vor allem im Hinblick auf die Raumfassungen Ergebnis zum Teil weiterer Überarbeitungen und Produkt der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart.[3] Dieser Wandel soll im Folgenden rekonstruiert und analysiert werden. Mit Fokus auf Sankt Aposteln wird die Entwicklung einer der zwölf Kirchen nachgezeichnet, wobei immer wieder auch auf die anderen Kirchen verwiesen wird, um die allgemeinen Tendenzen zu verdeutlichen. Im Zentrum der Analyse steht die Beobachtung, dass nach einer Phase der Abstinenz sukzessive und auf vielfältige Weise wieder Farbe in die romanischen Kirchen Kölns eingezogen ist, sodass in ihnen heute ein Bild vom mittelalterlichen Kirchenraum erzeugt wird, das sich stark von dem der ersten Nachkriegsjahrzehnte unterscheidet. Der jüngsten Restaurierung Sankt Apostelns wird die Instandsetzung Sankt Gereons an die Seite gestellt und mit der Fertigstellung Groß Sankt Martins kontrastiert, bei deren Instandsetzung dem Trend zu mehr Farbe im Kircheninneren nicht gefolgt wurde. Vor dem Hintergrund des Selbstverständnisses der Denkmalpflege als wissenschaftlich-objektiv arbeitender Disziplin, deren oberste Priorität der konservierende Substanzerhalt ist, sollen schließlich die Argumente hinterfragt werden, mit denen die Veränderungen in den romanischen Kölner Kirchen vollzogen wurden.

Bereits vor dem Zweiten Weltkrieg hatte die Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts gestaltend in das farbige Erscheinungsbild eines Großteils der romanischen Kirchen Kölns eingegriffen. Während Sankt Aposteln als letzte Kirche noch bis 1915 historisierend polychromiert worden war, war diese Art der Farbigkeit bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges schon aus neun der zwölf Kirchen wieder entfernt oder zumindest reduziert worden.[4] So präsentierte sich dem Besucher Kölns damals der eine Teil der romanischen Kirchen in historistischer Farbenpracht, der andere Teil in der Materialästhetik von Stein und weißem Putz: die unterschiedlichen Mittelalterbilder zweier Denkmalpflegegenerationen. Die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges betrafen in unterschiedlichem Ausmaß alle romanischen Kirchen der Stadt und bedeuteten durch den nachfolgenden Wiederaufbau gleichsam ein ‚Reset’ in Bezug auf ihre Gestaltung.

Neue Sachlichkeit in alten Kirchen

Zu den Kirchen, die sich vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs noch ganz im Gewand des 19. Jahrhunderts zeigten, gehörte Sankt Aposteln (Abb. 1). Damals zeichnete sich der Raum neben farbig gefassten Architekturgliedern und einem Marmorfußboden mit Mosaikeinlagen insbesondere durch (Gold-) Mosaike aus, die die Vierungskuppel, die Konchen, die Querschiffe sowie die Blendarkaden des Mittelschiffs zierten und unter anderem eine Majestas Domini sowie Szenen aus dem Leben der Jungfrau Maria und des heiligen Josephs zum Gegenstand hatten.[5] Eine in ihrer Materialität vergleichbare Dekoration hatte sich in Deutschland nur noch im Aachener Münster erhalten.[6] Die farbige Gestaltung hatte – sowohl tragende als auch füllende Elemente überziehend – aus dem Bau ein Gesamtkunstwerk gemäß den Vorstellungen einer sich längst ihrem Ende zuneigenden Epoche gemacht.

So existierten auch für Sankt Aposteln bereits zu Beginn der 1930er-Jahre Pläne zur Neugestaltung des Innenraums, entsprechend dem zeittypischen Bestreben die Architektur wieder „zu ihrem Recht kommen zu lassen.“ Dies sollte zum einen durch eine neue Verglasung von Heinrich Dieckmann erreicht werden, die bereits 1931 an der Nordseite des Längsschiffs ange-



1 Klee: Köln, St. Aposteln. Innenansicht, um 1920.



2 Köln, St. Aposteln. Rest der historistischen Mosaizierung im nördlichen Arm des Westquerhauses, heutiger Zustand.

bracht worden war und „mehr Licht in den Raum“ ließ; zum anderen hatte man vor, „die störende Bemalung in den Längsschiffen im Laufe der Zeit zu entfernen, so dass der graue Steinton wieder hervortritt, der dann von dem farbigen Licht aus den neuen Fenstern überspielt [würde].“[7] Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verhinderte jedoch, dass diese ‚denkmalpflegerischen‘ Maßnahmen in die Tat umgesetzt wurden.

Während der folgenden Kriegsjahre, in denen Köln mehrfach bombardiert wurde, war Sankt Aposteln stark beschädigt worden, doch hatten große Teile des Mosaikschmucks im Trikonchos die Bombentreffer überstanden. Dennoch wurden bis 1950 auch diese aus der Kirche entfernt[8] so wie auch Reste des ornamentalen Marmorbodens bis 1956 aus dem Inneren in den Hof verlegt wurden.[9] Einzig das Mosaik des *Guten Hirten* wurde aus Pietät gegenüber der Gemeinde, die es 1910 zu Ehren des damaligen Pfarrers gestiftet hatte, erhalten (Abb. 2).[10] Die reiche Farbigkeit des Historismus wurde nun durch verputzte und weiß getünchte Wand- und Gewölbeflächen ersetzt, von denen sich die steinsichtigen Architekturglieder absetzten (Abb. 3). Lediglich die historistische Fassung der Kapitelle blieb erhalten. Für Schmuck sorgte ansonsten nur noch die ohne Befund ausgeführte Bemalung der Gewölberippen im Westquer- und im Mittelschiff mit schwarzen, von einem weißen Band begleiteten Fugenstrichen,[11] sowie die ab 1956 alle Fenster zierende Verglasung mit „teppichhaften Ornamentmustern“[12]. Für beides zeichnete der mit dem Wiederaufbau Sankt Apostelns betraute Dom- und Erzdiözesanbaumeister Willy Weyres verantwortlich. Das Ziel sämtlicher Maßnahmen war offenkundig: eine Versachlichung des Innenraums durch die Reduktion von Farbigkeit und die Veranschaulichung der konstruktiven Eigenschaften. Statt der feierlichen, düster-mystischen Stimmung der späthistoristischen Gestaltung, charakterisierte nunmehr lichte Weite den Raum von Sankt Aposteln.

Historisch ließ sich diese neue Ästhetik genauso wenig rechtfertigen wie die vorangegangene. Sie schuf einen Raumeindruck, der ganz den Vorstellungen der eigenen Zeit entsprang. So projektierte der Landeskonservator der Rheinprovinz Franz Graf Wolff-Metternich: „Eine einfache helle Tönung des Raumes mit angemessener zurückhaltender farbiger Behandlung verspricht ein herrliches Architekturbild [...].“[13] Und Hans Erich Kubach, Kunsthistoriker und späterer Oberkonservator von Rheinland-Pfalz, beurteilte das Ergebnis wie folgt: „Unter allen Kirchen Kölns hat diese, trotz schwerer Schäden, am meisten gewonnen: endlich sind die Mosaiken verschwunden, und eine einfache Tünchung ist an ihre Stelle getreten. Die Architektur kommt nun



3 Köln, St. Aposteln. Mittelschiff nach Osten, Aufnahme 1964.



4 Köln, St. Georg. Mittelschiff nach Osten, Aufnahme 1930.

wieder in ihrer überwältigenden Größe zur Geltung [...]. Hier [...] wird besonders klar, wie ‚raumfeindlich' die Wandbehandlung des späten 19. Jh. allgemein war, die die raumhaften Werte der Wand, auf denen gerade diese Kunst aufbaut, unterdrückte."[14]

Aus diesen und vergleichbaren Aussagen wird deutlich, wie sehr die Nachkriegszeit ihre eigenen Vorstellungen von Architektur und Raumwirkung in die mittelalterlichen Kirchen hineintrug und auf das Mittelalter projizierte. Dieses zeitgebundene Mittelalterbild mit seiner Ästhetik aus Putz, Steinsichtigkeit und farbigen Fenstern wurde von Pfarrern, Architekten und Denkmalpflegern einhellig propagiert.[15] Mit dem historischen Mittelalter hatte es wenig zu tun. Die Tatsache, dass romanische Kirchen zu ihrer Entstehungszeit meist stark polychromiert waren, entsprach schon seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem Kenntnisstand von Kunstgeschichte und Denkmalpflege und wurde nunmehr auf geradezu irritierende Weise aus der Diskussion ausgeschlossen. So freute sich beispielsweise Walter Bader als Vertreter des Kultusministeriums auf einer Dienstreise zur Besichtigung von Sankt Aposteln darüber, dass sich durch die Beseitigung der Mosaike die Raumstimmung „entschieden verbessert" und „zweifellos dem ursprünglichen Zustand" angenähert habe.[16] Die Zerstörung der Kirche wurde folglich zum Anlass genommen, um eine neue Ästhetik umzusetzen, die die Verantwortlichen allerdings schon vor dem Krieg konzipiert hatten.

Das erste Mal wurde das neue Ideal des lichten Raums aus steinsichtigen Stützen und weißen Flächen, dessen einziger Farbschmuck im gebrochenen Licht der Fenster zu finden ist, Ende der 1920er-Jahre von Clemens Holzmeister in der Kölner Kirche Sankt Georg umgesetzt. Dieses allgemein gerühmte[17] Konzept, das auch Vorbild für den Wiederaufbau war, hatte zum Ziel, den Zustand des ausgehenden 12. Jahrhunderts wiederherzustellen.[18] Darunter wurde die Rückführung auf die „ursprüngliche Form", etwa die polygonalen Abschlüsse der Querhausarme, verstanden.[19] Ansonsten sollte der Innenraum „von dem Wust übler Zutaten aus dem letzten Jahrhundert"[20] befreit werden, was nicht zuletzt die historistische Ausmalung betraf. So wurde der Verputz großenteils abgeschlagen und durch einen dünnen weißen ersetzt, bei dem die Steinstruktur ablesbar blieb, während das Quaderwerk der Pfeiler nicht verputzt wurde (Abb. 4). Die Rekonstruktion des mittelalterlichen Zustandes betraf also nur die architektonische Form, während die romanische Farbigkeit unberücksichtigt blieb. Lediglich die als kongenial zu Holzmeisters Programm empfundenen, von Johan Thorn Prikker entworfenen Fenster setzten

farbige Akzente. Barbara und Ulrich Kahle haben dargelegt, wie das neue Erscheinungsbild von Sankt Georg durch Dogmen der zeitgenössischen Architekturlehre wie „Ehrlichkeit“ und „Materialgerechtigkeit“, den Einsatz von Licht, um Stimmung zu erzeugen, sowie die Trennung von tragenden und füllenden Elementen, geprägt war.[21] Die Architektur sollte im Vordergrund stehen und ihre Wirkung nicht länger durch Farbe untergraben werden. Es ist müßig zu spekulieren, wie lange es gedauert hätte, bis Sankt Aposteln auch ohne Kriegszerstörung diesen Idealen angepasst worden wäre. Sowohl vor als auch nach dem Krieg waren das veränderte ästhetische Empfinden sowie ein gewisser Überdruss wichtige Motive für die in ihr Gegenteil verkehrte Farbgestaltung der Kirchenräume. Aussagen wie die Kubachs zeugen davon: „Nimmt man die grauenhafte Zerstörung und den Verlust an historisch Gewordenem [...] als unabänderliche Tatsache hin, so kann man doch als Gewinn buchen, daß eine Reihe von Hauptwerken der Kölner Architektur von den uns so unleidlich gewordenen Ausstattungen des 19. Jahrhunderts befreit ist.“[22]

Wie aus Sankt Georg war auch aus Sankt Maria im Kapitol die historistische Ausmalung bereits in den 1930er-Jahren im Rahmen von Sanierungsarbeiten entfernt (hier die Ausmalung aus den 1860er-Jahren von August Essenwein und Matthias Goebbels) und durch weiß getünchte Wände und steinsichtige Bauglieder ersetzt worden. Diesem Farbkonzept blieben die Verantwortlichen auch im Wiederaufbau der Kirche treu, wobei sie die Zerstörung nutzten, um die Architektur in der Manier der schöpferischen Denkmalpflege umzugestalten. Ähnlich verhielt es sich in Sankt Pantaleon und Sankt Ursula. In beiden Fällen wurde auf die Rekonstruktion der gotischen Gewölbe verzichtet, das eine Mal zugunsten einer Kassettendecke, das andere Mal zugunsten einer hölzernen Segmentbogendecke. Während sich die Farbgebung der Profile der Kassettendecke von Sankt Pantaleon in Rot und Blau an den Farben der spätbarocken Kanzel orientierte, blieben auch diese beiden Kirchenräume dem Prinzip weißer Wände und steinsichtiger Architekturglieder weitestgehend verhaftet.

Die Zeit des Wiederaufbaus stellte in ihren ästhetischen Vorstellungen und in ihrer Ablehnung des Historismus also eine Fortsetzung der Vorkriegszeit dar, was aufgrund der personellen Kontinuität nicht weiter verwundert. So hielt man beim Wiederaufbau Sankt Georgs weitestgehend am Konzept Holzmeisters fest.[23] Die Ablehnung des Historismus wurde dabei jedoch nicht primär ästhetisch begründet, sondern schon seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder moralisch untermauert. Im Rahmen einer Vortragsreihe im Winter 1946/47, der sich intensive Diskussionen um den Wiederaufbau anschlossen, verorteten die Teilnehmer den Beginn des gesellschaftlichen und religiösen Verfalls im 19. Jahrhundert. Der Krieg und seine Trümmer stellten in ihren Augen ein spätes Resultat dieses Verfalls dar.[24] Beklagt wurde der fehlende Glaube und die damit einhergegangene veränderte Wertbeimessung von Kirchen als Orten primär künstlerischen und intellektuellen Genusses.[25] Darüber hinaus wurden dem Historismus „Nachahmungssucht“ und „Fälscherkünste“ vorgeworfen.[26] In der Abkehr von dieser Sackgasse, als die man die jüngere Vergangenheit empfand, waren die Menschen der Nachkriegszeit auf der Suche nach einem Selbstverständnis, mit dem sich die Zukunft bewältigen ließ.[27] Als Gegenentwurf zum ‚verkommenen‘ 19. Jahrhundert malte sich die Nachkriegszeit das Bild einer eigenen „unschuldig gläubigen“ Vergangenheit im Mittelalter aus, die als Vorbild dienen konnte.[28]

So wirkten zwei scheinbar widerstreitende Kräfte zusammen: das Bedürfnis nach Trost, Stabilität und Kontinuität, für die die mittelalterlichen Kirchen standen[29] sowie der Wunsch nach einem Neuanfang,[30] einem Bruch mit der Entwicklung des vergangenen Jahrhunderts, die als Fehlentwicklung empfunden wurde. Beide Kräfte fanden ihren Niederschlag im Wiederaufbau der romanischen Kirchen. So wurde in architektonischer Hinsicht – im Sinne der schöpferischen Denkmalpflege – die Romanik rekonstruiert, indem nachmittelalterliche Veränderungen zurückgenommen, mittelalterliche Formen hingegen rekonstruiert oder in den zeiteigenen Duktus überführt wurden. Auf diese Weise wurde eine (künstliche) Kontinuität mit dem als Glanzzeit Kölns empfundenen Mittelalter erzeugt.[31] Zugleich wurde durch die Abnahme der historistischen Farbigkeit ein Bruch mit der jüngeren Vergangenheit herbeigeführt, wie er sich in der Architektur der Neuen Sachlichkeit längst vollzogen hatte. Dort waren für entsprechende Neubauten Vorstellungen von Materialgerechtigkeit und struktureller Klarheit in Verbindung mit (reinem, „unbeschriebenem“) weißem Putz postuliert worden, die eine moralische Überlegenheit suggerierten. Immer wieder wurde auch eine geistige Verwandtschaft zu den schlichten kubischen Räumen der romanischen Kirchen betont[32], in denen nun die konträren Bedürfnisse nach identitätsstiftender, historischer Kontinuität einerseits und Neuanfang andererseits vereint werden konnten. Auf diese Weise entstanden zugleich Räume, die auch dem ästhetischen Empfinden der eigenen Zeit entsprachen und Parallelen zum zeitgenössischen Kirchenbau mit seinen kahlen Wänden und dem inszenierten Licht als einzigem schmückendem Element aufwiesen.

Diesen Erklärungsansatz differenzierend muss erwähnt werden, dass bereits in den späten 50er-Jahren beispielsweise unter den Gemeindemitgliedern von Sankt Aposteln der Wunsch verlautbar wurde, die Ostkonche mit einer Pantokrator-Darstellung ausmalen zu lassen, was von der Denkmalpflege jedoch strikt abgelehnt wurde. Walter Bader vom Kultusministerium Nordrhein-Westfalen begründete dies unter Zustimmung der anderen Baukommissionsmitglieder mit dem Verweis auf die „als nicht geglückt" anzusehenden Versuche in Bamberg, Soest und Neuss, und weiterhin damit, dass die endlich vom Mosaikschmuck befreite Architektur in ihrer Wirkung nicht wieder eingeschränkt werden dürfe.[33] Doch auch die Haltung zum späthistoristischen Mosaikschmuck war innerhalb der Gemeindemitglieder nicht so einhellig negativ, wie unter den Fachleuten. Noch 1977 wurde sein Verlust von Teilen der Bevölkerung beklagt.[34] Der Interessenskonflikt zwischen der Gemeinde und den Verantwortlichen des Wiederaufbaus, der aus den divergierenden Vorstellungen in Bezug auf eine farbige Gestaltung der Kirche resultierte, verweist auf die unterschiedliche Qualität der benannten Motive. Während das Bedürfnis nach Trost und Kontinuität ein allgemeines, vorrangig emotionales war, war das Bedürfnis nach einem moralischen Neuanfang, der sich auch in einer neuen, an der zeitgenössischen Architekturlehre angelehnten Ästhetik äußerte, intellektuell begründet. Die entsprechende fachliche Sozialisation hatten die Denkmalpfleger und andere Mitglieder der Baukommission durch ihre Ausbildung und Berufspraxis erfahren, während sie bei einem Großteil der Gemeinde nicht vorausgesetzt werden konnte. Folglich setzten sich hier die Denkmalpfleger und übrigen Entscheidungsträger mit einem neuen Mittelalterbild durch und damit über die tradierten Vorstellungen und die von Farbe geprägten Sehgewohnheiten der Gemeinde hinweg. War der vorangegangenen Zeit vorgeworfen worden, in Kirchen primär Orte intellektuellen und künstlerischen Genusses zu sehen, so spielten intellektuelle und ästhetische Beweggründe – nun jedoch unter veränderten Vorzeichen und moralisch anders begründet – keine mindere Rolle bei der Gestaltung der wiederaufgebauten Kirchen.

Fehlversuch und Wendepunkt – Der erste Polychromierungsversuch in Sankt Aposteln

Schon zu Beginn der 60er-Jahre äußerte der Bauhistoriker Albrecht Mann die Befürchtung, dass „das Bedürfnis der Benutzer [... nach malerischer Ausgestaltung] zu einem echten, zwingenden Anliegen werden" könne, und dass dem Historiker dann nur bliebe, „als Notbremse zu wirken".[35] Ab Anfang der 1970er Jahre begann die Farbe, dann tatsächlich wieder ins Innere von Sankt Aposteln Einzug zu halten. Hatte man in den 1950er-Jahren die Reste des historistischen Mosaikbodens aus dem Kircheninneren entfernt und sich – trotz Materialknappheit – für einen neuen Boden in Tuffstein entschieden, wurde nunmehr letzterer im Trikonchos durch einen mehrfarbigen, polierten Marmorboden ersetzt, „wie ihn schon der Historismus des 19. Jahrhunderts gewählt hatte."[36]

Ab 1974 wurde die farbige Gestaltung des gesamten Kirchenraums diskutiert und bereits 1975 mit der Ausmalung des Tambours durch Manfred Ott und der Ausmalung des Kuppelgewölbes nach Plänen von Willy Weyres vorangetrieben. Der Tambour erhielt eine reiche Ornamentierung in geometrischen Formen, wobei Blau als Grundton und ein die Fenstergewände und Nischen rahmendes Gold farblich dominierten (Abb. 5). Weyres gab den Rippen von Kuppel und Laterne ein rot-gelbes Muster, während er die Gewölbekappen wiederum in Blau ausführen ließ und damit an den Tambour anschloss. Zwar war das erzielte Resultat in sich stimmig, doch war der Vergleich mit der „Kachelung eines türkischen Bades"[37] nicht ganz von der Hand zu weisen und so verwundert es nicht, dass schon bald Kritik laut wurde. Davon unberührt wurde noch 1977 im Nordarm des Westquerhauses – wieder nach dem Konzept Weyres' – eine mit der Kuppelausmalung korrespondierende Probefläche für die Ausmalung des Kirchenraums angelegt. Diese sah ebenfalls blaue Gewölbezwickel mit ornamentierten Rippen vor. Pfeiler und Dienste sollten weiß lasiert und mit rotem Fugennetz versehen werden, wobei sich die Kapitelle goldgelb abhoben. Die Fenster rahmte ein Begleitstrich im Ton des Fugennetzes. Die Arkadenzone wiederum war grau gefasst.

Anfang 1977 fand eine Besprechung der Probefläche statt, an der neben Weyres unter anderem der amtierende Pfarrer Schnitzler, Georg Mörsch als zuständiger Referent des Landeskonservators und der Stadtkonservator Fried Mühlberg teilnahmen. Dem Protokoll des Architekten Günter Hagen ist eine allgemeine Unsicherheit, beziehungsweise Unzufriedenheit der Teilnehmer gegenüber dem Entwurf zu entnehmen, die Schnitzler am deutlichsten zum Ausdruck brachte. Er plädierte für steinsichtige Architekturglieder und weiße Lasur auf Gewölbe und Putzflächen, was die anwesenden Konservatoren jedoch nicht unterstützen. Diese waren außerdem der Auffassung, dass sich „die Damen und Herren der Pfarrgremien mehr oder weniger auf den Rat der Fachleute verlassen müßten".[38]



5 Köln, St. Aposteln. Kuppelfassung von Willy Weyres und Manfred Ott, 1974/75, Aufnahme 1991.



6 Soest, St. Patrokli. Apsis mit Ausmalung von Peter Hecker, Aufnahme 2018.

Es wurde schließlich festgehalten, dass die Probezone zu überarbeiten sei, indem die Gewölbekappen und der Grauton der Arkadenzone leichter zu fassen seien. Außerdem wurde „[f]ür später vorbehalten, die Wandzonen figürlich auszumalen [...].“[39]

Auch ein weiterer Termin neun Monate später, bei dem Schnitzler mit dem im Amt nachfolgenden Pfarrer Peusquens zusammen kam, führte zu keinem abschließenden Ergebnis, obwohl der Kirchenvorstand Farbigkeit grundsätzlich bejahte. Es wurde entschieden, zunächst Limburg, die Minoritenkirche in Köln und Sankt Patrokli in Soest zu besichtigen, um dort nach Lösungswegen zu suchen.[40] In Soest hatte 1954 Peter Hecker bereits eine am mittelalterlichen Bestand der Vorkriegszeit orientierte Ausmalung der Apsis vorgenommen (Abb. 6), die die Baukommission jedoch 1958 noch als missglückt bezeichnet hatte! Peusquens fasste seine Erkenntnisse aus den Besichtigungen besagter drei Kirchen in einem Schreiben an den Erzdiözesanbaumeister Schlombs im Januar 1978 zusammen. Die Ablehnung, insbesondere der kräftigen Farbigkeit des Weyers’schen Entwurfs, sei allgemein. Stattdessen sollten Pfeiler und Dienste steinsichtig bleiben, Gurtbögen und Rippen seien ornamental, aber in weicheren Tönen zu fassen und die Wandflächen

und Gewölbekappen seien nur leicht zu tönen. Auch für die Kuppel wurde nun wieder neu überlegt. Sie solle „die Bildwelt der Apokalypse“ und die Apsis eine Christusdarstellung aufnehmen, wogegen sich die Baukommission 20 Jahre zuvor noch strikt verwehrt hatte.[41]

In einem Artikel in der *Kölnischen Rundschau* sind die Motive wiedergegeben, die Peusquens als Grund für die Maßnahmen nennt. Zum einen stellt der Pfarrer den Wunsch der „jungen Generation“ nach „Wärme in den Gottesdiensträumen“ den „kahlen Kirchen der Nachkriegsjahrzehnte“ gegenüber. Er konstatiert damit ein Bedürfnis der Gemeinde nach Farbigkeit, wobei er selbst – im Gegensatz zu seinem Vorgänger, der eher für einen behutsamen Einsatz von Farbe plädiert hatte – zu der neuen Generation gerechnet werden kann. Im Gegensatz zur ersten Wiederaufbauphase, widersetzte sich auch die Denkmalpflege nun nicht mehr den Wünschen der Gemeinde nach Farbe und sie scheint auch nicht als „„Notbremse“‘ fungiert, sondern willig nach einer Möglichkeit der Polychromierung gesucht zu haben. So bestätigt Peusquens, die Konservatoren seien übereingekommen, dass die Kirche eine neue Fassung erhalten solle. Neben dem Wunsch der Gemeinde berief sich der Pfarrer aber auch auf „die jüngsten Erkenntnisse der Baugeschichtsforschung“, um die „Rückkehr der Farbe in mittelalterliche [...] Bauten“ zu begründen . Da er es als Verpflichtung sah, den Kulturbesitz zu erhalten „und zwar möglichst so, wie es von den Erbauern gedacht war“, wird die Repolychromierung geradezu zu einer Frage der Pietät.[42] Deutlich wird hier die Geschichte zu Hilfe geholt, um eigene Vorstellungen zu rechtfertigen, denn die Kenntnis über die Farbigkeit mittelalterlicher Kirchen war keineswegs neu, sondern zu diesem Zeitpunkt über 100 Jahre alt.

Dezenter und in den Augen der Zeitgenossen erfolgreicher als der Versuch von Weyres und Ott verliefen Ausmalungen in den anderen Kölner Kirchen der Romanik. So meinte Peusquens etwa, dass in Sankt Andreas ein Weg gefunden worden sei, der auch für Sankt Aposteln infrage kommen könnte.[43] Hier hatte man in den unmittelbaren Nachkriegsjahren zunächst zu keiner so stringenten (farbarmen) Lösung gefunden. Neben Wand- und Wölbungsflächen wurden in Sankt Andreas auch die Pfeiler und die Bogengliederung weiß gestrichen, wobei letztere durch rote Fugenmalerei betont wurden. Zugleich wurde an Kämpfern, Kapitellen und dem Fries zwischen Arkadenzone und Triforium die historistische Ausmalung samt dem Heiligenzyklus in den Feldern des Blendtriforiums erhalten.[44] Mit diesem, vom beschriebenen Ideal sachlicher Reduktion abweichenden Konzept, zeigte sich die Denkmalpflege wenig zufrieden und schon 1965-1967 wurde vom Architekten Karl Band und dem Kirchenmaler Hans Heider eine neue Innenraumfassung umgesetzt. Die Triforiumsnischen wurden nunmehr weiß gestrichen und so den übrigen Wandflächen angepasst. Die Pfeiler, die gesamte Arkadenzone und die Gurtbögen wurden lasierend in zwei horizontal variierenden Grautönen mit weißem Fugenstrich gefasst. Die Ornamente der Kapitelle und des Frieses wurden im Kalksteinton belassen, während der Fond rot getönt wurde. Farbliche Akzente erhielten die Rippen und sämtliche Rundglieder, wobei diese Ornamente Kirchen der Stauferzeit entlehnt waren.[45] Damit war die Farbigkeit von Sankt Andreas bereits in den 1960er-Jahren ein zweites Mal verändert worden. Die neue Ästhetik entsprach einerseits dem Nachkriegsideal einer sachlichen Architekturbetonung, war zugleich aber durch farbige Akzente weniger „kahl“ als die (Nachkriegs-)Gestaltung von St. Aposteln, St. Georg oder St. Maria im Kapitol. Diese Ausmalungsphase war es, auf die Peusquens als beispielhaft für St. Aposteln verwies.

Neben dem weitgehenden Verzicht auf Farbigkeit zugunsten von Steinsichtigkeit in Kombination mit weißem Putz, stellte diese Variante, die zumindest auf untergeordneten Architekturgliedern farbiges Ornament staufischer Prägung zuließ, das gängige und bald dominierende Farbkonzept der Nachkriegszeit dar. So hatte Willy Weyres dieses Konzept mit weißen Wand- und Wölbungsflächen, steinsichtiger Gliederung und einer Rippenbehandlung in Anlehnung an die Ausmalung der noch erhaltenen mittelalterlichen Malereien der Taufkapelle, schon in den 1950er-Jahren in Sankt Kunibert umgesetzt. Auch in Sankt Severin, deren historistische Ausmalung bereits in den 1930er-Jahren malerisch überarbeitet worden war, wurde nach dem Krieg zu einer vergleichbaren Lösung gefunden: Figurative Darstellungen wurden dort weitestgehend weiß übermalt, die Werksteinglieder hellgrau getönt und mit weißer Fugenzeichnung abgesetzt. Die aus den 1930er-Jahren stammende, sich an der historistischen Ausmalung orientierende Behandlung der Rippen und der Gurtbögen im Chor wurden wiederhergestellt, wobei allerdings die „süßlich-bunte“ Farbwahl kritisiert wurde.[46] 1968 wurde auch Sankt Ursula „nach denkmalpflegerisch abgestimmten Plänen“ in vergleichbarem Schema gefasst: eine grau-grüne Lasur auf den Werksteinpartien – zum Teil mit Fugenmalerei –, geputzte Wände in gebrochenem Weiß, sowie Konsolen und Kapitelle in Rot-Gelb.[47]

In den 1970er-Jahren hatte sich folglich – nach einer, teilweise sogar zwei erfolgten Repolychromierungskampagnen der Nachkriegszeit – eine Art Farbkonsens eingestellt, der nunmehr die meisten Kölner Romani-



7 Köln, St. Severin. Blick Richtung Vierung, Raumfassung von Karl Band/Hans Heider, 1953.

schen Kirchen beherrschte. Dabei blieb die Prämisse unangefochten, dass die architektonische Qualität durch eine zumeist steinsichtige oder steinfarbene Betonung der Bauglieder wie Pfeilern und Pilastern vor weißen Flächen zur Geltung kommen müsse. Zunehmend wurden dabei farbliche Akzentuierungen an untergeordneten Gliederungselementen wie Rippen und Gurtbögen vorgenommen. Die Entwürfe Otts und Weyres hatten das erste Mal in der Nachkriegszeit gegen das ungeschriebene Gesetz weißer Wand- beziehungsweise Wölbungsflächen verstoßen[48] und sich damit als Sackgasse für Sankt Aposteln erwiesen. Jedoch stellten sie den Auftakt für eine neue, intensivierte Farbigkeit dar, die auf unterschiedliche Weise ihren Weg in die Kölner Kirchen finden sollte, wie später noch gezeigt werden wird.

Das Ideal einer mittelalterlichen Kirche stellte sich in den ersten Nachkriegsjahrzehnten also als Raum mit weißen Flächen, steinsichtigen Architekturgliedern und – in Anlehnung an mittelalterliche Befunde – bemalten Rippen und Gurtbögen dar. Im Bestreben auf dieses Ideal hin, hatte sich die Denkmalpflege jedoch mit dem malerischen Bestand auseinanderzusetzen, sofern der Krieg diesen verschont hatte. Je nach Entstehungszeit der Malereien variierte dabei die Vorgehensweise. Es wurde bereits ausgeführt, dass Malereien des 19. Jahrhunderts den Maßnahmen weitgehend zum Opfer fielen, wobei beispielsweise die Rippenbemalungen von Sankt Severin eine Ausnahme darstellte, da sie in das zeiteigene Konzept passte. Figürliche Malereien des Historismus, wie die der Triforiumszone von Sankt Andreas oder die Mosaike Sankt Apostelns, wurden hingegen rigoros entfernt beziehungsweise übermalt. Ähnlich erging es den wenigen Beispielen jüngerer figürlicher Ausmalung, etwa der von Hans Zepter im Apsisgewölbe von Sankt Severin. Sie wurde bis 1950 komplett übermalt und noch 1975 mitsamt dem Putz abgeschlagen.[49] Einzig mittelalterliche Malereien konnten vor den Denkmalpflegern der Nachkriegszeit bestehen. So zeigt sich der bis zum Krieg mit Malereien des Historismus und der 1930er-Jahre reich geschmückte Langchor Sankt Severins auf einem Photo der frühen 1950er Jahre auf weiße Wände mit farbigen Rippen und lediglich einer isolierten Kreuzigungsgruppe aus dem 13. Jahrhundert am Gewölbe des östlichen Chorjoches reduziert (Abb. 7). Wo nicht – wie bei dieser Kreuzigungsdarstellung – die Übermalungen und Ergänzungen des 19. Jahrhunderts schon vor dem Krieg abgenommen worden waren, war dies zentraler Bestandteil der ‚konservatorischen‘ Maßnahmen während des Wiederaufbaus. Dies war beispielsweise im Chor von Sankt Gereon der Fall, wo seither der thronende Christus ohne Kopf und Oberkörper mit den Evangelistensymbolen sowie die Reste von Thebäer- und Bischofsdarstellungen zu sehen sind. Die Fehlstellen wurden „zurückhaltend mit farbigen Flächen ergänzt, [...] so dass der geschlossene Eindruck der Apsis gewahrt bl[ieb]“ (Abb. 8).[50] Dadurch, dass auch die nicht bemalten Flächen der Apsis dunkler getönt waren, als der neu verputzte und mit Kalk gestrichene Rest des Langchores, stellte sie eine als Höhepunkt den Chor logisch abschließende Einheit dar. Eine ähnliche Wirkung wurde auch in Sankt Kunibert erzielt, wo sich Malereien des 13. Jahrhunderts in den Nischen des Apsis-Vorjochs und den beiden Querflügeln erhalten hatten. Statt des integrativen, durch Übermalung mittelalterlicher Befunde alles vereinheitlichenden Gesamtkunstwerkes aus einem Guss, wie es dem Ideal des Historismus entsprochen hätte, wurden nunmehr die Nischen als mittelalterliche Zeitkapseln[51] dem hellen 1950er-Jahre-Raum angefügt.

Ein Eindruck von der Farbästhetik der Nachkriegszeit in mittelalterlichen Kirchen kann nicht vermittelt werden, ohne auf die Bedeutung der Glasmalerei einzugehen. So, wie der Umgang mit der Raumfarbigkeit bereits vor dem Zweiten Weltkrieg diskutiert wurde, war auch Glasmalerei bereits in der Vorkriegszeit Thema. Wieder war Holzmeisters Gestaltung von

Sankt Georg, die farbige Akzente allein durch die Glasfenster Thorn-Prikkers erhalten hatte, Vorbild der Überlegungen. Abgesehen von drei figürlichen Fenstern im Westchor waren alle übrigen Fenster mit „geometrischen Grundformeln“ gestaltet worden. Ihre Qualität wurde darin gesehen, dass sie sich „in ihrer Klarheit und Strenge den Stilformen der Architektur unaufdringlich anpaßten.“[52] Der Kunsthistoriker Heinrich Lützeler fasste zusammen, dass die Instandsetzung von Sankt Georg „die seitdem nicht mehr verlorengegangene Erkenntnis [brachte], daß Fenster und Steinfarbe die Hauptgestaltungsmittel für den Innenraum sind. Die Macht von Fensterfarbe und Steinfarbe ist ungemein groß.“[53] Das Ergebnis charakterisiert er wie folgt: „Nun überspielen nur die Fenster den Stein mit zarten Farben, die im Rhythmus der Tageszeiten wechseln [...]. Es sind ausgesprochen sakrale Farben [...].“[54] Farbige Fenster standen – wie die Architektur selbst – für mittelalterliche Tradition.[55] Anders als polychromer Wandschmuck gehörten sie nicht nur zum Gestaltungskonzept mittelalterlicher Kirchen in der Nachkriegszeit, sondern waren derart wesentlicher Bestandteil, dass teilweise sogar Fenster der jüngeren Vergangenheit und des Historismus erhalten wurden. Tatsächlich waren schon während des Krieges nicht nur mittelalterliche Fenster in Sicherheit gebracht worden.[56] Beispielsweise wurden auch die fünf Polygonfenster der Jahrhundertwende aus Sankt Andreas, denen „überraschende künstlerische Wirkung“ attestiert wurde,[57] sowie die 1889 eingebauten Chorfenster von Sankt Ursula ausgeglast und evakuiert.[58] Sie wurden 1951 beziehungsweise 1962 wieder eingesetzt. Auch die viel gerühmten Fenster, die Thorn-Prikker in den 1930er-Jahren für Sankt Georg entworfen hatte, konnten teils restauriert und teils nach noch vorhandenen Kartons neu angefertigt werden.[59]

Trotz der Sicherung einiger besonders geschätzter Fenster, hatte der Krieg zu großen Verlusten geführt, die zum Teil schon früh durch die Herstellung neuer Fenster behoben werden sollten. Diese Tatsache verdeutlicht in Anbetracht der allgemeinen Ressourcenknappheit einmal mehr, wie wichtig den Verantwortlichen im Wiederaufbau farbige Fenster waren. So hatte etwa der Chor von Sankt Gereon bereits 1951 eine ornamentale Verglasung nach Entwürfen von Wilhelm Teuwens erhalten. Auch in Sankt Andreas und Sankt Maria Lyskirchen wurden schon in den 1950er-Jahren neue Fenster eingebaut, während Sankt Ursula und Sankt Pantaleon in den 1960er-Jahren folgten. Sowohl in Sankt Pantaleon als auch in Sankt Aposteln zeichnete der allgegenwärtige Willy Weyres verantwortlich für die Fensterentwürfe. Die Farbverglasung in der Dreikonchenanlage Sankt Apostelns war schon 1950



8 Köln, St. Gereon. Apsis, Aufnahme zwischen 1957 und 1961.

wiederhergestellt worden. Beachtlich ist, dass sie zunächst nur als „Notverglasung“ verstanden wurde, da den „reinen Ornamentdarstellungen eine gültige künstlerische Bedeutung“ fehle.[60] Folglich war in diesem Fall selbst für eine nur auf Zeit gedachte Lösung der größere Aufwand farbigen Glases nicht gescheut worden.[61]

„Geist und Pracht“[62]: Neue Farbigkeit für mittelalterliche Kirchen

Die Fenstergestaltung der Kölner romanischen Kirchen sollte die Denkmalpflege, wie wir sehen werden, bis in die Gegenwart beschäftigen. Zugleich war der in der allgemeinen Wahrnehmung zwar als missglückt empfundene Polychromierungsversuch von 1975 in Sankt Aposteln Ausdruck einer neu erwachten Farbsehnsucht, der „Fenster und Steinfarbe“ als „Hauptgestaltungsmittel für den Innenraum“ nicht mehr genügten. So hielt in den letzten 40 Jahren sukzessive und auf unterschiedliche Weise, mal subtiler, mal mit Paukenschlag und großem Presseecho Farbe wieder Einzug in die romanischen Kirchen Kölns. Zu diesen öffentlichkeitswirksamen Maßnahmen gehörten nach dem Ott-Weyerschen Weckruf von 1975 vor allem



9 Köln, St. Gereon. Neuausmalung der Kuppel mit dem Pfingstwunder, Aufnahme 2021.

1979 die Gestaltung des Dekagons von Sankt Gereon und 1988-1993 der zweite Anlauf in Sankt Aposteln mit einer erneuten Ausmalung der Kuppel und einer neuen Polychromierung des gesamten Trikonchos.

St. Gereon

Zwischen 1974 und 1984 wurde Sankt Gereon zum Schauplatz zahlreicher Maßnahmen, die der baulich gerade erst vollendeten Kirche vom Boden über die Fenster bis zum Gewölbe Farbe einbringen sollten. Geplant war zunächst eine Ausmalung des gesamten Dekagons,[63] wobei nunmehr – anders als bei früheren Überlegungen – großer Wert auf ein inhaltliches, für den Kirchgänger lesbares ikonographisches Programm gelegt wurde. Darin sollte es unter anderem um die Märtyrerverehrung der Thebäer als Gründungsmythos der Kirche und die überlieferte Bezeichnung der Kirche als „Sancti Aurei“ (Goldene Heilige) gehen.[64]

Ebenfalls neu war der Wunsch, mittelalterliche Malereien, etwa in der Ostapsis der Kirche „thematisch und künstlerisch“[65] anzubinden, anstatt sie als historische Zeitkapseln aus der Gesamtheit des Kirchenraums zu isolieren; ein Prinzip, das schon historistischen Ausmalungen zu eigen war. Überhaupt fand nun wieder eine Annäherung an die Qualitäten der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts statt, sodass auch die durch den Krieg zerstörte Raumfassung der 1880er-Jahre von August Essenwein als Gestaltungsgrundlage verschiedentlich in die Diskussionen eingebracht wurde. So verwies Hans Peter Hilger vom Amt des Landeskonservators Rheinland auf die Qualität dieser – dank einer Publikation überlieferten – Fassung und die Möglichkeit, sie genauestens zu kopieren.[66] Ab 1979 sollte die historistische Ausmalung darüber hinaus mit Hiltrud Kier als neuer Stadtkonservatorin eine starke Verfechterin erhalten. Im Gegensatz zu den Denkmalpflegern taten sich jedoch die Vertreter der Kirche sowie Künstler und Architekten noch schwer mit den Ausmalungen des 19. Jahrhunderts. So vertrat Wilhelm Nyssen, Professor und Studentenpfarrer an der Universität zu Köln, der für das inhaltliche Programm der Dekagongestaltung verantwortlich war, die bekannten Ressentiments, denn seiner Meinung nach wirkte „das Bildprogramm [...] rein restaurativ und erstarrt. Alle Gestalten sind [...] leblos und künstlerisch blutleer“.[67]

Inhaltlich sollte sich Nyssen jedoch mit seinen Vorgaben zur Ikonografie für die Künstler am Programm

Essenweins orientieren.[68] Inzwischen hatten sich die Verantwortlichen darauf geeinigt, dass sich alle bildlichen Darstellungen für das Erste auf die Fenster beschränken sollten. Nur die Kuppel sollte farbig gestaltet werden, während die Wände des Oktogons steinsichtig bleiben sollten. Auf diese Weise glaubte man, „die Einheit der Architektur und gleichzeitig die bildhafte Deutung des Raumes zu gewährleisten".[69] Neben dem neuen Wunsch nach inhaltlichem Ausdruck durch die farbige Gestaltung des Kirchenraums, wirkte also die vorrangige Bedeutung der Architektur noch deutlich nach, sodass sich der großflächige Einsatz von Farbe auf Wandflächen noch nicht durchsetzen konnte. Zugleich wurde der „Glaskunst" am ehesten zugetraut, „wieder eine Einheit aus Gestalten bzw. Szenen und Farben zu finden."[70]

Nach ersten Überlegungen, die Kuppel in Anlehnung an den Farbklang des 17. Jahrhunderts in Blau und Gold[71] zu streichen und dem Vorschlag Hiltrud Kiers, einen Gold-Grün-Weiß-Akkord entsprechend der Essenweinschen Ausmalung zu wählen, entschied sich die Baukommission schließlich für folgende Ausmalung (Abb. 9): Das Gewölbe wurde Rot in „der Farbe der Märtyrer" gefasst. Auf dem Schlussstein ist eine goldene Sonne zu sehen, von der aus sich goldene Tropfen über das Rot des Gewölbes ergießen, was die Ausschüttung des heiligen Geistes, das Pfingstwunder, symbolisieren soll. Die steinsichtigen Rippen werden von grün-weißen Begleitstreifen mit gold-gefüllten, zapfenförmigen Ausbuchtungen gefasst, eine Reminiszenz an Essenweins Farbkanon.[72] Davon abgesehen wurden nur noch die Kapitelle des Triforiums golden gefärbt, während der Rest steinsichtig blieb.

Auf die „Ausgießung des göttlichen Geistes" antwortet, laut Nyssen, ikonographisch der Boden, indem er „die Geschichte des Martyriums für den Herrn" darstellt.[73] Dies wurde durch eine kleinteilige Bodengestaltung, zum Teil mit bildhaften Darstellungen, zum Teil mit eingelegten Schrifttafeln erreicht, die ein komplexes Programm aufrufen.

Das übrige ikonographische Programm sollten die Fenster vermitteln. Georg Meistermann gestaltete die oberste Zone mit Propheten und Aposteln sowie die zweite Zone mit den Evangelistensymbolen und apokalyptischen Reitern. Wilhelm Buschulte führte hingegen in der dritten Zone Kölner Heilige und im Erdgeschoß statt der ursprünglich geplanten „Märtyrer aller Welt"[74] abstrakte Grisaillefenster aus.

Auch in den Chor wurde nunmehr Farbe eingebracht. Zum einen wurden die beiden Bodenebenen mit je eigenen Schmuckböden versehen, zum anderen wurde nach Plänen des Architekten Hugot versucht, die mittelalterliche Apsismalerei durch eine bläuliche Färbung der Chorwände in den Raum einzubinden. Letzteres fand allerdings ohne Abstimmung mit der Baukommission statt. Auch die rein geometrischen Apsisfenster Teuwens von 1949 wurden nun gegen neue von Georg Meistermann mit dem Thema der Verkündigung ausgewechselt, um mittels dunklerer Verglasung in farblicher Abstimmung auf die mittelalterliche Malerei für einen günstigeren Lichteinfall zu sorgen.[75]

Teuwens Fenster wiederum fanden einen neuen Platz in der Pietà-Kapelle, einem 1897 an das Westwerk der Kirche zur Aufstellung einer Skulptur angefügten Anbau mit späthistoristischer Ausmalung. 1984 war die Akzeptanz des Historismus soweit fortgeschritten, dass die „in Resten erhaltene" Fassung auf Grundlage der Befundsicherung des Rheinischen Amtes für Denkmalpflege wiederhergestellt wurde. Gleiches gilt für das Tympanon des Portals, durch das der Kirchenbesucher aus der Vorhalle in das Dekagon gelangt. Auch hier folgte man der Fassung des 19. Jahrhunderts, die wiederum auf mittelalterlichen Farbbefunden beruhte.[76]

Es war also innerhalb von 10 Jahren ein wahres Feuerwerk entzündet worden, um die baulich soeben erst vollendete Kirche farbig zu gestalten. Offensichtlich gelangte man hierbei zu einem völlig anderen Ergebnis als bei den bereits in den 1950er- und 1960er-Jahren wiederaufgebauten Kirchen. Für die Beteiligten stand nunmehr außer Frage, dass Farbe zum Einsatz kommen sollte. Nur im Hinblick auf das „Wie" drängt sich beim Rekapitulieren des Polychromierungsvorhabens der Eindruck einer gewissen Planlosigkeit auf. Es überrascht, wie wenig über denkmalpflegerische Prinzipien nachgedacht wurde. Von dieser Seite wurden scheinbar kaum Grenzen gesetzt,[77] sodass sich die Verantwortlichen im Raum zahlloser gestalterischer Möglichkeiten bewegten, die man historisch oder inhaltlich zu begründen suchte. Wie wir gesehen haben, wurde gleichermaßen in Betracht gezogen, sich für die Ausmalung des Dekagons entweder am 17. Jahrhundert zu orientieren oder auf Essenwein zu rekurrieren, um sich schließlich auf die Gestaltung der Glasfenster zu konzentrieren und die Ausmalung der Wandflächen zu reduzieren. Dies war in gewisser Hinsicht ein Rückzug auf vertrautes Terrain. Krings verweist darauf, dass die Verantwortlichen noch der Generation angehörten, die eine Vorliebe für steinsichtig belassene mittelalterliche Räume hatte.[78] Und doch hatte sich die Vorstellung davon, wie mit Farbe in mittelalterlichen Kirchen umzugehen sei, stark verändert. Mit den goldenen Tropfen wurde das erste Mal wieder malerischer und mit einer ikonographischen Bedeutung aufgeladener Schmuck in die Fläche integriert. Während in den

Nachkriegsjahren die historistischen Marmorböden aus den Kirchen entfernt wurden, brachte man nunmehr ornamentale Schmuckböden ein. Die mittelalterliche Apsisausmalung wurde farblich und inhaltlich in ein übergreifendes Programm einbezogen und malerische Überreste des bisher gescholtenen Historismus wurden rekonstruiert. Zeitgenössische Malerei und Fenster sollten der Kirche ein gesamtheitliches theologisches Gepräge geben. Mit unterschiedlichsten Mitteln wurden nun wieder Farbe und Symbolhaftigkeit in den Raum gebracht.

Offensichtlich besteht eine Korrelation zwischen dem Einzug von Farbe in die mittelalterlichen Kirchen und der Neubewertung historistischer Ausmalung, die vermuten lässt, dass es nicht allein dem kunsthistorischen beziehungsweise denkmalpflegerischen Fortschritt zu verdanken war, dass nunmehr die Kapellen- und Portalausmalung aus dem späten 19. Jahrhundert rekonstruiert wurden. Sicher, Renate Wagner-Rieger hatte nur wenige Jahre zuvor in Wien begonnen, sich für den Historismus stark zu machen[79] und die Kölner Stadtkonservatorin Hiltrud Kier, die in Wien studiert hatte, war mit den Erkenntnissen der Wagner-Riegerschen Forschung gewiss vertraut. So beurteilt sie im Gegensatz zur Nachkriegsgeneration die historistischen Ausstattungen als „der mittelalterlichen Architektur kongenial.“[80] Zugleich war für Sankt Gereon jedoch festzustellen, dass nicht nur die historistischen Überreste neu bewertet wurden, sondern auch die zeiteigenen Gestaltungsprinzipien Parallelen zu denen des 19. Jahrhunderts aufwiesen. Genannt wurden die neuen Schmuckböden, der Versuch eines ikonographischen Programms, das den gesamten Raum umfassen sollte und auch die mittelalterlichen Reste miteinbezog, sowie ganz allgemein die Vorstellung, dass eine mittelalterliche Kirche farbig gestaltet zu sein habe. Kurz: Die eigenen ästhetischen Erwartungen an eine mittelalterliche Kirche hatten sich denen des vorangegangenen Jahrhunderts wieder angenähert, erleichterten so die positive Neubewertung des Historismus und rückten die Überlegung Hilgers, Essenweins Raumfassung zu rekonstruieren, in den Bereich des Möglichen. Während Krings die kunsthistorische Neubewertung des 19. Jahrhunderts zusammen mit dem Generationswechsel und der Wandlung des Zeitgeschmacks als Voraussetzung für mehr Farbe betrachtet,[81] wird hier die These vertreten, dass der gewandelte Zeitgeschmack auch Voraussetzung für die neue Wertschätzung des 19. Jahrhunderts war. So ist auch Kiers Aussage zu verstehen, dass die Diskussion um die Neuausstattungen der Kirchen „sehr nahe dort beginnen [wird], wo das 19. Jahrhundert ebenfalls angesetzt hat.“[82] Die Neubewertung des 19. Jahrhunderts war damit nicht nur eine Frage der Generation, sondern auch eine der fachlichen Sozialisation. Wir haben gesehen, dass es zunächst Kunsthistoriker und Denkmalpfleger (Hilger und Kier) waren, die sich für den Historismus stark machten. Den Theologen und Architekten hingegen erschien eine farbige Gestaltung zwar bereits wünschenswert, gegen die Farbigkeit das 19. Jahrhundert herrschten jedoch noch die alten Ressentiments vor (Nyssen). Es sollte noch ein paar Jahre dauern bis die fachliche Einschätzung vonseiten der Kunstgeschichte auch von den anders geschulten Teilnehmern der Baukommission geteilt wurde und die Rekonstruktion der historistischen Ausmalung der Kapelle ermöglichte. In ähnlicher Weise kann die fachliche Sozialisation dafür verantwortlich gemacht werden, dass in den ersten Wiederaufbaujahren die mit den Ideen der neuen Sachlichkeit vertrauten Mitglieder der Baukommissionen für die Ästhetik der „Materialechtheit“ eintraten, während die Gemeinde zum Teil noch der alten Farbigkeit nachhing. So war (unter anderem) die Denkmalpflege in beiden Fällen weniger Bewahrerin eines überlieferten Mittelalterbildes, als Avantgarde einer sich ändernden Vorstellung von Mittelalter (in den späten 1970ern durch den Rückgriff auf den Historismus). Der Richtungswechsel zwischen der Ablehnung des und dann wieder der Hinwendung zum Historismus hat dennoch zu Verlusten an Substanz geführt, was in späterer Zeit dann auch beklagt wurde.

Sankt Aposteln

1988 wurde in Sankt Aposteln ein erneuter Anlauf zur Ausmalung der Kirche unternommen, der den erst wenige Jahre zuvor beendeten Polychromierungsschub in Sankt Gereon noch übertreffen sollte. Die weißen Wände wurden nunmehr als „Zeichen der Unfertigkeit“ gewertet.[83] Christoph Bellot charakterisierte die Nachkriegsästhetik (ohne daraus Anspruch auf Veränderung abzuleiten) 1992 als „harmlos-schönlinige, im Grunde biedere Eleganz“[84] und Kier bezeichnete die wiederaufgebauten romanischen Kirchen als „Rohbauten inklusive farbiger Fenster“, die Vollendung verlangten. So wurde Kier auch zur vehementen Fürsprecherin der Gemeinde von Sankt Aposteln, die sich die Ausmalung des Kirchenraums wünschte.[85] Ähnlich wie Peusquens zehn Jahre zuvor, argumentierte die Stadtkonservatorin während eines Vortrags im Rahmen des Kunsthistorischen Kolloquiums zum *Jahr der Romanischen Kirchen in Köln 1985*, dass die „kunsthistorisch-elitäre Ausstattung“ Sankt Apostelns „offensichtlich für die Bedürfnisse der Gläubigen nicht angemessen war.“ Wie Peusquens beruft sie sich auch auf die Geschichte



10 Köln, St. Aposteln. Ausmalung von Hermann Gottfried, Aufnahme 2021.

und argumentiert, dass romanische Architektur „stark farbig“ und „figürlich“ ausgemalt gewesen sei. Die Konchen des Ostchores von Sankt Aposteln würden „formal nach figürlicher Gestaltung“ verlangen.[86] Kier war es auch, die den schon bekannten Wilhelm Nyssen für die Erarbeitung und den Maler Hermann Gottfried für die Umsetzung eines entsprechenden Programms vorschlug. Das Ergebnis waren nunmehr zur Abstraktion tendierende figürliche Malereien in einem Farbkanon aus Rot, Blau, Weiß, Grau und Schwarz, die in den Gewölben der Joche, den Apsiskalotten in den Konchen sowie in den Pendentives der Kuppel Themen der Apokalypse visualisieren (Abb. 10). Die Nischen des Tambours versah Gottfried mit vier mal drei Engeln als Hinweis auf das Himmlische Jerusalem, wofür die hier zuvor befindliche Ausmalung Otts aus den 1970ern mit Japanpapier überklebt und so konserviert wurde. Trotz zuvor anderslautender Pläne wurden nach den Konchen keine weiteren Partien polychromiert, was in Anbetracht der weithin kritischen Reaktionen in Presse und Fachwelt nicht verwundert.

Damit war 1993 der dritte, farbintensive Paukenschlag getan. Bis heute wurden keine vergleichbaren Maßnahmen mehr in Angriff genommen, doch auch wenn der zwischen 1990 und 2005 zuständige Stadtkonservator Ulrich Krings betont, „bewusst keine weiteren Aktivitäten mehr hinsichtlich neuer figurativer und farbenprächtiger Neu-Ausstattungen“[87] entfaltet zu haben, fand dennoch auf vielfältige Weise farbige Gestaltung in den Kölner romanischen Kirchen statt. In der nördlichen Chorseitenkapelle von Sankt Severin etwa wurden 1996-1998 die zehn Jahre zuvor wiederentdeckten Überreste der Wandbilder Hans Zepters aus den 1930er-Jahren freigelegt und konserviert.[88] 1992/93 wurde die Kassettendecke von Sankt Pantaleon nach einem Künstlerwettbewerb figurativ ausgemalt und 2004 die hölzerne Decke im Langhaus von Sankt Ursula hell gestrichen, während im Chor „die Kapitelle eine neue festliche Farbfassung“ erhielten.[89] 2005 bis 2010 erhielten die Nord- und Südkonche von Sankt Andreas eine neue, von Markus Lüpertz ausgeführte, farbintensive Neuverglasung. In Sankt Severin wurden bis 2017 die jüngeren Farbanstriche abgenommen und zum Teil auf Grundlage von Fassungsbefunden ein neues Farbkonzept entwickelt.[90]

Der Sonderfall: Groß Sankt Martin

Aus diesem Konzept von „Farbe und Licht, […] Bild und Schmuck“[91] fallen – zumindest was Farbe und Bild betrifft – zwei Kirchen heraus und erinnern noch an die vorangegangene Ästhetik der Nachkriegszeit: Sankt Georg und Groß Sankt Martin. In Sankt Georg kann in außergewöhnlicher Weise die Gestaltung von Clemens Holzmeister mit den Fenstern Thorn-Prikkers seit ihrer Umsetzung in den 1930er-Jahren als unumstritten angesehen werden. Sämtliche, seit dem Wiederaufbau vorgenommenen, Restaurierungsmaßnahmen haben sich im Hinblick auf die Farbgestaltung um den Vorkriegszustand bemüht, der – geradezu kanonisch geworden – in die Denkmalpflegegeschichte eingegangen zu sein scheint. Die zweite Kirche ist Groß Sankt Martin, die als eine der letzten vollendet wurde. In ihrem heutigen Erscheinungsbild spiegelt sich wie in keiner anderen Kirche Kölns das Ringen zwischen Denkmalpflegegenerationen, aber auch der jeweiligen Protagonisten, um die Interpretationshoheit des aktuellen Mittelalterbildes wider. Während im Nordseitenschiff, das in den 1950er-Jahren als Notkirche abgetrennt wurde, alle Spuren der Ausmalung August Essenweins aus den 1860er-Jahren getilgt wurden, haben sich in der übrigen Kirche, dank des späten Wiederaufbaus, zahlreiche Überreste erhalten. Da diese Reste jedoch stark verblichen sind, wirkt der Raum auf den ersten Blick nahezu steinsichtig und mit seinen ansonsten weiß-gräulichen Putzflächen dem Ideal der Nachkriegsjahre nicht fern (Abb. 11). Das Erscheinungsbild ist allerdings eher den Vorstellungen des seit 1961 für den Wiederaufbau verantwortlichen Architekten Joachim Schürmann geschuldet, als der Ästhetik der unmittelbaren Nachkriegszeit. Zugleich zeugen der Erhalt von Resten der historistischen Ausmalung und der von Schürmann entworfene Schmuckfußboden, in den spolienhaft erhaltene Felder des Essenweinbodens integrierte wurden, von einer veränderten Rezeption mittelalterlicher Kirchenräume.[92]

In der Dominanz der Architektur, mit ihren „Vor- und Rücksprüngen […], Licht- und Schattenkontrasten“ war die Kirche in Schürmanns Augen jedoch „fertig“,[93] während sie nach Meinung der Stadtkonservatorin Kier gerade mal der „Ästhetik der ausgeräumten Baustelle“ nahekam. Um sie zu vollenden hätte Kier es bevorzugt, den Essenweinschen Schmuckboden in Gänze zu rekonstruieren und auch die Farbfassung des 19. Jahrhunderts wieder aufzunehmen, so wie es ein Gutachten des Landeskonservators vorgeschlagen hatte,[94] oder die historistische Ausmalung in eine neue Ausmalung mit einzubeziehen.[95] Schließlich wurde entschieden, sich auf Farbverglasung zu beschränken, das farbige Medium also, das als einziges seit dem Historismus als solches nicht in Frage gestellt worden war. Doch unterschieden sich die Vorstellungen davon, wie eine solche Farbverglasung auszusehen habe. Während sich Schürmann „gegen figürliche, starkfarbige Fenster“ wehrte[96] und so dafür Sorge zu tragen suchte, dass die Architektur in ihrer Vorrangstellung nicht gefährdet wurde, berief sich Kier darauf, dass Farbe im Mittelalter Träger von (Bild-)Inhalten gewesen sei[97] und wieder wurde Nyssen beauftragt, ein ikonografisches Konzept zu entwickeln. Für die Wortführer beider Lager – das der Puristen und das der Farbbefürworter – stellte sich die Fensterlösung als fauler Kompromiss heraus. Kier sah ihre Vorstellungen an denen Schürmanns gescheitert[98] und dieser sah sein Konzept durch die starkfarbige, malerische Verglasung untergraben.[99] So prallten in Groß Sankt Martin zwei Mittelalterbilder aufeinander: Auf der einen Seite das ältere, das den architektonischen Aspekt romanischer Architektur betont und zu der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit eine Affinität verspürt. Auf der anderen Seite steht das jüngere Mittelalterbild, das an die Farbigkeit im Mittelalter erinnert, welche bereits im 19. Jahrhundert wiederbelebt worden war und nun wieder als dem Kirchenraum angemessen erschien.



11 Köln, Groß St. Martin. Blick Richtung Osten, Aufnahme 2021.

Denkmalpflege und zeitgenössische Kunst

So, wie der Umgang mit den mittelalterlichen Kirchen vor und nach dem Zweiten Weltkrieg von den ästhetischen Vorstellungen der Zeit geprägt war, bestehen auch Parallelen zwischen dem farbbejahenden Vorgehen der letzten Jahrzehnte und dem zeitgenössischen Kunstgeschehen: Zeitgleich mit den ersten Farbversuchen der 1970er-Jahre in den Kölner Kirchen distanzierten sich etwa die ‚Neuen Wilden', eine einflussreiche, neoexpressionistisch arbeitende Gruppe junger Künstler von der abstrakten, tendenziell kopflastigen Kunst, die die Nachkriegszeit geprägt hatte, um „durch einen Überfluß an Bildlichkeit, Erzählung, Materialien, Farben"[100] Kunst auszuüben. Wie im denkmalpflegerischen Umgang mit der Farbe in mittelalterlichen Kirchen stehen sich hier also auch im Kunstgeschehen die Antagonismen von farbreduziert, kalt, abstrakt und intellektuell-elitär einerseits sowie farbenfroh, warm, figurativ, erzählend und emotional andererseits gegenüber und dienen der Abgrenzung zur vorangegangenen Generation.

In einer Aussage des Kölner Stadtkonservators Ulrich Krings, die bei Christoph Bellot wiedergegeben ist, findet sich explizit die Abgrenzung einer jüngeren Generation vom Mittelalterbild der älteren und die Einsicht in den Einfluss des zeitgenössischen Kunstgeschehens: „Er [Krings] und seine Generation von Denkmalpflegern hätten am Purismus der Nachkriegszeit gelitten und seien durch die Erfahrung von Pop-Art und zunehmend bunter Welt geprägt […]. Die Denkmalpflege der 80er und 90er stehe nicht mehr zum Weiß des Wiederaufbaus, Ausmalung sei selbstverständlich, wenn entsprechende Künstler zur Verfügung stünden."[101] Hatte der junge Krings in den Kirchen also weiße Nüchternheit vorgefunden, wies die Kunst damals bereits einen neuen Weg auf. Umgekehrt hatte Schürmann in den Kirchen seiner Jugend noch die historistische Pracht erlebt und scheinbar darunter gelitten. So beschreibt er, dass er Groß Sankt Martin das erste Mal als Junge besucht habe, und dass „das byzantinische Dämmerlicht zwischen schweren Farben und Dekors […] Angst machte und frieren ließ."[102] In seiner Sozialisation als Architekt wiederum lernte er die in der zeitgenössischen Architektur umgesetzten Ideen des Neuen Bauens kennen. Wohnt also der Kunst eine Vorreiterrolle inne, die den Zeitgeist als erste aufspürt und materialisiert? Und beeinflusst sie dann den Umgang mit den Denkmalen?

Das Für und Wider die erneute Farbigkeit

Diese Überlegungen und der summarische Rückblick auf den denkmalpflegerischen Umgang mit der Farbigkeit in den mittelalterlichen Kirchen Kölns im 20. und 21. Jahrhundert, der regelmäßig zu starken Veränderungen des Erscheinungsbildes führte, werfen die Frage nach den Argumenten der Farbbefürworter und -gegner sowie der denkmalpflegerischen Rechtfertigung auf. Sie sollen anhand der ausführlich besprochenen Beispiele der jüngeren Maßnahmen in Sankt Aposteln, Sankt Gereon und Sankt Martin zusammenfassend untersucht werden.

Sowohl die Anhänger der „Nachkriegsästhetik",[103] als auch die der „Neuen Farbigkeit" bemühen sich, ihre Vorstellungen vom mittelalterlichen Kircheninnern historisch zu begründen. Die Farbbefürworter argumentieren, dass durch eine Ausmalung „die Erfahrbarkeit des Inneren als auch farblich gestimmter Wirkungsraum", der das Kircheninnere im Mittelalter und im 19. Jahrhundert gewesen sei, ermöglicht würde.[104] Farbe in die Kirchen einzubringen ist ihnen zufolge also notwendig, um ein historisch richtiges Bild zu erzeugen. In der soeben zitierten Aussage zu Groß Sankt Martin ist es dabei fast einerlei, ob es um das Mittelalter oder um das 19. Jahrhundert geht. Kier wiederum unterstützte die Ausmalungspläne der Gemeinde Sankt Apostelns, weil sie sie „auch kunsthistorisch für romanische Innenräume richtig" fand.[105] Zugleich schlug sie Hermann Gottfried für eine zeitgenössische Ausmalung vor. Um der Geschichte gerecht zu werden, muss ihrer Meinung nach also Farbe in die Kirchen. Dass die Ausmalung Gottfrieds jedoch mit mittelalterlicher Farbigkeit wenig zu tun hat, spielte scheinbar keine Rolle. Ähnlich verhielt es sich auch in Sankt Gereon, wo der Rückgriff auf das 17. oder 19. Jahrhundert genauso erwogen wurde wie das schließlich durchgeführte zeitgenössische Farbkonzept.

Während die Farbbefürworter also mit der Farbigkeit als integralem Bestandteil der Wirkung der Bauten in der Geschichte argumentieren, können sich die Farbgegner für Groß Stankt Martin auf die Geschichtlichkeit des Baus berufen. Bellot etwa sieht in den „verschiedenen Farbwerten und Spuren von Bearbeitung und Geschichte" die besondere Qualität der Kirche. Es entstehe die ‚Atmosphäre' vom geschichtlich Gewachsenen, einschließlich der Erfahrung von Zerstörung und Wiederaufbau."[106] So charakterisiert auch Schürmann sein Restaurierungsziel: Der Raum solle „als Ereignis, auch als Spiegel seiner langen Geschichte, auch als Denkmal" wirken und so habe man historische Spuren weder entfernt noch ergänzt.[107]

Die genannten geschichtlichen Argumente gehen auf wundersame Weise Hand in Hand mit den ästhetischen Vorlieben beider Lager. Insbesondere von den Farbgegnern – sowohl unter Kritikern als auch unter den Verantwortlichen – werden häufig ästhetische Argumente ins Feld geführt. Diese erinnern an das Gestaltungsideal der Nachkriegszeit, indem sie die Qualität der lichten, reinen Architektur und ihrer Materialität hervorheben, welche nur ohne Farbe in ihrer Differenziertheit erlebt werden könne.[108] Diese Qualität müsse in Groß Sankt Martin davor bewahrt werden, von der „lauten, düsteren, stark farbigen Malerei“ der Vorkriegszeit (wie sie einige Farbbefürworter gerne rekonstruiert sähen) überlagert zu werden.[109] Ob Schürmann in Anbetracht dieser von ihm geäußerten ästhetischen Ablehnung des Historismus gleichermaßen vom Entfernen historischer Spuren abgesehen hätte, wenn Sankt Martin schon früher wieder aufgebaut worden wäre, als Essenweins Ausmalung in ihrer Farbintensität noch nicht aufgrund der Vernachlässigung von Jahrzehnten stark verblichen war, ist überaus fraglich. Während Groß Sankt Martin mit den nur noch auf den zweiten Blick erkennbaren Farbresten des Historismus dem Ideal der architektonischen Dominanz entspricht, sehen die Farbgegner Sankt Aposteln durch die Ausmalung der 1980er-Jahre stark beeinträchtigt.[110] Auch in Sankt Gereon habe „die Fehlinterpretation des Architektonischen“ durch die Glasgemälde von Georg Meistermann zu einer „empfindlichen Beeinträchtigung des Bauwerks geführt“.[111]

Auf ästhetischer Ebene scheint es, als würden sich die Farbbefürworter in ihren Argumenten stärker zurückhalten. Doch diskreditieren sie die noch nicht polychromierten Kirchen mit den von Kier geprägten Begriffen des „Rohbaus“ oder der „ausgeräumten Baustelle“.[112] Der richtige Einsatz von Farbe hingegen böte die Möglichkeit, die Räume als Einheit zu erleben,[113] worin wiederum die schon erkannte Parallele zur den Gestaltungszielen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu erkennen ist.

Betrachtet man die historische Argumentation beider Lager vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Denkmaltheorie, haben die Farbgegner in Bezug auf Sankt Martin zunächst die besseren Argumente. So ist nach der Charta von Venedig, die in den 1970er-Jahren sämtliche Gesetzestexte der Bundesländer zum Denkmalschutz geprägt hat, das Ziel von Konservierung und Restaurierung „die Erhaltung des Kunstwerkes wie die Bewahrung des geschichtlichen Zeugnisses“. Die Restaurierung „gründet sich auf die Respektierung des überlieferten Bestandes“ und die „Beiträge aller Epochen zu einem Denkmal müssen respektiert werden“.[114] Wie wir gesehen haben, gab Schürmann an, in seinem Umgang mit Groß Sankt Martin diese Maximen berücksichtigt zu haben.

Um diesen Vorgaben etwas entgegensetzen zu können, führen die Farbbefürworter wiederum – neben Gemeinde und Geistlichen immerhin in großen Teilen auch Denkmalpfleger – das seit dem 19. Jahrhundert immer wieder aufgegriffene Argument ins Feld, dass Kirchen nicht nur Denkmale, sondern zuallererst „Orte des Glaubens“ seien. Damit sind Kirchen also nur in zweiter Linie Denkmale, was die Anwendbarkeit des Konservierungspostulats relativiert. Zugleich wird auf die funktionale Seite von Kirchen hingewiesen, die in der Denkmalpflegetheorie berücksichtigt wird.[115] So argumentieren die Farbbefürworter, dass Kirchen wieder als Kirchen ausgestattet werden müssten, wozu entsprechende bildliche Programme gehörten.[116] Werkgerechtigkeit und Materialechtheit würden nicht ausreichen, um „die Herrlichkeit Gottes“[117] zu erfahren. Die Farbe soll statt der „kunsthistorisch-elitären“[118] Raumwirkung Symbolik und Wärme in die Kirchen bringen, um den Bedürfnissen der Gläubigen gerecht zu werden.[119]

Doch auch die Farbgegner versichern, in einer Kirche primär den sakralen Raum zu sehen. Schürmann, der sich mit einer „Phalanx der kirchlichen, städtischen und staatlichen Denkmalpfleger“ konfrontiert sah, lässt in seiner Argumentation das Bemühen erkennen, alle Seiten zu beschwichtigen. So betont er, dass er den „Raum [...] auch als Denkmal“ will, an anderer Stelle im gleichen Text gibt er an, „kein Denkmal, keine Touristenattraktion“[120] instand setzen zu wollen, sondern ein Gotteshaus. Ingeborg Flagge meint, gerade die „Vereinfachung und Befreiung von Überflüssigem“ ermögliche „Verinnerlichung und Vergeistigung“. Die Glaubhaftigkeit dieser religiös anmutenden Argumentation untergräbt sie jedoch selbst, indem sie etwas später auf den „Kern der Architektur-Aussage“ zu sprechen kommt. Dieser sei auf „Einfachheit in der Architektur“ und damit auf „Abstraktion“ angewiesen. Es wird deutlich, dass das eigentliche Anliegen der Architekturkritikerin Flagge die Schürmannsche Ästhetik von Groß Stankt Martin ist und transzendentale Argumente vor allem bemüht werden, um diese Ästhetik vor der Kritik zu schützen, dass die eigentliche Funktion der Kirche ignoriert werde. Kier hebelt das Argument von Vergeistigung durch Vereinfachung dann auch aus, indem sie konstatiert, dass in Groß Sankt Martin wenig gebetet werde und die Kirche stattdessen ‚Wallfahrtsstätte’ für die Anhänger der Steinsichtigkeit“ sei.[121] Ein ähnliches Argument hatte interessanter Weise Rudolf Schwarz – prägender Architekt des Kölner Wiederaufbaus und „Wegbereiter des Neuen Bauens“[122] – in Bezug auf das 19. Jahrhundert, also der Zeit der farbenprächtigen

Kirchenausstattungen ausgeführt: Kirchen seien nur noch „als Genußmittel verstanden worden“. Statt des Gebetbuches würden die Kirchenbesucher nunmehr Reiseführer in den Händen halten.[123]

Das Mittelalterbild in Abhängigkeit von Zeit und fachlicher Sozialisation?

Die zentralen Argumentationslinien der an den Denkmalpflegeprojekten der letzten Jahrzehnte beteiligten Verantwortlichen und ihrer Kritiker sind also historisch, ästhetisch oder funktional ausgerichtet. Während die ästhetische eine subjektive und damit vermeintlich unwissenschaftliche Größe ist, lassen sich historische und funktionale Argumente mit Wissenschaftlichkeit beziehungsweise einer gesellschaftlichen Notwendigkeit scheinbar objektivieren. Entsprechend dem Selbstverständnis der Denkmalpflege als wissenschaftlicher Disziplin sind so ästhetische Argumente theoretisch von untergeordneter Bedeutung, „Verschönerung“[124] darf kein denkmalpflegerisches Ziel sein.[125] Trotz der vermeintlich objektiven Kriterien, die es also anzulegen gilt und die eine stringente Haltung erwarten ließen, haben wir gesehen, dass sich das Bild der Kölner Kirchen immer wieder auf eklatante Weise und auch nach Inkrafttreten der Charta von Venedig und des Denkmalschutzgesetzes von Nordrhein-Westfalen 1980 noch in seiner Farbigkeit weiter verändert hat. Der Veränderungsdruck wurde dabei nicht allein von außen an die Denkmalpflege herangetragen. Vom denkmalpflegerischen Leitsatz, möglichst nur zu konservieren und höchstens bestandsorientiert zu restaurieren, waren die vorgestellten Maßnahmen häufig weit entfernt. So wurde beispielsweise an mittelalterlichen Vorbildern orientierte Farbigkeit neu eingebracht, historistische Ausmalungsreste wurden zunächst entfernt oder übermalt, dann vervollständigend instandgesetzt, jüngere Malereien übertüncht und wieder freigelegt, sowie zeitgenössische Ausmalungen vorgenommen. Die Vermutung liegt nahe, dass ästhetische Vorstellungen eine größere Rolle spielten, als die Denkmalpflege nominell für zulässig hält. Die Betrachtung der historischen und funktionalen Erwägungen hat gezeigt, wie gut sich diese beiden Aspekte eines Denkmals argumentativ für ganz unterschiedliche ästhetische Ziele einsetzen ließen. Welche Argumente die Protagonisten dabei verfolgen, ist neben der jeweiligen Persönlichkeit insbesondere von der jeweiligen Zeit, aber auch von der fachlichen Sozialisation abhängig. Für das 20./21. Jahrhundert ließ sich eine eindeutige Abfolge von „Restaurierungspräferenzen“ feststellen, die jeweils grundverschiedene Mittelalterbilder in den Kirchen erzeugt haben. Diese wurden in groben Zügen nachgezeichnet: von der historistischen Farbenpracht über die Materialästhetik der Jahrhundertmitte bis zur Rückkehr der Farbigkeit in den mittelalterlichen Kirchenraum.

Im Historismus war die allumfassende Ausmalung mittelalterlicher Kirchen eine übliche Vorgehensweise. Denkmalpflegerisch verantwortlich waren damals zumeist noch Architekten, deren neu errichtete Kirchen nicht nur architektonisch, sondern auch in ihrer Ausstattung und Farbigkeit historistisch gestaltet wurden, sodass die Übergänge zwischen neuen und restaurierten Kirchen fließend waren.[126] Historistisches Bauen und die Denkmalpflege der Zeit gingen Hand in Hand. Mahnend traten um die Jahrhundertwende insbesondere Kunsthistoriker auf, die um die Zeugnisqualität insbesondere mittelalterlicher Wandmalereien fürchteten.

Um die Jahrhundertmitte war die Ablehnung des Historismus Konsens unter Architekten und Kunsthistorikern gleichermaßen. Weil auch nach dem Krieg noch viele Vertreter der „schöpferischen Denkmalpflege“ verantwortlich waren (Willy Weyres etwa wird zu ihnen gezählt)[127], die eine „Verbesserung der Denkmalqualität“ und eine Einbindung in die Gegenwart durchaus vorsah,[128] war die Entfernung der historistischen Ausmalung und eine Innenraumgestaltung, die hervorhob, was der eigenen Zeit am Mittelalter wichtig war, mit dem aktuellen Denkmalkonzept durchaus konform. Ähnlich, wie im ausgehenden 19. Jahrhundert entstanden so Kirchenräume, die deutliche Parallelen zur Ästhetik der zeitgenössischen Architektur aufwiesen. Die Ideale der schöpferischen Denkmalpflege begünstigten zugleich einen Diskurs, der die Artikulation ästhetischer Erwägungen auch unter Denkmalpflegern ermöglichte.[129] Wir haben gesehen, wie unverhohlen sich etwa der Rheinland-Pfälzische Konservator Kubach über den ästhetischen Gewinn für Sankt Aposteln durch den Verlust der historistischen Ausmalung freute und wie sich der Landeskonservator der Rheinprovinz Graf Wolff-Metternich durch eine helle Tönung ein herrliches Architekturbild in selbiger Kirche versprach.

Der heutige Diskurs lässt eine Diskrepanz zwischen den vielfältigen farbigen, das Aussehen der Kirchen stark beeinflussenden Maßnahmen auf der einen Seite und der nur sehr verhalten ästhetisch argumentierenden Denkmalpflege auf der anderen Seite feststellen.[130] Sind die Denkmalpfleger heute frei von ästhetischen Vorstellungen, wie sie die vorangegangenen Generationen geäußert und umgesetzt haben oder können sie von diesen abstrahieren, um den zeitgenössischen denkmalpflegerischen Maßstäben gerecht zu werden? Die Analyse einiger Argumente erweckte viel mehr den

Eindruck, dass eine solche Distanzierung von ästhetischen Erwartungen nicht stattfindet, vielleicht auch gar nicht stattfinden kann. Stattdessen scheint eine Verlagerung der im Kern häufig ästhetischen Vorstellungen hinter die schützenden Kulissen denkmalpflegerisch zulässiger Argumente stattzufinden. Insgesamt weniger zögerlich argumentierten Joachim Schürmann und Ingeborg Flagge, um die Vorzüge von Schürmanns Konzept zu unterstreichen. Als Architekt und Architekturkritikerin sind sie fachlich anders sozialisiert. Die Ästhetik ist für sie ein selbstverständliches und primäres Kriterium zur Bewertung von Vorhaben. Zugleich versuchen auch sie – wohlwissend um die Prämissen von Denkmalpflege und Nutzern –, genauso mit historischen und funktionalen Argumenten zu punkten.

Kursorisch, dabei mit Fokus auf die jüngere Vergangenheit, wurden hier 100 Jahre Denkmalpflegegeschichte an den Kölner romanischen Kirchen mit Blick auf ihre farbige Gestaltung rekapituliert. Es wurden die Metamorphosen der Kirchen charakterisiert und dabei festgestellt, dass sich zu verschiedenen Zeiten eine je eigene Restaurierungsästhetik herausbildete, die zumindest Parallelen zum zeitgenössischen Kunstgeschehen aufweist. Diese Erkenntnis liegt für den Historismus auf der Hand und ist nicht neu. Auch die Beobachtung, dass sich die Vorstellungen der Neuen Sachlichkeit im Umgang mit der Farbe in den mittelalterlichen Sakralbauten Kölns niederschlug sowie die Feststellung, dass diese Restaurierung vorbildlich für den Wiederaufbau war, wurde bereits gemacht und anhand von Sankt Georg dargelegt. Mit dem damals noch vorherrschenden Verständnis einer „schöpferischen Denkmalpflege“, ließen sich die gestalterischen Veränderungen problemlos vereinbaren. Doch auch seit der Verankerung der konservierenden Bestandserhaltung als zentralem Gebot der Denkmalpflege in der Charta von Venedig wurde das Aussehen der Kölner Kirchen in den Händen der Denkmalpflege zum Teil stark verändert. Wieder weist diese Entwicklung Parallelen zum zeitgenössischen Kunstgeschehen auf, doch spielten ästhetische Argumente unter Denkmalpflegern scheinbar nur eine untergeordnete Rolle. In größerem Maße als die artikulierten Äußerungen es zeigen, scheint es, dass zeitgenössische ästhetische Vorstellungen und Seherfahrungen ein Faktor im Umgang mit Denkmälern bis in die Gegenwart sind. So stellt sich die Frage, ob die Restriktionen, die sich die Denkmalpflege theoretisch im Hinblick auf die Gestaltung von Denkmälern auferlegt, vielleicht weniger den erwünschten Niederschlag in der Praxis finden, als dass sie eine Verschiebung der Argumente und damit ein Verunklaren des Diskurses mit sich bringen.

1 Der Titel in Anlehnung an Marinelli, Ursula: Polychrome Metamorphosen. Mittelalterliche Skulpturen in neuzeitlichen Fassungen (Univ. Diss. Innsbruck 2012), Innsbruck 2015.

2 Der Zerstörungsgrad von St. Aposteln wurde vom Architekten Karl Band auf 50% geschätzt, der von St. Georg auf 60%, St. Gereon 40% und der von Groß St. Martin auf 65%. Die Angaben stammen aus den Chroniken zu den Kirchen in: Krings, Ulrich/ Schwab, Otmar (Hg.): Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), Köln 2007, S. 26, 56, 76, 149.

3 Zuletzt erfuhr St. Severin 2017 eine Überarbeitung der Fassung.

4 Weitgehend historistisch zeigten sich bis zum Zweiten Weltkrieg neben St. Aposteln nur noch St. Andreas und St. Kunibert.

5 Vgl. Fraquelli, Sybille: Die romanischen Kirchen im Historismus, Bd. 1 (Colonia Romanica 25), Köln 2010, S. 82-91.

6 Vgl. ebd., S. 83.

7 Rodens, Franz: Moderne Glasfenster in der Apostelkirche, in: K.Z. 350, 1. Juli 1931.

8 Vgl. Müller, Rüdiger: Vaterunser in Stein – die Kirche St. Aposteln, in: Colonia Romanica. 2, 1987, S. 8-15, hier S. 14.

9 Vgl. Fraquelli 2010 (wie Anm. 5), Köln 2010, S. 82.

10 Vgl. Hubel, Achim: Überlegungen zum Wiederaufbau der romanischen Kirchen in Köln, in: Thesis 43, 5, 1997, S. 64-87, hier S. 70.

11 Vgl. Krings / Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 93 f.

12 Kubach, Hans Erich: Über den Stand der Wiederherstellung der Kölner Baudenkmäler, in: Kunstchronik 3, 1950, S. 181-186, hier S. 183.

13 Brief Metternichs an den Glasmaler Heinrich Dieckmann im März 1950, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 30.

14 Kubach 1950 (wie Anm. 12), S. 183.

15 Vgl. Kier, Hiltrud: Was ist Wahrheit im Denkmalschutz, in: Der Architekt, 5, 1996, S. 314-318, hier S. 316.

16 Bader, Walter in seinem Reisebericht vom 31. August 1950 als Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1945-1973“ beim Stadtkonservator Köln.

17 Zur ungebrochenen Bewunderung für das damalige Konzept vgl. Busley, Joseph: Zur Wiederherstellung und neuen Innenausstattung von St. Georg in Köln von Clemens Holzmeister, in: Die christliche Kunst 27, 1930/31, S. 231-248, hier S. 241: „[...] mit welchem Geschick das Ganze wieder in eine geschlossen malerische und zugleich monumentale Wirkung gebracht worden ist“. Albert Verbeek spricht von einem „überzeugenden Raumkunstwerk, vgl. Verbeek, Albert: St. Georg, in: Köln. Die Romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum 2. Weltkrieg (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 1), hg. v. H. Kier/ U. Kringes, Köln 1984, S. 256-277, hier S. 271.

18 Vgl. Verbeek 1984 (wie Anm. 17), S. 269.

19 Busley 1930/31 (wie Anm. 17), S. 239.

20 Holzmeister, Clemens: Ausbau und Erneuerung von Kirchen im Werke Clemens Holzmeisters, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 22, 1968, S. 188-200, hier S. 189.

21 Kahle, Barbara/ Kahle, Ulrich: St. Georg und Clemens Holzmeister, in: Köln. Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 229-236, hier S. 232 f.

22 Kubach 1950 (wie Anm. 12), S. 181 f.

23 Vgl. Verbeek 1984 (wie Anm. 17), S. 272.

24 Davon zeugen sämtliche Beiträge einer als Zeitdokument bedeutenden Tagung von 1946, die sich mit dem Wiederaufbau befasste. Vgl. Gesellschaft für christliche Kultur (Hg.): Kirchen in Trümmern. Zwölf Vorträge zum Thema: Was wird aus den Kölner Kirchen, Köln 1948. Ebenfalls abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 19-123.

25 Beispielsweise Graf Wolff-Metternich in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 33-40, hier S. 36.

26 Lützeler, Heinrich in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 41-49, hier S. 43.

27 Dies formulierte etwa Otto Förster in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 105-115, hier S. 107 folgendermaßen: „Nichts ist für uns wichtiger, als zu sehen, wer wir sind und wo und wie wir in der Welt stehen.“

28 Bellot, Christoph: Geist und Pracht. Denkmalpflege an Kirchen nach dem Wiederaufbau, das Kölner Beispiel, in: Kunstchronik 45, 1992, S. 645-675, hier S. 647.

29 Vgl. Beseler, Hartwig: Die Denkmalpflege an den Sakralbauten in der Bundesrepublik Deutschland aus Sicht des Konservators, Vortrag in Straßburg 1984, in: Denkmalpflege als Herausforderung. Aufsätze und Vorträge zu Architektur und Denkmalpflege, hg. v. H. Beseler, Kiel 2000, S. 281-307, hier S. 290.

30 Eine Analyse der politischen Motive des Wiederaufbaus der mittelalterlichen Kirchen Kölns hat Johanna Blokker vorgenommen, vgl. Blokker, Johanna: (Re)konstruierte Identität – zum Wiederaufbau der romanischen Kirchen Kölns nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Geschichte in Köln. Zeitschrift für Stadt- und Regionalgeschichte 58, 2011, S. 211-228.

31 Kier bezeichnete den Wiederaufbau als psychologisches Phänomen, das der „Wiederaneignung der eigenen Historie“ diente. Kier, Hiltrud: Die Wiederherstellung der Kölner Altstadt-Kirchen, in: Glanz und Elend der Denkmalpflege und Stadtplanung. Cöln/ Köln 1906-2006, hg. v. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Köln 1981, S. 25-31, hier S. 30.

32 „Wir fühlten uns nicht in dem salisch-staufischen Raum; wir fühlten uns in einem schönen Raum der 20er-Jahre, wo uns der Geist der neuen Sachlichkeit vertraut berührte“, so der Kunsthistoriker Hermann Schnitzler in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 56-62, hier S. 59) oder Rudolf Schwarz in Bezug auf Johannisberg im Rheingau: „Uns ergriff die majestas der Bögen und etwas in uns antwortete ihr. Wir verzichteten darauf, den barocken Bau zu imitieren – was uns ja nur als Fälschung gelungen wäre – und beschlossen, auch die romanischen Querschiffe und selbst die drei Apsiden wiederherzustellen. Dabei ergab sich gleichsam eine Wiedergeburt der romanischen Planung, aber das war keine historische Bemühung, sondern eine echte Begegnung, irgend etwas in uns antwortete über ein Jahrtausend hinweg der alten Gesinnung, [...].“ Rudolf Schwarz in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, wiederabgedruckt in: Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 25-32, hier S. 30.

33 Auf einem Ortstermin der Baukommission im Juni 1958, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 36.

34 Vgl. Schnitzler in einem Brief an Weyres vom 26.01.1977, als Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.

35 Mann, Albrecht: Die Krypta von St. Aposteln. Bericht über die Freilegung, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 36/37, 1961/62, S. 1-71, hier S. 54.

36 Hubel 1997 (wie Anm. 10), S. 72.

37 Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 654.

38 Aktenvermerk zum Ortstermin am 18.1.1977, erstellt durch Günter Hagen, abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.

39 Protokoll vom 20.1.1977 zum Termin am 18.1.1977, Original beim Generalvikariat, Verwaltung des Erzbistums Köln, als Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.

40 Aktennotiz zum Ortstermin am 11.10.1977, Original beim Generalvikariat, Verwaltung des Erzbistums Köln, als Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.

41 Pfarrer Karl Günther Peusquens am 12.1.1978 in einem Brief an den Erzdiözesanbaumeister Schlombs, Original beim Generalvikariat, Verwaltung des Erzbistums Köln, als

Kopie abgelegt im Ordner „Krings, Stadtspuren Bd. 2., St. Aposteln 1974–1984“ beim Stadtkonservator Köln.

42 Signon, Helmut: Junge Generation verlangt wieder nach mehr Wärme. Basilika soll innen ganz bemalt werden, in: Kölnische Rundschau 244, 20. Oktober 1977, S. 18.

43 Vgl. Peusquens 1978 (wie Anm. 41).

44 Vgl. Krings, Ulrich: Sankt Andreas. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 45 und Fraquelli 2010 (wie Anm. 5), S. 46.

45 Vgl. Krings 2007 (wie Anm. 44), S. 54.

46 Kubach 1950 (wie Anm. 12), S. 186.

47 Krings, Ulrich: Sankt Ursula. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 678.

48 Einzig in St. Maria Lyskirchen war bereits 1950 das Gewölbe der Apsis blau gestrichen und mit silhouettierten Fünfzacksternen versehen worden, was sich aus dem Wunsch erklärt, die Apsis farblich an die noch erhaltene, reiche mittelalterliche Bemalung des übrigen Kirchengewölbes anzuschließen.

49 Vgl. Krings, Ulrich: Sankt Severin. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 630.

50 Weyres, Willy: Die Wiederherstellung der Kirchen im Erzbistum Köln, in: Rheinische Kirchen im Wiederaufbau, hg. V. W. Neuss, Mönchengladbach 1951, S. 11-22, hier S. 13.

51 Zum Begriff der Zeitkapsel siehe die 2021 erscheinenden Dissertation der Autorin „Mittelalterbilder der Moderne. Rezeption und Einsatz von Farbe in mittelalterlichen Kirchen als denkmalpflegerische Aneignung von Vergangenheit“.

52 Hoff, August: Johan Thorn Prikker, Recklinghausen 1958, S. 23.

53 Lützeler, Heinrich: Schöpferische Denkmalpflege. Zu den Wiederherstellungen alter Kirchen in rheinischen Landen, in: Kunstgabe des Vereins für Christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen, 1940, S. 3-51, hier S. 18. Neben St. Georg nennt Lützeler in diesem Punkt auch die Restaurierung des Mainzer Doms durch Paul Meier-Speer von 1929 als vorbildlich.

54 Ebd., S. 16.

55 Vgl. Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 649.

56 So etwa die Sakristeifenster des 14. Jahrhunderts von St. Gereon, die 1949 wieder eingesetzt wurden oder die romanische Chorfensterverglasung in St. Kunibert, die bis 1969 restauriert und wieder eingesetzt wurden.

57 Aus einer Aktennotiz zu einem Ortstermin der Baukommission 1951, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 6.

58 Vgl. Fraquelli, Sybille: Ein bunter Traum. Kölns romanische Kirchen im Historismus. Begleitband zur Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum 2012, Köln 2012, S. 79.

59 Vgl. Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 158.

60 Aus einer Aktennotiz zu einem Ortstermin der Baukommission, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 31.

61 Sie sollte dann aber doch bis heute bestehen bleiben.

62 Titel des kritischen Aufsatzes von Christoph Bellot mit dem Untertitel „Denkmalpflege an Kirchen nach dem Wiederaufbau, das Kölner Beispiel“, vgl. Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 645-674.

63 Laut Krings wurde im September 1974 Einigkeit in der Baukommission über die farbige Gestaltung erzielt, vgl.Ulrich Krings: Sankt Gereon. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 233.

64 Vgl. ebd., S. 231.

65 Wilhelm Nyssen in seinem am 13. November 1975 der Baukommission vorgestellten Programm, zitiert nach ebd., S. 233.

66 Vgl. Hans Peter Hilger in einem Brief an den Erzdiözesanbaumeister Schlombs vom 5.3.1975, zitiert nach ebd.

67 Wilhelm Nyssen in seinem am 13. November 1975 der Baukommission vorgestellten Programm, zitiert nach ebd., S. 236.

68 Vgl. ebd., S. 255.

69 Wilhelm Nyssen, 1977, zitiert nach ebd., S. 238.

70 Wilhelm Nyssen bei einem Termin der Baukommission am 12. Februar 1976, zitiert nach ebd., S. 236.

71 Vgl. Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 82.

72 Vgl. Krings (wie Anm. 62), S. 260.

73 Wilhelm Nyssen, 1985, zitiert nach ebd., S. 250.

74 Irene Hugot in einer Presseerklärung zur Vollendung St. Gereons in Bau- und Bildprogramm, hinterlegt beim Historischen Archiv des Erzbistums Köln im Ordner „Best. Pfarrei St. Gereon 395“.

75 Vgl. Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 86.

76 Ebd., S. 85.

77 Krings stellt allerdings fest, dass die Denkmalpflege die Vorstellungen von Theologen, Architekten und Künstlern eher vorsichtig und permissiv begleitete. Vgl. Krings 2007 (wie Anm. 62), S. 255.

78 Vgl. ebd., S. 256.

79 Vgl. Wagner-Rieger, Renate, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970.

80 Kier, Hiltrud: Das Jahr der Romanischen Kirchen in Köln – wozu eigentlich?, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 43, 1985, S. 109-113, hier S. 112.

81 Vgl. Krings 2007 (wie Anm. 62), S. 256.

82 Kier 1985 (wie Anm. 79), S. 109-113.

83 Aus der Zusammenfassung eines Gesprächs zwischen Diözesanbaumeister Rüevenauer, Diözesanbaumeister i.R., Dr. Schlombs, Kirchenmaler Hermann Gottfried, und Wilhelm Nyssen am 26.11.1985, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), Chronik auf der beiliegenden CD, S. 50.

84 Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 653.

85 Krings bezeichnet sie sogar als den „eigentlichen Motor", vgl. Krings 2007 (wie Anm. 62), S. 256.

86 Vortrag Hiltrud Kiers in St. Aposteln am 8. März 1985, abgedruckt in: Kier/ Krings 1986 (wie Anm. 24), S. 294-302, hier S. 302.

87 Krings, Ulrich/ Schwab, Otmar: Einleitung: Köln: Die „romanischen" Kirchen – auferstanden aus Ruinen, in: Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 19.

88 Vgl. Maul, Georg/ Keller, Karen: Restaurierungen in St. Severin, in: Colonia Romanica 13, 1998, S. 225-228, hier S. 226.

89 Krings, Ulrich: Köln: St. Ursula. Denkmalpflege-Arbeiten im Jahrzehnt 1994-2004. Bericht für die Mitgliederversammlung des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V. am 28.08.2005 in St. Ursula, in: Neue Forschungen zur Geschichte, Baugeschichte und Ausstattung von St. Pantaleon in Köln (Colonia Romanica 21), hg. v. M. Jüsten-Mertens, Köln 2006, S. 243-244, S. 244.

90 Aus einem Interview zwischen Michael Wissen und dem zuständigen Restaurator Michael Streuff, veröffentlicht auf: http://gemeinden.erzbistum-koeln.de/st-severin-koeln/info.bauprojekt/restaurator.html (18.06.2017).

91 Aus der 1985 von Kardinal Joseph Höffner in Groß St. Martin gehaltenen Rede zum Festakt des „Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V."; Abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 131-133, hier S. 133. Er konstatiert dort weiterhin: „Der totale Purismus ist überholt".

92 Vgl. Machat, Christoph: Der Wiederaufbau der Kölner Kirchen, Köln 1987, S. 129.

93 Schürmann, Joachim: Groß St. Martin in Köln 1961-1985, in: Schürmann. Entwürfe und Bauten, hg. v. I. Flagge, Tübingen/ Berlin 1997, S. 106-125, hier S. 107.

94 Kier 1996 (wie Anm. 15), S. 317 f.

95 Vgl. Krings, Ulrich: Gross Sankt Martin. 1. Zerstörung und Wiederaufbau, in: Köln: die romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 2), hg. v. U. Krings, O. Schwab, Köln 2007, S. 518.

96 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 112.

97 Vgl. Kier 1985 (wie Anm. 79), S. 113.

98 Kier 1996 (wie Anm. 15), S. 316, S. 318.

99 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 112.

100 Rosenblum, Robert: Gedanken zu den Quellen des Zeitgeistes, in: Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung Berlin 1982 (Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 1982), hg. v. C. M. Joachimides, N. Rosenthal, Berlin 1982, S. 11.

101 Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 670 f.

102 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 109. Es ist interessant, dass er Kälte beim Anblick der historistischen Prachtentfaltung empfand, während sie sonst häufig mit dem nüchternen Weiß der Nachkriegsgestaltung verbunden wurde, etwa im Zitat Peusquens (s. Anm. 41).

103 Nachkriegsästhetik ist eine Vereinfachung, die sich darin rechtfertigt, dass zentrale Vorstellungen der ersten Wiederaufbauphase (Steinsichtigkeit, Schlichtheit, Verzicht auf Farbe) bei Schürmann nachwirken. Zugleich hätte ein Wiederaufbau Groß St. Martins in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein anderes Ergebnis gezeitigt (beispielsweise wären die historistischen Überreste – wie im Nordseitenschiff – aus der ganzen Kirche entfernt worden, ein Vorgehen, das sich später kaum mehr hätte durchsetzen lassen.)

104 Springer, Peter: Geschichtsbewußtsein und Gegenwartsbezug. August Essenweins Ausstattungs-Projekt für Groß St. Martin in Köln, in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 358-385, hier S. 358; Machat 1987 (wie Anm. 92), S. 71 f.

105 Hiltrud Kier in einem Vortrag zu Baugeschichte und Wiederaufbau von St. Aposteln, gehalten am 8. März 1985, abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 294-302, hier S. 302.

106 Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 669.

107 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 109 f.

108 Siehe etwa Diemer, Peter: Kunsthistorisches Kolloquium zum Jahr der romanischen Kirchen in Köln. 6.-9.3.1985, in: Kunstchronik 38, 1985, S. 271-282, hier S. 276; Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 669; Mörsch, Georg: Muß der Innenraum von St. Gereon farbig(er) werden?, in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 290-293, hier S. 290.

109 Schürmann, Joachim in einem Brief an Erzdiözesanbaumeister Schlombs vom 31.3.1982, zitiert nach Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 2), S. 518.

110 Hier schließt sich Hubel beispielsweise dem Urteil von Christoph Bellot an; vgl. Hubel 1997 (wie Anm. 10), S. 73.

111 Machat 1987 (wie Anm. 92), S. 23.

112 Springer 1986 (wie Anm. 105), S. 358.

113 Vgl. Springer 1986 (wie Anm. 104), S. 358; Machat 1987 (wie Anm. 92), S. 71 f.

114 Charta von Venedig. Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (1964), Artikel 9 und 3. Abgedruckt in: ICOMOS Deutschland/ ICOMOS Luxemburg/ ICOMOS Österreich/

ICOMOS Schweiz (Hg.): Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege, Stuttgart 2012, S. 46-52.

115 So heißt es in der Charta von Venedig, Artikel 5: „Die Erhaltung der Denkmäler wird immer begünstigt durch eine der Gesellschaft nützliche Funktion“. Es wird aber zugleich eingeschränkt, dass „Ein solcher Gebrauch [...] Struktur und Gestalt der Denkmäler nicht verändern“ darf. Vgl. ebd., S. 47.

116 Vgl. Großmann in der Diskussion zu Georg Mörschs Vortrag: Muß der Innenraum von St. Gereon farbig(er)werden?, in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 292-293, hier S. 293.

117 Mogge, Brigitta: Das Gotteshaus als farbiges Gesamtkunstwerk. Rot wie das Blut der Märtyrer, in: Rheinischer Merkur/ Christ und Welt 15, 9. April 1982, S. 26.

118 Vortrag Hiltrud Kiers in St. Aposteln am 8. März 1985, abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 294-302, hier S. 302.

119 Siehe die bereits zitierte Passage aus Peusquens 1978 (wie Anm. 41). Den Wunsch nach Symbolik diagnostiziert auch Bellot 1992 (wie Anm. 28), S. 654.

120 Schürmann 1997 (wie Anm. 93), S. 107 ff.

121 Kier 1996 (wie Anm. 15), S. 318.

122 https://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Schwarz_(Architekt) (1.07.2017).

123 Schwarz, Rudolf in seinem Vortrag für die Reihe „Kirchen in Trümmern“, abgedruckt in: Köln. Die romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier/ U. Krings, Köln 1986, S. 25-32, hier S. 28 f.

124 Wobei es ästhetische Werte natürlich zu erhalten gilt! Vgl. Charta von Venedig, Artikel 9; abgedruckt in: ICOMOS Deutschland/ ICOMOS Luxemburg/ ICOMOS Österreich/ ICOMOS Schweiz 2012 (wie Anm. 114), S. 48/49.

125 So verlangt die Charta von Venedig, dass zum Zweck der Erhaltung alle erforderlichen „Wissenschaften und Techniken“ herangezogen werden (Artikel 2 und 10) und die Forderung, Denkmale möglichst zu konservieren statt zu restaurieren, geht bekanntlich auf die Denkmalpflegedebatte der Zeit um 1900 zurück. Vgl. Charta von Venedig, Artikel 2 und Artikel 10; abgedruckt in: ICOMOS Deutschland/ ICOMOS Luxemburg/ ICOMOS Österreich/ ICOMOS Schweiz 2012 (wie Anm. 114), S. 47-49.

126 Vgl. Feldtkeller, Julia: Wandmalereirestaurierung. Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden, Berlin 2008, S. 38. So wurde beispielsweise die Marienbasilika in Kevelaer in Anlehnung an Viollet-le-Ducs Ausmalung der Sainte-Chapelle polychromiert.

127 Machat 1987 (wie Anm. 92), S. 104.

128 Vgl. Fleischner, Susanne: „Schöpferische Denkmalpflege“. Kulturideologie und Positionen der Denkmalpflege, Münster 1999; Brand, Sigrid: Schöpferische Denkmalpflege? Anmerkungen zu einem Schimpfwort, Vortrag anlässlich des Symposiums „Nachdenken über Denkmalpflege“ (Teil 2), in: kunsttexte.de 1/2003, abrufbar unter: https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7651/sym-brandt.pdf (18.02.2021).

129 Vgl. Brülls, Holger/ Materna, Helmut: „Natürliche Polychromie“. Steinsichtigkeit an ursprünglich verputzten Bauten des Mittelalters als Problem der Denkmalpflege. Die Materialästhetik des Historismus und ihre Bedeutung für die gegenwärtige Praxis der Steinkonservierung, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 10, 2, 1996, S. 195-241, hier S. 200.

130 Brülls und Materna konstatieren beispielsweise, dass „der innige und methodisch äußerst heikle Zusammenhang von ästhetischem Programm und konservatorischer Methode“ heute nicht mehr so direkt ausgesprochen wird, wie etwa in den 1920er-/30er-Jahren; vgl. ebd.

Bildnachweis

Abb. 1: Köln, Kölnisches Stadtmuseum – G 14204a. Rheinisches Bildarchiv, rba_d018362

Abb. 2: Verena Ummenhofer

Abb. 3: Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_103646

Abb. 4: Rheinisches Bildarchiv, Köln, rba_d051599 / Hugo Schmölz

Abb. 5: Stadtkonservator Köln / Celia Körber-Leupold

Abb. 6: Verena Ummenhofer

Abb. 7: Rheinisches Bildarchiv, rba_631201

Abb. 8: Rheinisches Bildarchiv, rba_100207

Abb. 9-11: Verena Ummenhofer

Achim Hubel

Die Restaurierungen von Sakralräumen und das Mittelalterbild der Denkmalpfleger im 20. Jahrhundert (deutschsprachiger Raum)

Konservieren – nicht rekonstruieren

Bekanntlich hat sich um 1900 ein neuer Denkmalbegriff und damit ein grundlegend veränderter Umgang mit Baudenkmälern durchgesetzt. Entscheidend war dabei der Schwerpunkt der historischen Dimension, die seit dem frühen 20. Jahrhundert durch die Theoriebildungen von Alois Riegl (1858-1905) und Georg Dehio (1850-1932) in unser Bewusstsein geraten ist. Der von Riegl in diesem Zusammenhang geschaffene Begriff der „Erinnerungswerte" beinhaltet nicht nur den bekannten „Alterswert", sondern auch gezielt den „historischen Wert", über den Riegl schrieb: „Also auch der historische Wert betrachtet das Originaldenkmal grundsätzlich für unantastbar, aber aus einem ganz anderen Grunde als der Alterswert. Dem historischen Werte handelt es sich nicht darum, die Spuren des Alters, die in der seit der Entstehung verflossenen Zeit durch Natureinflüsse bewirkten Veränderungen zu konservieren, die ihm mindestens gleichgültig, wo nicht unbequem sind; es handelt sich ihm vielmehr darum, eine möglichst unverfälschte Urkunde für eine künftige Ergänzungstätigkeit der kunstgeschichtlichen Forschung aufzubewahren. Alles menschliche Kalkulieren und Ergänzen weiß er dem subjektiven Irrtum ausgesetzt; daher muß die Urkunde als das einzige fest gegebene Objekt möglichst unberührt erhalten bleiben [...]".[1]

Aufgegriffen wurden diese Thesen durch Georg Dehio. In seiner berühmten *Kaiserrede* von 1905 betonte er, der letzte Beweggrund für die Denkmalpflege sei „die Achtung vor der historischen Existenz als solcher".[2] Unter diesem Gesichtspunkt wird deutlich, dass damit auch eine erhebliche Erweiterung des bisherigen Denkmalbegriffs verbunden sein musste. Zu der ehemals ausschließlich ästhetischen Bewertung der Denkmalqualität kam nun die historische Bezugnahme dazu, die Frage nach den in und wegen ihrer Geschichte nennenswerten Objekten, die auch ohne künstlerischen Anspruch von Bedeutung sein konnten, bis hin zu den Objekten der Volkskunde oder der Industrie- und Technikgeschichte, die damals bewusst in den Denkmalbegriff integriert wurden.

Die neuen Prinzipien und ihre Anwendung in der Praxis

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie weit sich dieser Wechsel der Prinzipien an den damals restaurierten Baudenkmälern selbst aufzeigen lässt. Vor allem Riegl war in seiner Funktion als Generalkonservator der k. k. Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale ständig gefordert, zu geplanten Maßnahmen in der österreichischen Donaumonarchie Stellungnahmen abzugeben. Dabei wird deutlich, dass es Riegl mit dem modernen Denkmalbegriff sehr ernst nahm und für ihn das Denkmal mit allen Spuren der Geschichte die entscheidende Wertkategorie geworden war. Beispielsweise verhinderte Riegl in der Diskussion um die Pfarrkirche St. Wolfgang am Wolfgangsee durch ein Gutachten vom 18. Juni 1903 jede ‚stilreine' Restauration des gotischen Kirchenraums: Während der Pfarrer und der 1902 gegründete "Kirchenrestaurationsverein St. Wolfgang" die Entfernung der barocken Altäre und der barocken Malereien auf den spätgotischen Gewölben wünschten, beharrte Riegl auf der Erhaltung der gesamten Ausstattung einschließlich aller barocken Zufügungen. Riegl setzte sich durch, so dass die Kirche bis heute unterschiedliche Ausstattungsphasen und die damit verbundene Kontinuität des Kults widerspiegelt (Abb. 1). Ebenso verhinderte Riegl durch einen ausführlichen Kommentar vom 13. Juli 1904 zu einem ihm vorgelegten Kostenvoranschlag, dass der berühmte Flügelaltar Michael Pachers eine Neuvergoldung und eine neue Polychromie erhielt; dadurch blieb die einzigartige Originalfassung der Bildwerke unverändert erhalten.[3]

Bei einem anderen Beispiel, den Wandmalereien in der Heiligkreuzkapelle des Krakauer Doms, publizierte Riegl seine Stellungnahme als Aufsatz, da ihm der Fall als besonders lehrreich erschien.[4] Diese ursprünglich 1471 entstandenen, byzantinisch-russischen Gemälde waren noch in spätgotischer Zeit nach offensichtlichen Beschädigungen schon einmal weitgehend – aber im gleichen Stil – überarbeitet worden, wurden jedoch in den 1860er-Jahren im Sinne des Historismus gänzlich



1 St. Wolfgang am Wolfgangsee, Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Wolfgang. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

übermalt. Als Vorgehensweise legte Riegl fest, dass man – nach jeweils vorzunehmenden sorgfältigen Freilegungsproben – möglichst die älteste Schicht von 1471 freilegen solle. Wenn diese aber nicht oder zu schlecht erhalten sei, solle die nächstfolgende, ebenfalls mittelalterliche Schicht freigelegt werden. Sollte diese aber ebenfalls fehlen oder zu stark fragmentiert sein, müsse die Übermalung des Historismus erhalten bleiben, damit insgesamt der Eindruck der kompletten Bemalung der Kapelle und ihres ikonographischen Reichtums bestehen bleibe. Das Ergebnis dieser Maßnahme lässt sich bis heute überprüfen (Abb. 2).

Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Georg in Regensburg-Prüfening zeigt eindrucksvoll, wie sich während ihrer Restaurierung die denkmalpflegerischen Zielsetzungen änderten. Als 1897 in den Ostteilen der Kirche romanische Wand- und Deckengemälde entdeckt wurden, behandelte man zunächst die Bilder im Hauptchor nach der damals üblichen Praxis, das heißt sämtliche Darstellungen wurden nach der Freilegung durch Prof. Hans Haggenmiller weitgehend übermalt.[5] So geriet der Hauptchor zu einem Musterbeispiel historistischer Wand- und Deckendekoration, das auf der Basis der romanischen Funde großzügig



2 Krakau, Dom. Heiligkreuzkapelle, Gewölbe mit Deckenmalereien, restauriert nach den Vorgaben von Alois Riegl, heutiger Zustand.

interpretiert worden war (Abb. 3). Als jedoch später (etwa 1907-1916) die Malereien in den Nebenchören und an den Vierungspfeilern freigelegt wurden, verfuhr man nach den neuen Grundsätzen. Auf Anweisung des 1908 ernannten bayerischen Generalkonservators Georg Hager (im Dienst bis 1928), der sich den neuen Prinzipien voll angeschlossen hatte, wurden die Bilder lediglich konserviert und nicht mehr übermalt, so dass sie bis heute den authentischen Zustand nach der Aufdeckung vermitteln (Abb. 4). In Prüfening kann man also die konträre Verfahrensweise vor und nach 1900 am gleichen Objekt nachvollziehen.[6]

Da im Regensburger Dom seit dem Ende der Purifizierung 1841 keine Innenrestaurierung mehr stattgefunden hatte, erschien sie im Jahre 1911 als überfällig. Der damalige Bischof Antonius von Henle wünschte sich zudem eine vorsichtige Korrektur der neugotischen Ausstattungselemente. Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege verweigerte jedoch jeden rekonstruierenden Eingriff. Alle Wandflächen, Pfeiler, Dienste und Gewölberippen wurden lediglich gereinigt, wobei die lockeren Farbschichten entfernt wurden, sonst aber die in großen Teilen erhaltenen Raumfassungen aus dem 17. und dem frühen 18. Jahrhundert in Ockergelb und Olivgrau weiterhin die Farbigkeit des Innenraums beherrschten. Lediglich die Gewölbeflächen wurden neu getüncht. Gegenüber dem Vorzustand blieb der Dom nahezu unverändert – eine erstaunliche Wandlung denkmalpflegerischer Praxis im Vergleich mit den aufwendigen Umgestaltungen des Historismus.[7]

Ganz anders ging man dagegen mit der berühmten Pfalzkapelle Kaiser Karls des Großen in Aachen, dem späteren Münster, um. Auch hier wurde die Innenraumgestaltung kontrovers diskutiert. Schon 1794 war der Bau schwer getroffen worden, als Napoleon die Säulen und Kapitelle der inneren Arkadenvergitterung, die Karl der Große angeblich aus Ravenna hatte importieren lassen, nach Paris entführte. Sie kamen erst 1815 wieder zurück und wurden ab 1843 wieder eingebaut, wobei man allerdings die Basen und Kapitelle weitgehend erneuerte, so dass der ursprüngliche Bestand erheblich dezimiert war.[8] Nachdem 1847 der Karlsverein zur weiteren Wiederherstellung des



3 Regensburg-Prüfening, ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Georg. Blick in das Vierungsgewölbe mit romanischer Deckenmalerei, 12. Jahrhundert, nach 1897 rekonstruierend übermalt, heutiger Zustand.



4 Regensburg-Prüfening, St. Georg. Südlicher Nebenchor mit romanischer Deckenmalerei, 12. Jahrhundert, nur freigelegt, nicht übermalt, heutiger Zustand.

Münsters gegründet worden war, schlug man 1869/70 die barocken Stuckaturen herunter, die in den Jahren 1719-1730 von Pietro Artari geschaffen worden waren. 1872-1881 erhielt die innere Kuppelschale eine Mosaikverkleidung nach dem Entwurf des Barons Jean Bethune d'Ydevalle (Gent), ausgeführt durch die Firma Salviati aus Venedig. Ab 1898 ließ man den Kuppeltambour über dem Zentralraum ebenfalls mit Mosaikdarstellungen verkleiden, nach dem Entwurf des Hannoveraner Architekten Professor Friedrich Schaper.[9] Erst im Jahr 1901 begann jedoch die komplette Umgestaltung des Inneren. Die nach der Entfernung der Stuckdekoration sichtbare Raumschale mit den freigelegten Oberflächen der reinen Werksteinarchitektur galt offensichtlich als nicht repräsentativ genug. Sie gehörte zwar im mittelalterlichen Sinn eher dem Rohbau zu, da die Mauerflächen ursprünglich reich bemalt waren,[10] aber das vorzüglich erhaltene karolingische Mauerwerk lieferte einen grandiosen Eindruck von Baukunst wie Bautechnik dieser Zeit (Abb. 5). In den Jahren 1901/02 wurden die inneren Pfeilerwände des Oktogons mit Marmorplatten verkleidet, wieder unter der Leitung von Friedrich Schaper und in größter Eile, weil der kuppelbekrönte Hauptraum bis zu dem angekündigten Besuch Kaiser Wilhelms II. am 19. Juni 1902 fertig werden musste.[11] Proteste von Fachkollegen, wie dem Spezialisten für byzantinische Kunst Josef Strzygowski, ignorierte man. Dieser hatte zum einen darauf aufmerksam gemacht, dass man in karolingischer Zeit Kirchen überhaupt nicht mehr inkrustiert hatte und deshalb die Verkleidung historisch falsch sei.[12] Zum anderen verwies er aber auf das seit dem Streit um das Heidelberger Schloss geänderten Selbstverständnis der Denkmalpflege: „Soll denn der Deutsche Karls Geist in der Schaper'schen Auflage kennen lernen? Oder haben wir etwa einen Ersatz für das, was in wenigen Jahren ein prunkendes Grabtuch zudecken wird? Man wird doch nicht in massgebenden Kreisen Schaper lediglich deshalb wirtschaften lassen, um den Aachener Dom ‚schöner' zu machen!"[13] Da aber die konservativen Verantwortlichen des Karlsvereins und der Restaurierungskommission voll hinter



5 Aachen, Münster. Blick in das Polygon nach Osten, Aufnahme um 1900.



6 Aachen, Münster. Innenansicht heute.

den Vorstellungen Friedrich Schapers standen, wurden in den folgenden Jahren bis 1913 alle übrigen Bereiche des Innenraums (Umgangsraum im Erdgeschoß und Emporengeschoß) mit einer Inkrustation aus Marmorplatten und weiteren Goldmosaikflächen in den Gewölben verkleidet (Abb. 6). Die von Kaiser Wilhelm II. bewusst unterstützte Maßnahme kümmerte sich nicht um die Forderungen nach den neu formulierten Grundsätzen der Denkmalpflege, sondern hatte eine politische Demonstration im Sinne der ‚Renovatio' des zweiten deutschen Kaiserreichs zum Ziel.[14]

Selbst Denkmalpfleger, die von den neuen Prinzipien überzeugt waren, vergaßen ihren Standpunkt, wenn es um ein herausragendes Baudenkmal ging. Hier sei auf den Bauhistoriker Professor Cornelius Gurlitt verwiesen, der seit 1893 das Amt des (ehrenamtlichen) Inventarisators der Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen ausübte.[15] Während er sonst konsequent im Sinne von Riegl und Dehio handelte, war er ein leidenschaftlicher Befürworter der Vollendung des Doms von Meißen, dessen Turmhelme im Mittelalter nicht mehr fertiggestellt werden konnten. Gurlitt mischte sich vehement ein, aber nicht in der Frage, ob eine solche neugotische Rekonstruktion zu vertreten sei, sondern in der Diskussion, ob der Dom nun eine Dreiturmfassade oder eine Zweiturmfassade erhalten solle. Seine sonstigen Prinzipien schien er nicht mehr zu kennen, was dann wiederum andere prominente Vertreter der Denkmalpflege wunderte: Trotz vielfachen Widerspruchs, unter anderem von Georg Dehio und Adolf von Oechelhäuser,[16] wurden die Türme 1903-08 in historisierenden Formen vollendet (Abb. 7).[17]

Zusammenfassend kann man feststellen, dass in den Jahren zwischen 1900 und dem Ersten Weltkrieg die gerade erst erarbeiteten Prinzipien der modernen Denkmalpflege nicht durchgehend eingehalten wurden. Während es nach den offiziellen Verlautbarungen die vornehmste Pflicht des Denkmalpflegers war, die „Spuren der Geschichte" zu erhalten, den vorgefundenen Bestand zu konservieren und nicht verändernd einzugreifen (wie 1903 in St. Wolfgang am Wolfgangsee oder 1911 im Regensburger Dom), muss man leider feststellen, dass auch ganz andere Absichten verfolgt werden konnten, wenn es um besonders prominente Baudenkmäler ging, wie das Beispiel der 1901-1913 erfolgten Innenrenovierung der Aachener Pfalzkapelle zeigte. Hier wählte man eine historistische Anpassungsarchitektur, bei der man in der Tradition des 19. Jahrhunderts eine totale Rekonstruktion anstrebte. Ohne Rücksicht auf das gewandelte Denkmalverständnis bemühte man sich darum, den Bau prunkvoll zu ‚verschönern' und eigenen künstlerischen Vorstellungen anzupassen. Die Rechtfertigung dafür liefert die behauptete Rückführung in den ‚originalen' Zustand, das heißt in die für die Entstehungszeit des Objekts vermutete Erscheinungsform.

Die Ablehnung der Kunst des Historismus und die Konsequenzen für den Umgang mit historistisch ausgestatteten mittelalterlichen Sakralräumen

Bekanntlich erlebt eine Stilepoche fast immer eine abwehrende, ja abschätzige Bewertung, sobald sie durch eine komplett neue Architektur- und Formensprache abgelöst wird. So verunglimpfte man im 19. Jahrhundert die Kunst des Rokoko als ‚Zopfstil', und ähnlich begann man in der Zeit des Jugendstils den Historismus des 19. Jahrhunderts gering zu schätzen. Eine führende Rolle spielte dabei der Architekt Paul Schultze-Naumburg (1869-1949), der von 1904-1913 der erste Vorsitzende des neu gegründeten Deutschen Bundes Heimatschutz war. In dieser Funktion wirkte er sehr erfolgreich und warb im Sinne der Vereinigung um behutsame Denkmalpflege, Stadtgestaltung und Naturschutz. In einer Reihe von insgesamt neun kostengünstigen Broschüren, die er *Kulturarbeiten* nannte, machte er die Ideen des Bundes Heimatschutz weithin publik.[18] Diese waren meist so angelegt, dass auf einer Doppelseite mit Photographien links und rechts jeweils Beispiele gezeigt wurden, die mit den gegensätzlichen Vorzeichen gut beziehungsweise schlecht oder vorher beziehungsweise nachher illustrieren sollten, wie der Bund Heimatschutz die Pflege von Denkmalen, Natur und gewachsener Umgebung betrachtete. Damit wurde eine systematische Aufklärung der Öffentlichkeit betrieben, was sehr verdienstvoll war. Allerdings verfolgte Schultze-Naumburg die Kunst des Historismus mit Verachtung und ließ keine Gelegenheit aus, sie als hässlich, misslungen, wertlos und keinesfalls erhaltenswürdig abzuqualifizieren.[19]



7 Meißen, Dom. Westfassade mit den 1903-1908 vollendeten Türmen, heutiger Zustand.

Im Jahr 1916 erschien das Buch *Katechismus der Denkmalpflege* von Max Dvořák (1874-1929), der 1905 Nachfolger von Alois Riegl als Generalkonservator der Donaumonarchie geworden war.[20] Dieser Band, der als Grundlagenwerk über die Aufgaben der Denkmalpflege konzipiert war, ist deutlich an Schultze-Naumburg orientiert und nach dem Vorbild der *Kulturarbeiten* auch mit Bildpaaren ausgestattet, die jeweils positive und negative Beispiele gegenüberstellen, meist verbunden mit der Wiedergabe des gleichen Objekts vor und nach einer Veränderung. Leider war Dvořák – wie zuvor Schultze-Naumburg – geprägt von einer leidenschaftlichen Ablehnung der Kunst des Historismus – und folglich auch aller denkmalpflegerischen Eingriffe des 19. Jahrhunderts. Mittlerweile brachte man also historische Dimensionen ein und trug dafür Sorge, dass die Spuren der Geschichte lebendig blieben – aber diese Verpflichtung galt nur für die Zeit bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts. Alle späteren Spuren wurden als entscheidende Beeinträchtigung des Denkmals verstanden und sollten aus ästhetischen Gründen entfernt werden.

Damit stellte sich Dvořák – bewusst oder unbewusst – gegen die Prinzipien seines Lehrers Riegl, der in dem grundlegenden Aufsatz *Der moderne Denkmalkultus* von 1903 ein Wertesystem für die Beurteilung von Baudenkmälern aufgestellt hatte, das auch die Ästhetik einbezog.[21] Unter dem Titel *Der relative Kunstwert* hatte Riegl der Tatsache Rechnung getragen, dass sich im Laufe der Zeit die ästhetischen Maßstäbe der Künstler und gleichzeitig die Bewertungen künstlerischer Leistungen ändern. Sie sind wie die Mode unberechenbaren Schwankungen unterworfen. Weil sich also die Wertkategorien im Lauf der Zeit nachweisbar wandeln, ist der Kunstwert bei einem Denkmal nie absolut zu setzen, sondern bleibt immer relativ. Beim „relativen Kunstwert" ist deshalb große Vorsicht geboten: Wenn die Einstellung zum Denkmal positiv ist, das Objekt also allgemein als Kunstwerk anerkannt wird, dann kann man seine künstlerische Qualität natürlich als

gewichtiges Argument für die Erhaltung des Denkmals einsetzen. Der Umkehrschluss ist dagegen nicht zulässig: Bewertet man den künstlerischen Anspruch eines Denkmals als negativ, hält es für misslungen oder für ‚Kitsch', muss man sich die Relativität der Begriffe klarmachen. Die empfundene Hässlichkeit eines Denkmals kann subjektiv und zeitgebunden sein. Sie berechtigt nicht dazu, dem Denkmal jeden Kunstwert abzusprechen, berechtigt erst recht nicht zu Eingriffen aus geschmacklichen Urteilen heraus. Folgerichtig darf die ästhetische Ablehnung nie als Argument für die Zerstörung oder Beeinträchtigung eines Denkmals verwandt werden![22]

Im *Katechismus der Denkmalpflege* aber sprach Dvořák den Bauwerken des Historismus jeden Kunstwert ab. Beispielsweise zeigte er in einem Gegensatzpaar den Innenraum der spätgotischen, im 15. Jahrhundert errichteten Pfarrkirche St. Nikolaus in Stein an der Donau, und zwar einmal in dem Zustand mit der reichen Rokoko-Ausstattung von 1748-1751, zum anderen nach der radikalen Purifizierung mit ihrer neugotischen Ausstattung. Diese Maßnahme erfolgte erst in den Jahren 1901-1910, also zu einem sehr späten Zeitpunkt. Man kann den Unmut des Denkmalpflegers Dvořák zwar verstehen, aber seine Charakterisierung des nun neugotisch ausgestatteten Kirchenraums spricht für sich: „Die neue Einrichtung ist eine künstlerisch wertlose und selbst technisch minderwertige Fabriksarbeit, welche die Kirche verunstaltet und jetzt schon, nach wenigen Jahren, wie eine abgenutzte, zerfallende Magazinware wirkt".[23] Die historistischen Maßnahmen geißelte Dvořák mit derart vernichtenden Worten, dass sich sein Kommentar liest wie eine Aufforderung, die Anteile des Historismus wieder herauszuwerfen, um das Denkmal zu ‚verschönern'.[24] Damit kam der Begriff der Denkmalverschönerung, den Dehio so konsequent abgelehnt hatte, auf dem Umweg über die Beseitigung der Leistungen des 19. Jahrhunderts wieder in die denkmalpflegerische Praxis hinein. Die rigorose Ablehnung des Historismus wurde von den Denkmalpflegern sehr schnell übernommen und breitete sich in den folgenden Jahrzehnten geradezu lawinenartig aus. So verkündete Professor Julius Baum bereits beim Tag für Denkmalpflege 1922 in Stuttgart: „Wenn wir von einigen Erscheinungen auf dem Gebiet der Malerei absehen, ist fast alles, was die Baukunst und die Plastik des 19. Jahrhunderts hervorgebracht haben, derart kläglich, daß es besser wäre, es wäre nicht geschaffen worden".[25]

Während die Notzeiten nach dem Ersten Weltkrieg zunächst nur schlichte Instandhaltungsmaßnahmen an Baudenkmälern erlaubten und größere Restaurierungen nicht finanzierbar waren, gestattete die bessere finanzielle Situation ab etwa 1925 wieder umfangreichere Maßnahmen. Die unversöhnliche Haltung gegenüber dem Historismus blieb dabei unverändert. Alle Denkmalpfleger waren sich einig, dass dessen Leistungen immer minderwertig und misslungen gewesen seien. Wenn deshalb ein Baudenkmal zur Restaurierung anstand, das in der Zeit des Historismus überformt worden war oder gar eine ‚stilreine' Ausstattung bekommen hatte, fanden die Denkmalpfleger eine neue Aufgabe darin, die Beseitigung aller Spuren dieses 19. Jahrhunderts zu fordern. So wurden zunehmend die Baudenkmäler der Schöpfungen des Historismus beraubt: Die Wandmalereien wurden übertüncht oder abgeschlagen, die Einrichtungsgegenstände entfernt, farbige Glasfenster herausgeworfen, architektonische Ergänzungen wieder abgerissen und ein Zustand hergestellt, der vom 19. Jahrhundert möglichst nichts mehr übrig ließ. Natürlich waren die so ‚bereinigten' Denkmäler dann oft kahl und leer geworden. Mit der Frage, wie diese Bauten nun zu gestalten seien, entstand ein neues Betätigungsfeld für Denkmalpfleger, das sie immer mehr zu schätzen begannen. Sie schlugen neue Lösungen vor, entwarfen selbst passende Ausmalungen und Einrichtungen, entwickelten mehr oder weniger kreative Vorschläge und beteiligten sich aktiv an der künstlerischen Neugestaltung des Baudenkmals. Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege stellte für diese Aufgabe eigene Fachleute ein, sogenannte Künstlerkonservatoren, die sich auf derartige Entwürfe spezialisierten. Beim Denkmalpflegetag 1930 in Köln stellte man fest, „dass die künstlerische, neuschöpferische Tätigkeit des Denkmalpflegers als die wichtigste Aufgabe angesehen wird".[26]

Die Rückkehr zur Steinsichtigkeit

Als typisches Beispiel für solche ‚restauratorischen' Maßnahmen sei der Dom von Mainz herausgegriffen. Er hatte, nachdem 1856 ein Dombauverein gegründet worden war, eine umfangreiche historistische Neugestaltung des Innenraums erfahren. Unter der Leitung des Dombaumeisters Joseph Laske (1816-1863) wurde der bedeutende, zur Künstlergruppe der Nazarener gehörende Maler Philipp Veit (1793-1877) mit der malerischen Dekoration betraut, die er mit einem Team von ihm ausgewählter Künstler ab 1859 durchführte (Abb. 8).[27] Er hatte sich deutlich am Dom von Speyer orientiert, dessen Raumschale kurz vorher (1846-1853) unter der Leitung Johann von Schraudolphs eine prächtige Neufassung erfahren hatte (vgl. Abb. 38). Wegen der schlechten Erhaltung der Steinoberflächen wurden in Speyer sämtliche Wände, Pfeiler und Gewölbe bemalt,

während in Mainz die Pfeiler und viele Wandflächen steinsichtig blieben. Deshalb konzentrierte sich der farbige Dekor auf die Gewölbe, die hauptsächlich mit von Laske entworfenen Ornamenten aller Art geschmückt waren, wobei im Mittelschiff kräftige Blautöne, in den Westteilen hingegen Goldtöne dominierten. Die figürlichen Malereien im Langhaus konzentrierten sich – wie in Speyer – auf die Blendarkaden unterhalb der Mittelschifffenster, die 20 Szenen aus dem Leben Jesu zeigten; sie wurden von Philipp Veit und seinem Team Bild für Bild fertiggestellt. Nachdem 1870-1879 der östliche Vierungsturm erneuert worden war, erhielt auch der Ostchor eine vergleichsweise bescheidene Ausmalung, die aber durch den mächtigen, 1887-1891 errichteten sogenannten Ketteler-Altar kompensiert wurde.[28]

Nachdem sich im frühen 20. Jahrhundert zunehmend Risse an Mauern und Gewölben zeigten, konnten ab 1925 die schadhaften Fundamente des Doms durch Unterfangungen in Beton gesichert werden. Unmittelbar danach begann eine umfassende Erneuerung des Innenraums. Wie nicht anders zu erwarten war, entschieden sich die Verantwortlichen mit Zustimmung der Denkmalpflege für eine radikale Entfernung der verhassten Dekorationsmalerei, die rigoros durchgeführt wurde und der auch der Ketteler-Altar im Ostchor zum Opfer fiel. Nur die Szenen aus dem Leben Jesu an den Mittelschiffwänden blieben erhalten (Abb. 9). Nach einem Wettbewerb erhielt der Maler Paul Meyer-Speer 1927 den Auftrag zur Gestaltung der Raumschale, den er Ende 1928 abschloss. Dabei wurden alle Gewölbe, die Apsiden der Chöre, die Vierungskuppeln und die oberen Wandpartien erneut bemalt, aber nicht in den leuchtenden Farben des Historismus, sondern in einer aus den Farben der Steinquader entwickelten Farbpalette aus Rot-, Grün- und Gelbtönen, die zart differenziert waren und so perfekt zu den steinsichtigen Pfeilern und Wandflächen im unteren Bereich passten. Damit erschien der ganze Innenraum wie eine aus den natürlichen Steinfarben komponierte Sinfonie. Als Anhänger der Oswald'schen Farbenlehre setzte Meyer-Speer ein behutsames Konzept um – die Ausstattung des Historismus ging allerdings trotzdem verloren.[29]

Bei der etwa gleichzeitig durchgeführten Restauration der ehemaligen Kanonikerstiftskirche St. Georg in Köln verfolgte man viel ehrgeizigere Ziele. Die Kirche war seit dem 19. Jahrhundert mehrfach und erheblich umgestaltet worden: Der Innenraum wurde um 1830/40 sowie in den 1870er-Jahren restauriert und um 1900 im Sinne einer historistischen Gesamterscheinung komplett neu ausgemalt. Ab 1927 musste die im 11. und 12. Jahrhundert errichtete Kirche wegen starker statischer Schäden grundlegend erneuert werden. Für die künstlerische Ausgestaltung hat man den



8 Mainz, Dom. Modell mit Rekonstruktion der farbigen Raumfassung ab 1859.

berühmten Wiener Architekten Clemens Holzmeister gewonnen, der den Auftrag bis 1930 ausführte. Holzmeister vertrat als Prinzip, das er ausdrücklich formulierte, die Rückführung der Kirche auf den ursprünglichen Zustand des späten 12. Jahrhunderts, den er sich als steinsichtig vorstellte. Holzmeister ließ sämtliche Verputze abschlagen; die Quadergliederung blieb anschließend steinsichtig, während das Bruchsteinmauerwerk dazwischen nur ganz dünn verschlämmt wurde, so dass die Steinoberflächen überall wandprägend in Erscheinung traten (Abb. 10). Die einzigen Farbakzente lieferten die weitgehend abstrakten



9 Mainz, Dom. Innenraum nach Südosten, heutiger Zustand.



10 Köln, St. Georg. Innenraum nach Osten, nach der Neugestaltung durch Clemens Holzmeister 1930.

Glasfenster von Jan Thorn-Prikker.[30] Die Gestaltung war damals auf breiteste Zustimmung gestoßen, zumal sie mit der Entfernung der Ausmalung und Ausstattung aus der Zeit um 1900 verbunden war. Dabei nahm man schlichtweg nicht zur Kenntnis, dass die Kirche St. Georg im 12. Jahrhundert nie und nimmer so ausgesehen hatte und dass die Maßnahme keineswegs als eine Rückführung ins 12. Jahrhundert bezeichnet werden konnte. Aus gutem Grund hatte deshalb schon 1946/47 Hermann Schnitzler erkannt, wie zeitbedingt die Lösung Holzmeisters war: „Wir fühlten uns nicht in dem salisch-staufischen Raum; wir fühlten uns in einem schönen Raum der 20er Jahre, wo uns der Geist der neuen Sachlichkeit vertraut berührte".[31]

Kurzer Rückblick: Die Vision des Klassizismus vom steinsichtigen Mittelalter

Clemens Holzmeister eliminierte also in St. Georg das Mittelalterbild des Historismus und ersetzte es durch ein vermeintlich neues Mittelalterbild des 20. Jahrhunderts. Letztlich war dies aber alles andere als eine kreative Erneuerung, sondern – wie beim Heimatschutzstil in der Architektur – ein Rückgriff auf ein Mittelalterbild, das aus dem späten 18./ frühen 19. Jahrhundert stammte. Beispielsweise hatte schon 1826 der Architekt Friedrich von Gärtner im Auftrag des bayerischen Königs Ludwig I. die Pfarrkirche St. Michael in Altenstadt (Kreis Weilheim-Schongau) restauriert. Da es sich bei dem von etwa 1165 bis um 1220 errichteten Bau um die einzige erhaltene Gewölbebasilika der Romanik in Oberbayern handelt, war der König auf sie aufmerksam geworden. Gärtner beließ die barocke Ausstattung im Kirchenraum und setzte den ästhetischen Schwerpunkt auf den Kontrast zwischen den freigelegten Steinquadern (Pfeiler, Wandvorlagen, Kapitelle) und den verputzen Wand- und Gewölbeflächen, die weiß getüncht wurden – mit Ausnahme der steinfarben gefassten Gurtbögen (Abb. 11).[32] Gärtners Ideal war ein steinern wirkender Raum, der ausschließlich von den klaren Formen der Architektur sowie dem Kontrast der hellgrau-gelblichen Steinoberflächen mit der sonst weißen Raumschale lebte. Eine Bemalung der Wände kam Gärtner gar nicht in den Sinn; sein Mittelalterbild war damals noch geprägt von der Überzeugung, zu den steinernen Räumen hätten nie Farbfassungen gehört.

Diese Vorstellungen Gärtners hatten ihre Wurzeln im späten 18. Jahrhundert. Man findet sie beispielsweise bei dem Wiener Architekten Ferdinand von Hohenberg (1732-1816), der im Auftrag Kaiser Josephs II. 1784/85 die Augustinerkirche und 1785-1787 die Minoritenkirche in Wien restaurierte. Die bis heute gut erhaltene, zwischen etwa 1276 und 1340 erbaute ehemalige Minoritenkirche (heute italienische Nationalkirche Maria Schnee), verdeutlicht diese Vorstellung von ‚stilreiner' Gestaltung (Abb. 12). Der Architektur, die durchweg die freigelegten Werksteinflächen zeigt beziehungsweise steinfarben gestrichen ist, galt die absolute Priorität, der sich die sparsame Ausstattung unterordnet. Einen deutlichen Akzent setzt nur der Hochaltar, der aus Marmor beziehungsweise Stuckmarmor besteht, aber sich auf zurückhaltende Steinfarben beschränkt. Auch die in gotischen Formen entworfene Kanzel ist monochrom in grauer Steinfarbe gefasst. Die Minoritenkirche wandelte sich durch diese Restauration in ein Kunstprodukt, das die damals wiederbeginnende Wertschätzung der gotischen Architektur spiegelt, aber gleichzeitig die rigorose Durchsetzung eigener ästhetischer Modelle für die Ausstattung zeigt. Damals herrschten in Wien erbitterte Konfrontationen zwischen den konservativen Architekten, die eine klassizistische Ausstattung für die beiden Kirchen forderten, und der revolutionären, vom Kaiser unterstützen Idee Hohenbergs, der für die Ausstattung den Stil der Gotik nachempfand und keinen Klassizismus duldete. In der Farbigkeit von Architektur und Ausstattung blieb Hohenberg aber konsequent bei der Steinsichtigkeit des Quaderwerks und der steinfarbenen Fassung aller sonstigen Bereiche.[33] Wahrscheinlich waren Friedrich von Gärtner die in Wien beschrittenen, damals spektakulären Wege des Umgangs mit mittelalterlichen Sakralräumen bekannt.

Eine höchst anspruchsvolle Maßnahme fiel Gärtner bei der Purifizierung des Bamberger Doms zu, die in den Jahren 1828-1837 erfolgte – wie in Altenstadt ebenfalls auf Anweisung des bayerischen Königs Ludwig I. Dabei wurden alle Farbschichten auf der Raumschale und auf den Steinfiguren entfernt; seitdem ist der Innenraum einschließlich der Figuren von der Farbe des blanken Steins geprägt. Dem König schwebte ein „erhabener Tempel" vor, der eine Verbindung zur klassischen Antike herstellen sollte. Das konnte er sich nur in der Gestalt von steinernen Bauwerken vorstellen, deren Materialsichtigkeit das gemeinsame Merkmal bildete.[34]

Kurz nach dem Bamberger Dom ließ König Ludwig I. in den Jahren 1834-1839 auch den Regensburger Dom purifizieren, erneut unter der Leitung des Architekten Friedrich von Gärtner. Fast alle nicht mittelalterlichen Teile der Ausstattung wurden entfernt. Die Barockkuppel musste einem neugotischen Kreuzrippengewölbe weichen, die Altäre, die Grabmäler und die Chorgitter aus der Zeit von Renaissance bis Rokoko verschwanden. Im Gegensatz zu Bamberg blieb aber die Raumschale selbst unberührt: Über vielen älteren



11 Altenstadt, romanische Pfarrkirche. Innenraum nach Südosten, Zustand 1895.



12 Wien, ehemalige Minoritenklosterkirche. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Farbschichten zeigte sie als jüngste Bemalung die grünlich-graue Oberfläche der Zeit um 1700; diese glich der Farbe von Grünsandstein und durfte deshalb wohl bleiben. Auch die damals weiß und grau bemalten Skulpturen wurden nicht überarbeitet.[35]

Bald darauf stellte sich aber im sogenannten Polychromiestreit heraus, dass die antiken Tempel ursprünglich nicht steinsichtig, sondern farbig gefasst waren. Nur wenig später – noch während der Purifizierungen des Bamberger und des Regensburger Doms – mussten die Architekten zugeben, dass die mittelalterlichen Kirchen ebenfalls farbig bemalt waren. Weil die Purifizierung des Bamberger Doms deshalb auf Kritik stieß, schrieb der verantwortliche Architekt Friedrich von Gärtner am 23. August 1837 an den König, „[...] daß der ganze Dom reich vergoldet und bemalt war, was auch geschichtlich nachgewiesen ist. Unwillkürlich drängt sich daher bey dessen Anblick der Wunsch auf, dieses Denkmal auch ganz in seinem früheren Schmuck wieder hergestellt zu sehen [...]“.[36] Tatsächlich gab König Ludwig I. einen Kostenvoranschlag für eine Neubemalung des Bamberger Dom-Innenraums in Auftrag, entschied sich aber dann im Jahr 1843, statt dessen den Innenraum des Doms von Speyer farbig fassen zu lassen (Abb. 38, 40).[37]

Ein sehr spätes Beispiel für die Entscheidung zur (Back-)Steinsichtigkeit ist die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erbaute ehemalige Prämonstratenser-Stiftskirche St. Maria und St. Nikolai in Jerichow (Sachsen-Anhalt). Sie erfuhr in den Jahren 1853-1856 eine Restauration unter der Leitung von niemand Geringerem als dem preußischen Staatskonservator Ferdinand von Quast. Dieser entschied sich, alle Verputze abschlagen zu lassen, obwohl damals noch Reste von Wandmalereien sichtbar waren (Abb. 13). Die Entscheidung Quasts für das Abschlagen der Verputze in Jerichow verwundert umso mehr, als er längst gewusst hatte, dass die Bauten der Antike und des Mittelalters farbig bemalt gewesen waren. Bei der Wiederherstellung der aus dem frühen 4. Jahrhundert stammenden sogenannten Basilika in Trier setzte sich Quast mit eigenen Entwürfen für die Ausstattung des Innenraums ein; er schlug 1844 im unteren Bereich eine Marmorverkleidung und darüber eine reiche figürliche Ausmalung



13 Jerichow, ehemalige Prämonstratenser-Stiftskirche St. Marien und St. Nikolaus. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

vor. Sie wurde aus Kostengründen nicht ausgeführt, dafür aber eine komplette ornamentale Ausmalung nach den Entwürfen von Friedrich August Stüler.[38] Nach einer gründlichen Befunduntersuchung der um 1250-1265 erbauten ehemaligen Franziskaner-Klosterkirche in Berlin (Mitte) legte Quast 1842 Entwürfe für die Innenraumgestaltung vor, die außer farbigen Glasmalereien eine reiche, teils figürliche Bemalung der Wand- und Gewölbeflächen vorschlugen.[39]

Zurück zur Stiftskirche in Jerichow: Nach den Angaben Quasts legte man unter allen Verputzschichten das Backsteinmauerwerk des Kirchenraums frei, das einheitlich rot bemalt wurde.[40] Nur in der Kalotte der Chorapsis, wo sich schemenhaft ein Gemälde der Marienkrönung abzeichnet, und in den Laibungen der Scheid- und Gurtbögen blieb der Verputz erhalten. Während der Restaurierung 1955-1960 konnte in den Gurtbögen der Vierung die ursprüngliche Bemalung mit Marmorimitationen freigelegt werden – ein letzter Beleg für die frühere ganzheitliche Ausmalung des Kirchenraums. Gerade der bedeutende Bau der Jerichower Kirche in seiner Dominanz des sichtbaren Backsteinmauerwerks wurde im 20. Jahrhundert zum Muster und Vorbild für viele Freilegungen der Innenräume von Backsteinkirchen.

Denkmalpflege im Dritten Reich

Im Dritten Reich setzte sich die Zerstörungswut gegenüber dem Historismus unverändert fort. Die nationalsozialistischen Machthaber sahen hier eine willkommene Möglichkeit, vor allem bei Profanbauten des 19. Jahrhunderts die Formensprache des Historismus durch eine eigene Formensprache zu ersetzen. Da die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verhasst war, griffen sie auf der Suche nach passenden Vorbildern auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück, auf die Zeit von Klassizismus und Biedermeier. Im Gleichklang mit dem Bund Heimatschutz favorisierten sie nun eine schlichte, bewusst einfache Gestaltung, die mit Elementen ländlicher Bauformen bereichert wurde. Sie sprachen davon, dass die Bauten des Historismus eine ‚Verschandelung' gebracht hätten, und bezeichneten die radikale Umformung als ‚Entschandelung'. In Wirklichkeit war es das politische Ziel, durch die massenweisen Umgestaltungen im ‚Heimatschutzstil' an dem Bild eines einheitlichen und gleichgestalteten Deutschlands mitzuwirken. Viele Denkmalpfleger wurden durch ihren Hass auf den Historismus somit zu willfährigen, oft ahnungslosen Gehilfen der nationalsozialistischen Propaganda.

Auch die Sakralbauten blieben von dieser ‚Entschandelung' nicht verschont. Als Beispiel sei auf die Apostelkirche in Münster/ Westfalen verwiesen, die bedeutende, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtete ehemaligen Franziskanerklosterkirche, die von Karl Friedrich Schinkel in den Jahren 1817-1821 grundlegend restauriert und im neugotischen Stil eingerichtet worden war (Abb. 14). Obwohl die komplette Ausstattung erhalten war, entfernte man diese 1936 im Zuge einer Renovierung restlos. Die in die Seitenschiffe eingebauten Emporen, deren Brüstungen mit Maßwerkformen verblendet waren, der Orgelprospekt, die zugehörige Emporenbrüstung und der Hochaltar wurden entfernt, die Kanzel verlor die Bekrönung des Schalldeckels und wurde ansonsten ‚vereinfacht'. Dafür hat man in den Gewölben die Fragmente spätgotischer Rankenmalereien entdeckt und rekonstruiert (Abb. 15). Diese Maßnahmen hat Helmut Mende in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 1937 besonders gewürdigt, ohne auch nur mit einem Wort zu erwähnen, dass die neugotische Ausstattung von Schinkel entworfen worden war. Stattdessen führte er die Purifizierung als ein Musterbeispiel dafür an, wie mit der ungeliebten Neugotik umzugehen sei.[41] Man hat also in einer Zeit, in der man von der kunsthistorischen Kenntnis her durchaus in der Lage gewesen wäre, die Bedeutung Schinkels zu erfassen, dessen neugotische Entwürfe bewusst aus jeder Würdigung ausgeklammert und sich darüber hinaus auch berechtigt gefühlt, sie aus Gründen der Ästhetik zu zerstören.

Die in der Fachwelt hoch gelobte Purifizierung von St. Georg in Köln entsprach dem neu kreierten Mittelalterbild der 1930er-Jahre, so dass zahlreiche Kirchenräume in ähnlicher Weise renoviert wurden. Verwiesen sei beispielsweise auf die bedeutende ehemalige Zisterzienser-Abteikirche in Eberbach (Hattenheim/ Hessen). Der monumentale, 1145-1186 errichtete Bau erfuhr nach der Säkularisation 1803 verschiedene Nutzungen, bis er in den Jahren 1929-1939 durch den Architekten Jakob Deurer grundlegend renoviert wurde. Dabei entfernte man zahlreiche Einbauten und führte die in der Barockzeit vergrößerten Fenster wieder auf die ursprünglichen Formen zurück. Pfeiler, Scheidarkaden, Wanddienste und Gurtbögen zeigen seitdem ein steinsichtiges, leicht rötliches Quadermauerwerk, während alle Wandflächen und Gewölbe ein dünner weißer Putz überzieht (Abb. 16).[42] Der Innenraum erfuhr also eine ganz ähnliche Gestaltung wie kurz vorher St. Georg in Köln; nur waren die Wand- und Gewölbeflächen nicht so bewusst in einer



14 Münster/ Westfalen, ehemalige Franziskaner-Klosterkirche St. Aposteln. Innenraum nach Westen mit der Ausstattung von Karl Friedrich Schinkel, Zustand vor 1936.



15 Münster/ Westfalen, Apostelkirche. Innenraum nach Westen, Zustand nach 1936.

‚rustikal' rauen Struktur gezeigt. Zu nennen wäre auch die ehemalige Augustinerinnen-Stiftskirche St. Ägidius in Mittelheim (Stadt Oestrich-Winkel/ Hessen), ein romanischer Bau aus dem 2. Viertel des 12. Jahrhunderts, der um 1170 eine Erweiterung erfahren hatte. Nachdem schon im Jahre 1903 der gesamte Außenputz abgeschlagen worden war und sich der Bau außen steinsichtig präsentierte, fand 1938/39 eine umfangreiche Innenrenovierung statt. Außer einer neuen hölzernen Flachdecke erhielten die Bruchsteinwände des gesamten Innenraums einen dünnen Putzüberzug, so dass eine bewusst raue Struktur der Oberflächen entstand. Bis auf wenige rot gefasste Kämpferprofile in den Ostteilen ist die gebrochen weiße Raumschale dominant und bietet ein schmuckloses, monumentales Mittelalterbild dar (Abb. 17).[43]

Die Purifizierung von St. Georg in Köln wies in ihrer Betonung von Steinsichtigkeit und Monumentalität bereits jene Merkmale auf, die das Mittelalterbild des Dritten Reichs beherrschten. Schon unmittelbar nach seiner Machtergreifung ließ Adolf Hitler 1933/34 die Nürnberger Kaiserburg ‚entschandeln', die zu einer ‚Ehrenunterkunft' für ihn selbst und prominente Staatsgäste umgebaut werden sollte. Durchgeführt wurde die Maßnahme von Rudolf Esterer (1879-1965), der als Architekt bei der Bayerischen Schlösserverwaltung tätig war. Dieser entfernte rücksichtslos die vorhandenen Ausstattungen des 19. Jahrhunderts, die teilweise von Karl Alexander von Heideloff (1833), teilweise von August von Voit (um 1850/60) stammten. Er ersetzte sie durch ein ‚rustikales' Mittelalterbild, das in seiner Grobschlächtigkeit, den ungefügen Deckenbalken, den geschruppten Brettern, den klobigen Schmiedeeisenteilen und den rau belassenen Wandflächen mit dem tatsächlichen Aussehen kaiserlicher Wohnräume des Mittelalters nichts zu tun hatte, wohl aber den gleichen Vorstellungen entsprach, wie sie kurz vorher Clemens Holzmeister in St. Georg in Köln umgesetzt hatte. Wie viele andere Zeitgenossen begriff Esterer offensichtlich gar nicht, dass er genau das betrieb, was die Denkmalpfleger damals dem 19. Jahrhundert vorwarfen: die Überformung vorgefundener Zustände, die man dem Geschmack der eigenen Zeit anpasste.[44]

Ebenso überarbeitete Esterer bedenkenlos die staufische, im Kernbereich hauptsächlich aus dem 13. Jahrhundert stammende Burgruine Trifels bei Annweiler in der Pfalz, die er ab 1937 durch weitgehend frei erfundene Bauteile ergänzte und in ein „Ehrenmal des Dritten Reiches" verwandelte. Wie er selbst betonte, war es sein Ziel, durch den Wiederaufbau



16 Eberbach, ehemalige Zisterzienser-Abteikirche. Langhaus nach Westen, heutiger Zustand.



17 Mittelheim, ehemalige Augustinerinnen-Stiftskirche St. Ägidius. Blick durch das Querhaus nach Süden, heutiger Zustand.

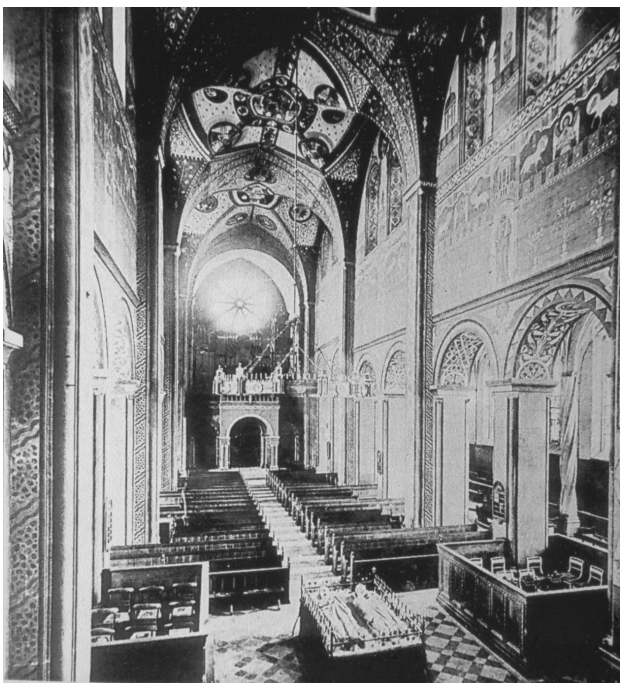
den Besuchern zum Bewusstsein zu bringen, „[…] wie in der Geburt des neuen Reiches aus dem Blut und Boden des alten Reiches sich die Unsterblichkeit deutscher Kraft und deutschen Lebenswillen bekundet […]“. Außerdem plante Esterer auf der Südspitze ein Mahnmal für „die Toten des Heeres und der Partei“, wobei in einem zusätzlichen Gebäude Gruppen von „besonders verdienten jungen Leuten der Bewegung“ einen Erholungsurlaub verbringen sollten, unter der Bedingung, dabei regelmäßig eine „Ehrenwache“ in den „Weiheräumen“ zu halten.[45] In der Realisierung blieben alle Wände innen wie außen steinsichtig; die neu errichteten Wandflächen ließ Esterer durch eine künstliche Patinierung ‚altern‘ und verschleierte so, was von der Burgruine noch existiert hatte und was von ihm neu entworfen worden war. So vollendete er den Burgturm mit der Kapelle im Erdgeschoss sowie den anschließenden Palasbau und einige Mauerzüge. Der einzige Unterschied zu ähnlichen Rekonstruktionen des Historismus bestand darin, dass Esterer nicht den Bau so überformte, dass er aussah wie neu, sondern dass er die neu zugefügten Bauteile so an die ursprünglichen verwitterten Oberflächen anglich, dass sie ebenfalls aussahen wie alt.[46]

Im Monumentalbau des Dritten Reichs glichen sich viele Neubauten diesem Mittelalterbild an. Erwähnt seien etwa die 1934-1936 errichteten ‚Ordensburgen‘ der SS, etwa Vogelsang in der Eifel, Krössinsee in Pommern und Sonthofen im Allgäu, die von den im Dritten Reich favorisierten Architekten Clemens Kotz

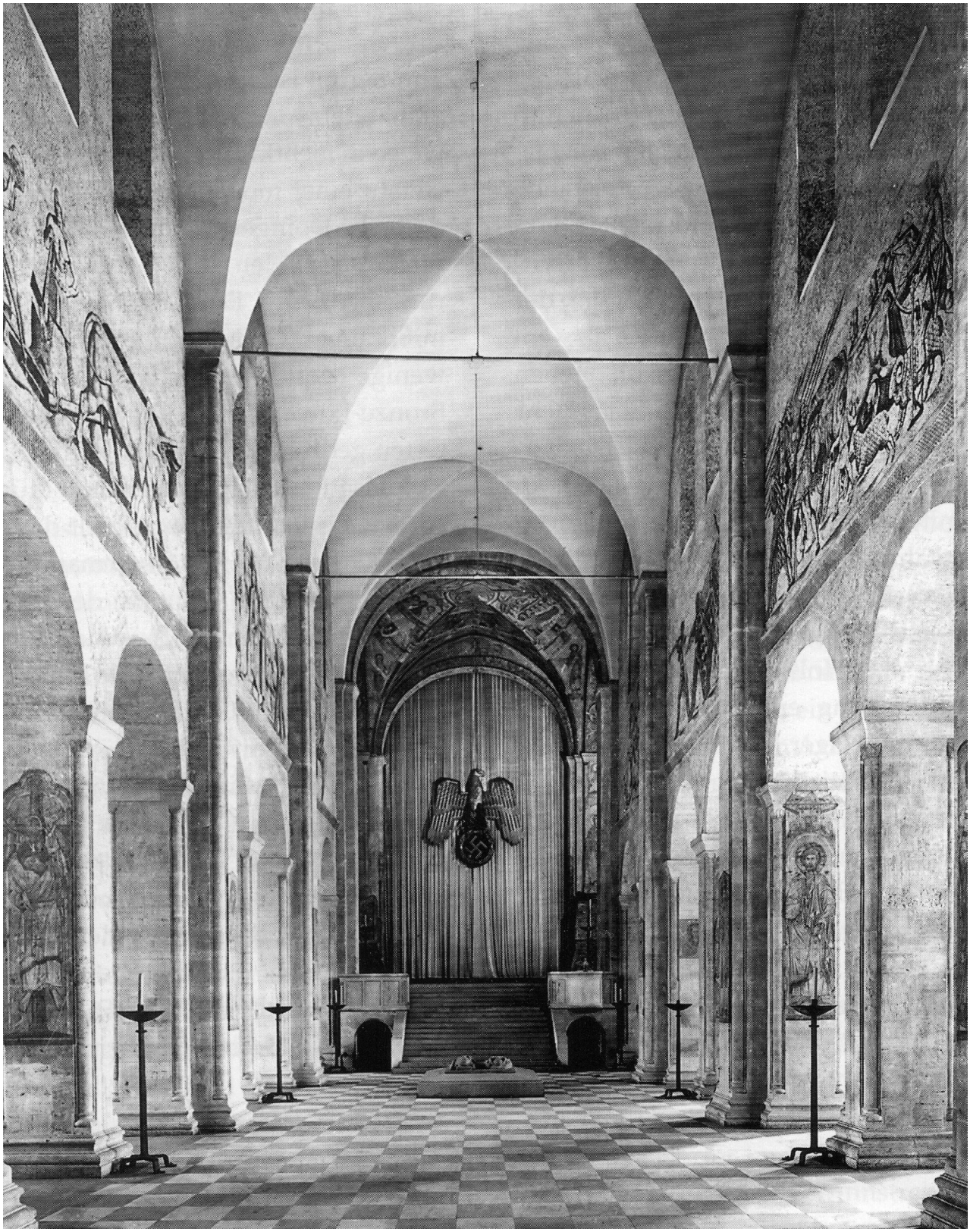
und Hermann Giesler entworfen worden waren. Sie sahen den beschriebenen Burgen von Nürnberg und Trifels so ähnlich, dass man sie für mittelalterliche Burgen halten konnte. Interessanterweise hatten diese Profanbauten des Dritten Reichs zeitgenössische Parallelen im gleichzeitigen Kirchenbau. Wie Holger Brülls herausarbeitete, sahen Architekten wie Albert Boßlet, German Bestelmeyer und Dominikus Böhm gerade in der Betonung von Monumentalität und Steinsichtigkeit eine ideale Ausdrucksform, um neue Kirchen betont in Szene zu setzen.[47] Wie sehr dabei der Kirchenbau der 1930er-Jahre dem Mittelalterbild der NS-Zeit entsprach, zeigt eine von Holger Brülls publizierte Gegenüberstellung: Die Kirche St. Josef in Hindenburg von Dominikus Böhm (1930) und der Entwurf desselben Architekten für ein dem Nationalsozialismus gewidmetes *Denkmal für nationale Arbeit* (1933) lassen erkennen, dass die Kirchenfassade mit ihren neo-romanischen Zitaten unmittelbar auf die Gestaltung des nationalsozialistischen Denkmals übertragen worden ist.[48] In dieser Ausrichtung der Architektur hin zu einer retrospektiven Formensprache – verbunden mit einer etwa beim Kirchenbau deutlichen Monumentalisierung – wurde vieles angesprochen, was im Dritten Reich unmittelbar übernommen werden konnte und willkommen war, während die avantgardistische Architektur, etwa des Bauhauses, ähnlich wie die expressionistischen Maler und Bildhauer zunehmend als ‚entartet' verschrien wurden.

Im Dritten Reich wurden – wie erwähnt – die ‚Entschandelungen' historistischer Denkmäler benutzt, um ein durch den Heimatschutzstil gleichgeschaltetes Deutschland präsentieren zu können, das als Alleinstellungsmerkmal gegenüber den anderen Ländern funktionieren sollte. Die Zielsetzungen konnten aber noch viel weiter gehen, wie das Beispiel des Braunschweiger Doms zeigt (errichtet 1173-1226). Nachdem dort seit 1845 in Chor, Vierung und Südquerhaus bedeutende Wandmalereien der Zeit um 1240/50 entdeckt, freigelegt und ergänzt worden waren, hatte man 1879/81 nach den Entwürfen von August von Essenwein alle noch freien Wandflächen (vor allem im Langhaus) durch eine reiche historistische Ausmalung ergänzen lassen, so dass der Dom einen prachtvollen Raumeindruck lieferte (Abb. 18). Den Hass auf diese Malereien nahm der nationalsozialistische Ministerpräsident Dietrich Klagges zum Anlass, ab 1935 mit einer ‚Entschandelung' auch die Profanierung und ideologische Umwidmung des Doms zu verbinden. Sie begann mit Ausgrabungen im Dom, um die Gebeine Herzog Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde zu finden, die den Dombau ab 1173 initiiert und als Grablege für sich festgelegt hatten. Auch wenn die in der Gruft gefundenen Knochenreste keine eindeutige Zuordnung erlaubten, wurde der Erfolg groß gefeiert. Sogar Adolf Hitler kam am 17. Juli 1935 nach Braunschweig und bestimmte, dass er selbst alle zukünftigen Maßnahmen im Dom entscheiden werde. Nun erhielten die von Hitler ausgewählten Architekten Walter und Johannes Krüger den Auftrag, eine aufwendige Gruftanlage zu Ehren Heinrichs des Löwen zu bauen, die 1938 vollendet war. Gleichzeitig wurde der Dom profaniert und zu einer ‚nationalen Gedenkstätte' umfunktioniert. Dafür entfernte man die historistischen Wandmalereien und alle Ausstattungsstücke, bis auf die Tumba mit den Grabfiguren des Herzogspaars. Die nun freien Wände des Mittelschiffs unter den Obergadenfenstern erhielten ab 1937 große Sgraffitobilder des Malers Wilhelm Dohme, welche die *Eroberung des Ostens durch Heinrich den Löwen* thematisierten. Die Chorapsis wurde verhängt und zeigte in monumentaler Form den Reichsadler mit dem Hakenkreuz (Abb. 19). Bei der feierlichen Wiedereröffnung am 23. November 1940 wurde der Bau als „Staatsdom" und als „nationale Kultstätte" bezeichnet.[49]

In vergleichbarer Weise hat sich Heinrich Himmler, der Reichsführer SS, die 1070-1129 erbaute ehemalige Damenstiftskirche St. Servatius in Quedlinburg vorgenommen, da hier der mit ihm namensgleiche deutsche König Heinrich I. begraben worden war. Der tausendjährige Todestag des Königs am 2. Juli 1936 gab den Ausschlag, in der Krypta nach seinen Gebeinen zu



18 Braunschweig, Dom. Innenraum nach Südwesten, mit der Ausmalung von 1879/81.



19 Braunschweig, Dom. Zustand nach der Profanierung, Aufnahme 1940.



20 Quedlinburg, ehemalige Damenstiftskirche St. Servatius. Innenraum nach Osten, nach der Profanierung, Aufnahme 1940.

suchen. Die Grabungen brachten kein Ergebnis – da aber die Gebeine auf Weisung Himmlers unbedingt gefunden werden mussten, ernannte man einige an unwichtiger Stelle gefundene Skelettreste kurzerhand zu den Knochen des Königs und setzt sie in einem neu geschaffenen Sarkophag bei. Zur Heinrichsfeier am 2. Juli 1937 wurde der Heinrichssarkophag feierlich präsentiert. Seitdem wurde die Heinrichsfeier jährlich wiederholt.[50] Wie der Braunschweiger Dom wurde auch die Quedlinburger Stiftskirche profaniert; an Ostern 1938 fand der letzte Gottesdienst statt. Die Umwidmung zu einer nationalsozialistischen Weihestätte war mit erheblichen Umgestaltungen des Innenraums verbunden. Die ungeliebte historistische Ausstattung der großen Renovierungsaktion von 1862-1882 mit neuem Kryptazugang, neuen Chorstufen, neuem Altar, neuer Kanzel, neuem Gestühl und den Äbtissinengrabmälern in der Mittelachse des Mittelschiffs wurde entfernt (unter ausdrücklicher Zustimmung der Denkmalpfleger) und ersetzt durch eine Neugestaltung nach den Entwürfen des preußischen Staatskonservators Dr. Robert Hiecke. Schließlich erfuhr auch der um 1340 entstandene gotische Hauptchor radikale Umbauten. Die Gewölbe wurden zerstört und durch eine flache Holzdecke ersetzt. Dadurch konnte eine steinerne, romanisch anmutende Trennwand mit einer mittig eingesetzten, halbrund schließenden Apsis eingebaut werden, die den gotischen Chor von innen völlig verdeckte. Der Innenraum der Quedlinburger Stiftskirche näherte sich so in seiner romanischen Gestaltung deutlich dem Raumeindruck des Braunschweiger Doms an, den ja Hitler selbst festgelegt hatte. Sogar der Reichsadler mit dem Hakenkreuz fehlte nicht: In Quedlinburg wurde er als farbige Glasmalerei in einem großen Rundfenster der neuen Chorapsis präsentiert (Abb. 20).[51]

Man kann sich vorstellen, welch erschreckende Konsequenz diese ersten Umgestaltungen kirchlicher Sakralräume im Dritten Reich mit sich gebracht hätten, wäre nicht mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs auch das endgültige Ende des Regimes gekommen. Unabhängig von den ideologischen Anweisungen fragt man sich im Nachhinein immer wieder, warum die Denkmalpfleger die künstlerischen Leistungen des Historismus mit immer größerem Hass verfolgten. Der wichtige Hinweis von Riegl auf die Relativität der Kunstwerte fand gegenüber dem 19. Jahrhundert keinerlei Beachtung. Der tiefere Grund wird gerade in der Tatsache liegen, dass Denkmalpflege und Historismus vorher untrennbar miteinander verknüpft waren. Nun gefährdete die behauptete Hässlichkeit der historistischen Architektur auch die überformten Baudenkmäler. Deren ästhetische Wertschätzung schien den Denkmalpflegern offensichtlich nur noch gewährleistet, wenn die Spuren der Eingriffe des 19. Jahrhunderts entfernt und die Zeugnisse der älteren Geschichte freigelegt wurden. So stimmten sie den ‚Entschandelungen' bereitwillig zu, selbst wenn dabei die kirchliche Nutzung verloren ging.

Die Freilegung der ursprünglichen Raumfassung als Rechtfertigung für denkmalpflegerische Eingriffe

Trotz aller Beteuerungen zur Hässlichkeit der historistischen Kirchenausstattungen dürften manche Denkmalpfleger doch ein schlechtes Gewissen entwickelt haben, wenn unter ihrer Anleitung eine neuromanische oder neugotische Ausstattung einschließlich der Raumfassungen und des sonstigen Schmucks entfernt wurden. Eine willkommene Begründung der Purifizierungen bot sich jedoch an, wenn bei den Untersuchungen der Raumschale Reste früherer Farbfassungen und als unterste Schicht sogar die ursprüngliche Raumfassung zum Vorschein kamen. Diese konnte man freilegen und die Zerstörung der historistischen Elemente mit dem Hinweis auf die nun sichtbaren ‚ursprünglichen' Zustände rechtfertigen.

Als im Jahre 1934 der Innenraum des Augsburger Domes renoviert wurde, war die Vorgehensweise gegenüber der Kunst des 19. Jahrhunderts, in diesem Fall der neugotischen Ausstattung von 1852-1863 (Abb. 21), bereits zur Routine geworden. Georg Lill, der damalige Generalkonservator des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, sprach in einem Aufsatz über die Domrenovierung von „einer doktrinär konstruierten, maßstäblich verfehlten Neugotik",[52] deren Beseitigung selbstverständlich zu den Zielen der Maßnahme gehörte. Auch die „überladenen, maßstäblich plumpen Altäre" wurden entfernt.[53] An die Stelle der Gestaltung des 19. Jahrhunderts trat die Idee von der Rekonstruktion der ursprünglichen Raumfassung. Diese wurde aber nicht durch eine Neufassung erreicht, sondern durch eine umfangreiche Freilegungsmaßnahme. Der zuständige Konservator Toni Roth hatte nämlich unter sieben Tüncheschichten „die Originaltönung der gotischen Umbauzeit um 1340" entdeckt.[54] Gleichzeitig stellte er fest, dass die untere Schicht verhältnismäßig fest haftete, während sich die darüber liegenden Anstriche relativ leicht ablösten. So gab man einem Trupp Arbeiter speziell angefertigte Hämmer in die Hand und ließ sie so lange auf den Putz klopfen, bis man jeweils auf der untersten Schicht angelangt war. In kürzester Zeit war der ganze Innenraum freigelegt,[55] – ein Verfahren, das nach

heutigen Restaurierungsprinzipien als unvorstellbar brutal bezeichnet werden muss.

Wie die Befunduntersuchungen bei der jüngsten Domrestaurierung 1983/84 ergeben haben, hatte man 1934 bewusst in Kauf genommen, dass bemerkenswerte und historisch bedeutsame Raumfassungen der Spätgotik, der Renaissance, der Barockzeit und des 19. Jahrhunderts verlorengingen. Wie wir außerdem heute wissen, war das Ergebnis damals keineswegs so ursprünglich, wie man geglaubt hatte (Abb. 22). Denn seitdem zeigt der Dom Bemalungen aus drei Epochen nebeneinander: Die dunkelgraue Wandfassung mit weißen Quaderfugen im Westchor und im Querhaus stammt aus der ersten gotischen Umbauphase ab etwa 1330, während die weiße Wandschale mit roten Fugenstrichen im Langhaus der etwas späteren, zweiten gotischen Umbauphase zuzurechnen ist. Gleichzeitig hatte man damals aber auch die Westteile mit dem neuen Farbschema überfasst. Schließlich wurde 1934 im Mittelschiff unter den Obergadenfenstern ein horizontaler Bildstreifen freigelegt, der zu der reichen Ausmalung des 11. Jahrhunderts gehörte.[56] Die drei verschiedenen Fassungen waren im Augsburger Dom nie gleichzeitig sichtbar gewesen.

Nachdem also diese Renovierung des Augsburger Domes mit der Eliminierung der neugotischen Ausstattung und der Zerstörung jüngerer Wandfassungen verbunden war, erstaunt umso mehr die ausdrückliche Berufung Georg Lills auf die von Dehio geforderten Grundsätze: „Man kann auch mit einer gewissen Berechtigung sagen, daß der Grundsatz des ‚Konservierens', d.h. des Erhaltens des alten Bestandes, gesiegt hat über den des ‚Restaurierens', d.h. des Wiederneumachens".[57] Offensichtlich wurde der Begriff des Konservierens neu interpretiert. Mit der systematischen, durch Befunduntersuchungen wissenschaftlich belegbaren Suche nach dem Authentischen, dem ursprünglichen Zustand, formierte sich ein neuer Anspruch für Maßnahmen der Denkmalpflege. Das wissenschaftliche Interesse des Fachmanns verführte dazu, Erkenntnisse über frühere Zustände direkt am Denkmal zu verwirklichen, den ‚originalen Zustand' wiederherzustellen. Da man eine derartige Rekonstruktion nicht wie im 19. Jahrhundert durch freie Nachschöpfungen verwirklichte, sondern die Echtheit des gewählten Zustands durch die Freilegung belegen konnte, fühlte man sich selbstverständlich zu derartigen Entscheidungen berechtigt. Dabei begriff man nicht, dass man im Grunde die gleiche Idee verfolgte wie die Restauratoren des 19. Jahrhunderts. Wieder war die Triebfeder des Handelns die Vorstellung von der wiedergewonnenen Authentizität.

Leider zeigt gerade das Beispiel des Augsburger Domes, welche Fiktionen mit dieser Behauptung verbunden waren. Wie sollte auch bei einem Dom, der über die Jahrhunderte hinweg ständig verändert worden ist, der verbindliche Zeitpunkt gefunden werden, den man für die ‚Wiederherstellung' des ursprünglichen Zustandes zu wählen hatte? Schließlich wären auch die jüngeren Farbschichten genauso ‚original' gewesen wie die letztlich gewählten Fassungen des 11. und des 14. Jahrhunderts. So wurde, obwohl man Dehio zitierte, gerade dessen grundlegende Maxime der historischen Dimension missachtet. Man akzeptierte im Grunde nicht das Denkmal mitsamt seiner Geschichte und den damit verbundenen Wandlungen, sondern machte die Suche nach den Spuren der ältesten Geschichte zum Maßstab. Für eine derartige Freilegung des vermeintlich Originalen wurden bedenkenlos jüngere, letztlich ebenso ‚originale' Raumfassungen zerstört.

Das Vorbild der Freilegung des Augsburger Doms machte Schule, wie das Beispiel der Innenrenovierung des Limburger Doms zeigt. Der über dem felsigen Steilufer der Lahn mit sieben Türmen hoch aufragende Bau wurde von etwa 1180/90 bis 1235 – gleichzeitig mit dem Bamberger Dom – errichtet. In den Jahren 1863-1873 erfolgte eine umfangreiche Innenrenovierung unter der Leitung des Architekten Hubert Stier. Unter der barocken Raumfassung kam die reiche, teilweise figürliche Ausmalung der Kirche aus dem 13. Jahrhundert zum Vorschein, die freigelegt, vor allem aber im Sinne des Historismus rekonstruierend übermalt wurde. Gleichzeitig ließ Stier die barocke Ausstattung entfernen und ersetzte sie durch eine neugotische. Dabei verschob er das – neu gestaltete – Chorgestühl von der Vierung in das Presbyterium, versetzte das Stiftergrab des Konrad Kurzbold in die Vierung und stellte einen Hochaltar an der Westseite der Vierung auf. In den Jahren 1934/35 fand – fast gleichzeitig mit dem Augsburger Dom – eine Innenrenovierung statt, um den historistischen Bestand wieder zu entfernen. Der beauftragte Kölner Architekt Willy Weyres ‚modernisierte' die neugotische Ausstattung, vor allem aber ließ er die Übermalungen der Wand- und Gewölbeflächen wieder entfernen und die ursprüngliche Ausmalung des 13. Jahrhunderts erneut freilegen und überarbeiten. Gemäß Gottfried Kiesow arbeitete man aber nicht wie im 19. Jahrhundert „schonend und qualitätvoll, sondern so rabiat, daß die mittelalterliche Malerei die schwersten Schäden in ihrer Geschichte erhielt. In der Farbgebung entfernte sich die Neuausmalung weiter vom Mittelalter, als dies 1863-1873 der Fall war".[58] Bei der letzten Restaurierung des Innenraums 1974-1991 mussten deshalb die Malereien erneut – und mit



21 Augsburg, Dom. Innenraum nach Osten, Zustand vor 1934.



22 Augsburg, Dom. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

größter Sorgfalt – freigelegt und behutsam retuschiert werden.[59]

Auch die Restaurierung der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirche St. Maria in Haina (Hessen) galt der Freilegung der ursprünglichen Ausmalung. Der frühgotische Bau war von 1215 bis etwa 1240 mit dem Chor, den Chorkapellen und dem Querhaus fertiggestellt, während das Langhaus in mehreren Etappen um 1270 beziehungsweise um 1330 vollendet werden konnte. Nachdem der Bau um die Mitte des 19. Jahrhunderts purifiziert und die barocke Ausstattung entfernt worden war, entdeckte man 1937 während einer weiteren Restaurierung die alte Raumfassung und legte sie bis 1939 frei, aber mit großen Retuschen in Leimfarbe. Bei der nächsten, umfangreichen Restaurierung 1982-2012 wurde die alte Raumfassung noch einmal sorgfältig freigelegt und retuschiert (Abb. 23).[60] Auf den Wänden und Pfeilern herrschen ockergelbe und weiße Farbtöne vor, ergänzt durch rotbraune Gewölbesegel, auf denen große weiße Sterne erscheinen.

Etwas später entdeckte man in der Zisterzienser-Abteikirche Marienstatt (Rheinland-Pfalz) die Reste der ursprünglichen Bemalung der Raumschale. Die um 1245 begonnene, aber in drei Bauphasen erst im frühen 15. Jahrhundert vollendete Kirche wurde nach der Säkularisation Pfarrkirche, aber 1888 von Zisterziensern aus Mehrerau neu besiedelt. 1892 fand eine Purifizierung auf Kosten der Barockausstattung statt. Die Restaurierung 1939/40 leiteten die Konservatoren Dr. Robert Hiecke und Friedrich Bleibaum. Im Chor und im Querhaus wurde die alte Bemalung entdeckt und bis 1943 freilegt. Während der Denkmalpflege-Tagung 1963 besichtigten die Teilnehmer die Kirche, in der nun auch das Langhaus die gleiche „blaßrote Wandbemalung mit weißem Fugenstrich, die auch das Gewölbe überzog und sich gegen lichtgrau eingetönte Architekturglieder absetzte“, erhalten hatte.[61] Bei einer sorgfältigen Gesamtrestaurierung der Kirche 2000-2007 konnte die Rekonstruktion der Fassung nach den Befunden präzisiert werden (Abb. 24).[62] Es handelt sich um eine sandsteinrote Quadermalerei mit weiß aufge-



23 Haina, ehemalige Zisterzienser-Abteikirche St. Maria. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

malten Stoß- und Lagerfugen, die durch grau gefasste Pfeiler, Dienste und Gewölberippen differenziert wird. Im Chor erscheinen ockergelbe Rippen auf eher rötlich-hellbraunen Gewölbesegeln.

Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg

Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs brachte den Denkmalpflegern ganz andere Sorgen, zumal Restaurierungs- oder Umbaumaßnahmen an Baudenkmälern bald eingestellt werden mussten. Immer mehr rückte der nötige Schutz der gefährdeten Kunstwerke in den Vordergrund. Während durch die Initiative einzelner Denkmalpfleger – etwa im Rheinland oder in den Städten Bamberg und Nürnberg – bereits bald nach Kriegsbeginn mit Maßnahmen zum Schutz der Kulturgüter begonnen worden war, wartete man in einem Großteil Deutschlands ab, wohl in der Hoffnung, es werde kaum Zerstörungen geben. Erst die verheerenden Luftangriffe auf Lübeck am 28./29. März 1942 und Rostock (23.-27. April 1942) brachten ein schnelles Umdenken: Schon am 12. Mai 1942 verabschiedete der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, den reichsweiten Erlass zum Schutz von Kulturgütern. Nun arbeiteten Denkmalpfleger, Museumleiter, Kirchenpfleger und Kommunalpolitiker eng zusammen, um so schnell wie möglich den nötigen Kunstschutz zu gewährleisten. Zahllose Kunstwerke wurden aus den Kirchen und Museen in sichere Depots gebracht, die mittelalterlichen Glasgemälde wurden ausgebaut, nicht bewegliche Objekte wurden eingemauert (zum Beispiel der *Reiter* im Bamberger Dom, die Pfeilerapostel im Chor des Kölner Doms, Portale wie das romanische *Schottenportal* der Kirche St. Jakob in Regensburg und so weiter). Photographen wurden in großer Zahl angestellt, um Bauwerke und nicht transportable Ausstattungen systematisch zu photographieren, möglichst in Farbe mit den neuen Agfa-Color-Umkehrfilmen.[63]

Aber es gab eine Ausnahme: Um die Kunstwerke des Historismus kümmerten sich die Denkmalpfleger



24 Marienstatt, Zisterzienser-Abteikirche. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



25 München, Domkirche des Erzbistums München-Freising, sogenannte Frauenkirche. Blick in den Chor, nach den Zerstörungen von 1944.

nicht; sie wurden nicht in Sicherheit gebracht! Die radikale Ablehnung der historistischen Ausstattungen, die während des 19. Jahrhunderts in einer Fülle von Kirchen erfolgt waren, blieb trotz der Kriegsgefahren unverändert. Man ließ diese Ausstattungen an Ort und Stelle und nahm ihre mögliche Zerstörung billigend in Kauf – in der Überzeugung, es sei um diese Objekte sowieso nicht schade. Während die mittelalterlichen Glasmalereien aus den Kirchen fast ausnahmslos ausgebaut und geborgen wurden, kümmerte man sich nicht um die Glasmalereien des 19. Jahrhunderts, die mit hohem technischem Aufwand in großem Umfang hergestellt worden waren und die es noch in vielen Kirchen gab. Sie blieben in situ und gingen verloren – oft nicht durch die Bombenzerstörung der jeweiligen Kirche, sondern schon durch den Luftdruck benachbarter Explosionen.

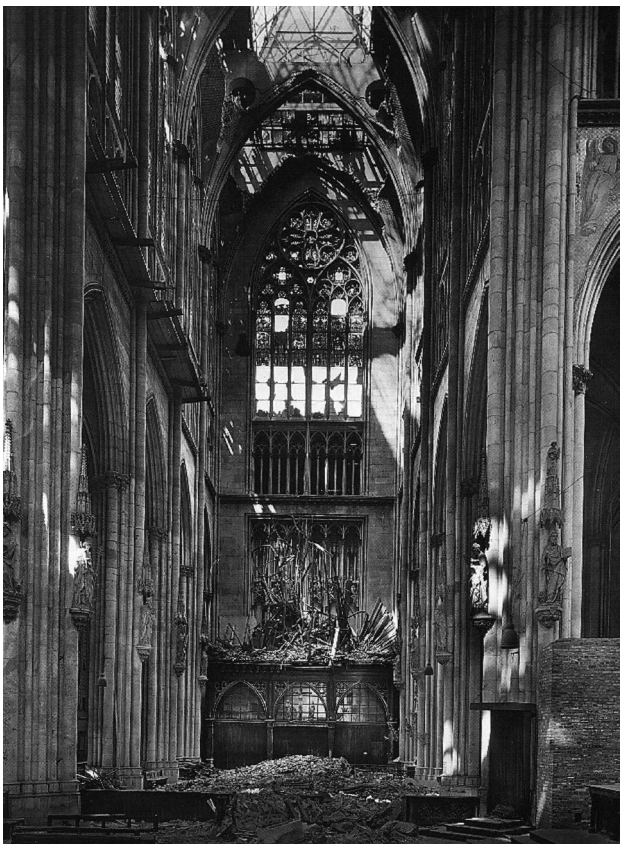
Mäßigende Überlegungen einiger Konservatoren wurden nicht beachtet. So hatte Peter Jakobus schon 1939 gegenüber dem Historismus zu erkennen gegeben: „Man fängt an zu sehen, daß manche der fraglichen Leistungen, wenn auch nicht begeisternd schön, so doch in gewissen Punkten ‚richtig' waren, und daß wir überhaupt mit dem wachsenden zeitlichen Abstand immer mehr in die Lage kommen, rein sachlich über ihre künstlerische Qualität zu urteilen".[64]

So sahen die Verantwortlichen tatenlos zu, wie die außergewöhnlich reiche neugotische Ausstattung der Münchner Frauenkirche zugrunde ging. Fotos von 1944 zeigen den Hochaltar, das Chorgestühl und die Seitenaltäre in allen Zuständen der Zerstörung ungeschützt zwischen den Trümmern der Ruine (Abb. 25).[65] Auch im Kölner Dom hat man die Glasmalereien des 19. Jahrhunderts nicht ausgebaut; sie gingen in großen Teilen verloren.[66] Nur die berühmten, 1844-1848 vom bayerischen König Ludwig I. gestifteten *Bayernfenster* wurden noch während des Kriegs geborgen, aber erst nachdem sie schon Schäden davongetragen hatten.[67] Ein erschreckendes Foto von 1943 zeigt einen Blick in das Nordquerhaus des Doms mit den in großen Teilen zerbrochenen Scheiben des monumentalen Glasfensters zum Alten Bund, das 1865 von Friedrich Baudri geschaffen worden war (Abb. 26).[68] Die acht Erdgeschossfenster der beiden Turmhallen, die 1884

einen umfangreichen Bilderzyklus der Heilsgeschichte nach Entwürfen des Wiener Künstlers Johannes Klein erhalten hatten, gingen ebenfalls – bis auf zwei Fenster – zugrunde; sie wurden 1993-2010 nach den erhaltenen Originalentwürfen rekonstruiert. Das 1864 gestiftete und in München ausgeführte sogenannte Paulusfenster an der Ostwand des südlichen Querhauses, das im Krieg ganz zerstört wurde, wurde in jüngerer Zeit (1992-1994) ebenfalls wiederhergestellt. Allerdings gab es weder die alten Entwurfskartons noch Farbphotographien des Fensters vor der Zerstörung. So musste das Fenster auf der Basis alter Schwarz-Weiß-Photographien und einer kleinen erhaltenen Farbskizze (im Maßstab 1:5) nachempfunden werden. So kann man das Ergebnis auch nicht als Rekonstruktion bezeichnen, weil jede Rekonstruktion eine genaue Kenntnis vom Aussehen des verlorenen Originals voraussetzt.[69] Die 28 Obergadenfenster in Langhaus und Querhaus des Kölner Doms zeigten insgesamt 112 Gestalten des Alten und Neuen Testamentes sowie Repräsentanten der Kirche, meist nach Entwürfen von Michael Welter. Davon waren nach dem Krieg nur noch 52 Figuren erhalten; die fehlenden Scheiben werden seit 2003 sukzessive wiederhergestellt.[70]

In der berühmten spätromanischen Pfarrkirche St. Gereon in Köln gingen neben der reichen Ausmalung des Dekagons (1883-1891) nach Entwürfen von August von Essenwein auch die zugehörigen Glasmalereien verloren.[71] Ebenso verhielt es sich mit den Glasmalereien in der Kirche Groß St. Martin, die zusammen mit der reichen Bemalung der Raumschale 1868-1885 ebenfalls nach Entwürfen von August von Essenwein geschaffen worden waren.[72] Diese Ausstattung bezeichnete der Denkmalpfleger und für das Rheinland zuständige Provinzialkonservator Professor Dr. Franz Graf Wolff Metternich noch im Jahre 1948 als „eine der schlechtesten unter den vielen bedauerlichen Mißgriffen der historistischen Erneuerungen, die im vorigen Säculum in Köln ausgeführt worden waren".[73] Und auch in der Kölner Kirche St. Severin, die 1887-1890 eine aufwendige Raumfassung einschließlich farbiger Glasfenster nach Entwürfen von Matthias Göbbels und Theodor Winkler erhalten hatte, hielt man es nicht für nötig, die Fenster auszubauen, so dass auch diese zerstört wurden.[74]

Durch einen Bombeneinschlag verloren gingen ebenso die neugotische Ausstattung und die historistischen Glasfenster in der Kirche St. Maria zur Wiese in Soest.[75] Während die mittelalterlichen Gasmalereien im Regensburger Dom sämtlich ausgelagert wurden, blieben die Fenster des 19. Jahrhunderts an Ort und Stelle. Obwohl der Dom im Krieg nicht beschädigt wurde, wurden durch den Luftdruck von Granatenexplosionen die historistischen Glasmalereien im nördlichen Nebenchor und im Nordquerhaus zerstört.[76] Man könnte diese Aufzählung endlos weiterführen, da die Verluste an historistischen Ausstattungen und Glasmalereien immens waren.



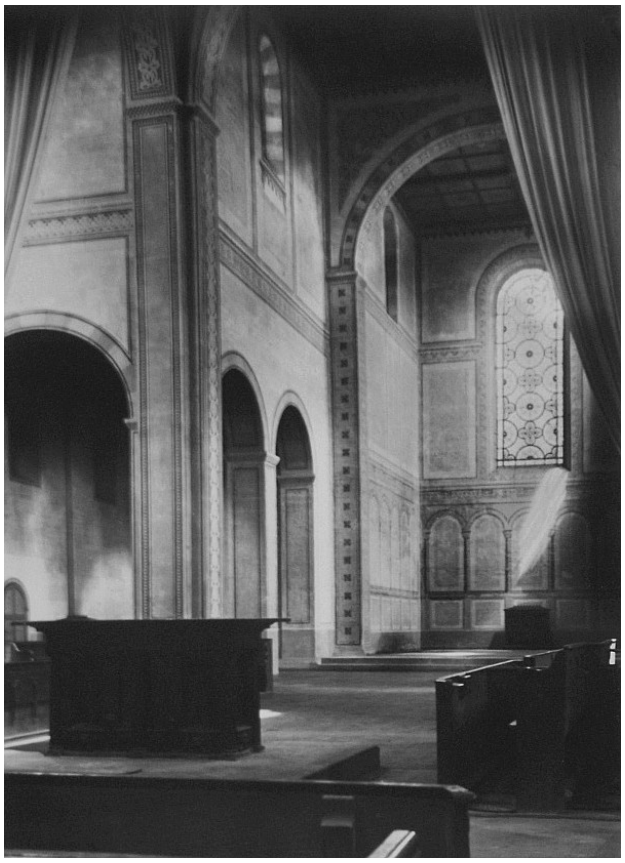
26 Köln, Dom. Innenraum, Blick zum nördlichen Querhaus, mit dem nicht ausgebauten monumentalen Glasfenster von 1865, Aufnahme 1943.

Der Umgang mit historistisch ausgestatteten Sakralräumen, die den Zweiten Weltkrieg unversehrt überstanden hatten

Wie wir alle wissen, war die Denkmalpflege nach 1945 mit ungeahnten Problemen konfrontiert, da wertvollste Baudenkmäler in geradezu apokalyptischem Ausmaß zerstört beziehungsweise beschädigt waren. In zahllosen Fällen musste zwischen den Möglichkeiten der Rekonstruktion, des modifizierten Wiederaufbaus, des Belassens der Ruine oder der völligen Neugestaltung des Ortes entschieden werden. Auch wenn hierauf in diesem Zusammenhang nicht weiter eingegangen werden kann, sei doch betont, dass damals die prinzipiellen Fragen – in merkwürdigem Gegensatz zu der Fülle der Maßnahmen – kaum gestellt wurden. Einig war man sich offensichtlich nur in der Einschätzung

des 19. Jahrhunderts. Trotz der bedenklichen Profanierungstendenzen mittelalterlicher Kirchen im Dritten Reich und trotz der schlimmen Zerstörungen, die der Zweite Weltkrieg verursacht hatte, sahen sich die Denkmalpfleger nach 1945 nicht im Geringsten dazu veranlasst, ihre Missachtung des Historismus aufzugeben. Man kam gar nicht auf die Idee, die Frage nach dem Wert der historistischen Bau- und Kunstdenkmäler zu stellen oder gar eine echte Theoriediskussion durchzuführen, wie sie etwa die Tage der Denkmalpflege nach 1900 ausgezeichnet hatte. Eine grundsätzliche Resolution der Denkmalpfleger gab es deshalb nicht.[77]

Uns soll im Folgenden nicht der Wiederaufbau zerstörter Baudenkmäler interessieren, sondern der Umgang mit Bau- und Kunstwerken, die den Krieg unversehrt überstanden hatten und für die nur der ‚normale' Ablauf des Restaurierens infolge von Verschmutzungen, auftretender Bauschäden oder Verfallserscheinungen an Kunstwerken erforderlich geworden war. Leider stellt man dabei fest, wie wenig die Denkmalpfleger aus den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs gelernt hatten, zumindest was den Umgang mit historistischen Baudenkmälern und Kirchenausstattungen betraf. Man sprach zwar nicht mehr von einer ‚Entschandelung', aber die Renovierungsmaßnahmen blieben die gleichen. In den mittelalterlichen Kirchen wurden die Ausstattungen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die noch erhalten waren, nach wie vor erbarmungslos verfolgt und beseitigt. Am deutlichsten spottete der Kunsthistoriker Prof. Heinrich Lützeler (Universität Bonn) 1946/47 über die ‚Verschandelungen' durch den Historismus: „Die Kölner Kirchen waren innen durchweg schauderhaft. Die Bemalung, allzu häufig von muffiger oder greller Spießbürgerlichkeit, verhüllte ihren adeligen Leib mit einem Konfektionsgelump, daß er kaum mehr darunter atmen konnte. Die Altäre hatte man vielfach mit spürbar großem Fleiß zu Mustern der Geschmacklosigkeit ausgeklügelt [...] Dann wieder trieb man einen tollen Aufwand mit Mosaiken, die höchst eigenwillig die herbe Architektur mit ihrem schummrig-billigen Mystizismus zudeckten [...]".[78]



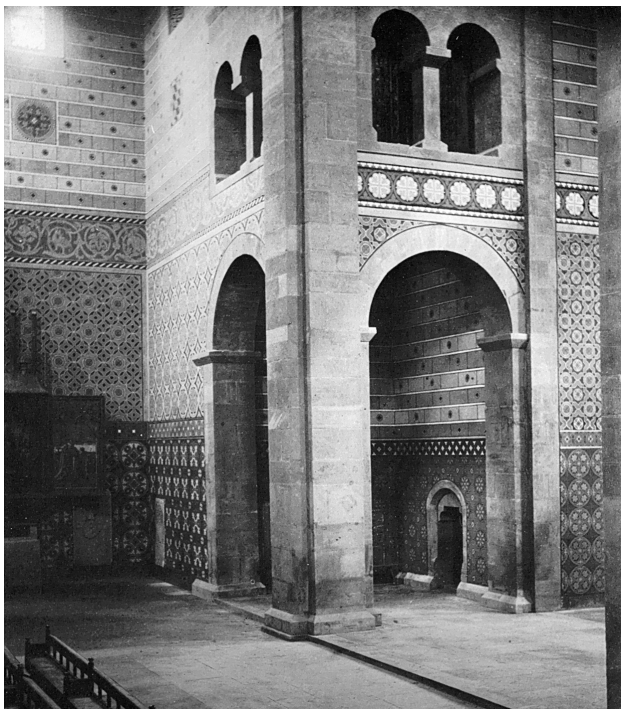
27 Schaffhausen, ehemalige Benediktiner-Abteikirche Allerheiligen. Innenraum, Blick ins Querhaus mit der Ausstattung des 19. Jahrhunderts, Aufnahme um 1900.

So beseitigte man erbarmungslos die Kunstwerke des Historismus, wie man es seit den 1920er-Jahren schon betrieben hatte. Zu den ersten Maßnahmen im deutschsprachigen Raum gehörte die Innenrenovierung der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche Allerheiligen in Schaffhausen (Schweiz). Das bedeutende, unmittelbar in der Nachfolge des Reformklosters Hirsau um 1090-1105 entstandene Münster war seit der Reformation 1529 evangelische Pfarrkirche. In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts fand eine Restauration statt, bei der die Raumschale ganzflächig mit Ornamentmustern unterschiedlichster Formen und farbig gemusterten Glasfenstern geschmückt sowie mit einer neuromanischen Ausstattung versehen worden war (Abb. 27). In den Jahren 1950-1959 hat man das Münster komplett purifiziert. Seitdem zeigt der Innenraum die Säulen, die Scheidarkaden und die Gurtbögen steinsichtig, während alle anderen Wandflächen weiß verputzt sind. Darüber spannen sich hölzerne, sehr schlichte Flachdecken (Abb. 28).[79]

Die um 1130 errichtete ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Nikolaus in Alpirsbach (Kreis Freudenstadt), ebenfalls eine romanische Anlage der sogenannten Hirsauer Reform, hatte in den Jahren 1878-1881 eine reiche historistische Ausmalung der Raumschale einschließlich der Flachdecken erhalten (Abb. 29). Man ließ die Pfeiler, die Scheidarkaden und die Bogenreihen steinsichtig, bemalte aber alle verputzten Wandflächen. Diese zeigten in der unteren Hälfte der Raumschale verschiedene Ornamentformen und in der oberen Hälfte eine aufgemalte Steinquaderung mit zusätzlichen Schmuckelementen. Die Flachdecke war durch Balken in unterschiedliche Rechteckfelder unterteilt und ebenfalls durchgehend gemustert. Dazu gehörte eine neuromanische Ausstattung. In den Jah-



28 Schaffhausen, Allerheiligen. Innenraum mit Blick nach Osten, heutiger Zustand.



29 Alpirsbach, ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Nikolaus. Innenraum, Blick von der Vierung nach Nordosten, mit der Ausstattung von 1878/81.



30 Alpirsbach, ehemalige Benediktiner-Abteikirche. Innenraum, Blick durch die Vierung nach Nordwesten, heutiger Zustand.

ren 1956-1966 erfolgte eine grundlegende Renovierung der Kirche, die im Zweiten Weltkrieg unzerstört geblieben war. Dabei entfernte man alle Wandmalereien, die neuromanische Ausstattung und zog neue Flachdecken ein (Abb. 30).[80] Der Raumeindruck ist seitdem bestimmt von den Buntsandsteinquadern der Pfeiler, Gurtbögen und Bogenreihen in ihren rötlichen bis gelblichen Farbtönen sowie den Zackenmustern aus roten und weißen Steinen über den Scheidarkaden des Mittelschiffs. Im Kontrast dazu blieben alle verputzten Wandflächen weiß. Im Prinzip verhalf der Hass auf die ungeliebte historistische Ausstattung den Denkmalpflegern zu der Möglichkeit, ein steinsichtiges Mittelalterbild zu vermitteln, das schon bei den erwähnten Renovierungen der 1930er-Jahre das Ziel vieler Denkmalpfleger gewesen war. Es verwundert deshalb nicht, dass der Innenraum von Alpirsbach manchen Wiederaufbauten zerstörter mittelalterlicher Kirchen gleicht. So sieht der Wiederaufbau der Kölner Kirche St. Aposteln, den Willy Weyres 1948-1957 leitete, in der Kontrastierung von freiliegenden Quaderoberflächen mit weiß verputzten Wänden dem Innenraum von Alpirsbach zum Verwechseln ähnlich (siehe Abb. 71).[81]

Das gleiche Schicksal wie Alpirsbach erlebten in der Nachkriegszeit viele andere mittelalterliche Kirchen, die der Krieg ebenfalls verschont hatte. Genannt sei zum Beispiel noch die ehemalige Frauenstiftskirche St. Bonifatius in Freckenhorst (Warendorf, Westfalen), die um 1080-1129 erbaut worden war. Der homogene Sakralraum hatte um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine neuromanische Ausmalung und Ausstattung erhalten, die bei einer Renovierung 1955-1962 restlos entfernt worden ist. Seitdem dominieren weiße Putzflächen mit wenigen Werksteinelementen, die teilweise einen farbigen Schichtwechsel zeigen (Abb. 31).[82] Die ehemalige Damenstiftskirche St. Marien und Pusinna in Herford (Westfalen), eine spätromanische Hallenkirche aus dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts, hatte in den Jahren 1866-1870 eine historistische Restauration erfahren, die mit einer reichen Ausmalung verbunden war; sie zeigte alle Pfeiler-, Wand- und Gewölbeflächen mit Quadermalerei beziehungsweise reichen Ornamentmustern verziert (Abb. 32).[83] Bei der nächsten Gesamtrenovierung 1956 wurden alle Ausmalungen entfernt, die steinernen Architekturglieder (Pfeiler, Gurt- und Scheidbögen) freigelegt und lasierend vereinheitlicht, die Rippen der Gewölbe teilweise steinfarben aufgemalt; alle Wandflächen und Gewölbesegel weiß getüncht (Abb. 33). Damit gliederte sich auch diese Innenrenovierung dem üblichen Schema ein, das Steinsichtigkeit mit weißen Wandflächen und Gewölbesegeln kontrastiert.[84]

Erwähnt sei auch die ehemalige Benediktiner-Abteikirche in Schwarzach (Baden-Württemberg, Kreis Rastatt), eine romanische, im späten 12./ frühen 13. Jahrhundert errichtete Basilika. Sie erfuhr 1888-1897



31 Freckenhorst, ehemalige Damenstiftskirche St. Bonifatius. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



32 Herford, ehemalige Damenstiftskirche St. Marien und Pusinna. Innenraum nach Osten, mit der Ausstattung von 1866/70.



33 Herford, ehemalige Damenstiftskirche St. Marien und Pusinna. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

eine umfangreiche Restauration unter der Leitung von Josef Durm, die auch mit einer historistischen Ausmalung und Ausstattung verbunden war. In den Jahren 1964-1967 erfolgte erneut eine umfassende Renovierung unter der Leitung von Arnold Tschira. Dabei wurden die Ausstattungen und Ausmalungen des 19. Jahrhunderts komplett entfernt. Dafür rekonstruierte man auf der Basis von Befunden die zweite Raumfassung, die nach dem Brand von 1299 aufgetragen worden war (Abb. 34). Das Quaderwerk des Baus (die Säulen und die Scheidarkaden bis zum Gurtgesims, die Vierungsbögen und das Chorgewölbe), das eigentlich aus graurot-gelblichem Sandstein besteht, wurde in kräftiger roter Farbe – einschließlich der Fugenstriche – aufgemalt. Die gleichfalls rote Rahmung der Fensteröffnungen ist auf die weiß verputzten Wandflächen gemalt. Die bunt differenzierten Farben der Kapitelle sind frei erfunden. Statt der fein profilierten Balkendecke des 19. Jahrhunderts mit ihren Abfasungen wurde eine schlichte Bretterdecke in Naturholzton mit aufgelegtem rötlichem Lattenrost eingezogen.[85]

Die ehemalige Benediktinerinnen-Abteikirche St. Georg und Maria in Lippoldsberg (Gemeinde Wahlsburg, Hessen), eine 1142-1151 errichtete, sehr gut erhaltene Pfeilerbasilika, besteht durchgehend aus Bruchsandstein in horizontaler Schichtung. Außen zeigt sich der Bau unverputzt, innen dagegen wurde der Kirchenraum komplett verputzt. Eine historistische Ausmalung von 1872-1878 wurde bei der nächsten Restaurierung 1957-1959 vollständig entfernt (Abb. 35). Der heutige Raumeindruck ist seitdem, wie Gottfried Kiesow betonte, „insoweit verfälschend geprägt, als man bei den Architekturgliederungen durch den Anstrich Quadermauerwerk vorgetäuscht hat, dabei jedem Steinquader einen eigenen Farbton gab und das aufgemalte Fugennetz den tatsächlichen Mörtelfugen folgen ließ. Dies entspricht [...] jedoch nicht den Vorstellungen des Mittelalters, das zwar die Quaderbemalung sehr bevorzugte, jedoch mit dem Ziel, die Zufälligkeiten des Natursteins zugunsten einer künstlerisch einheitlichen Wirkung auszugleichen und die gliedernden Teile mit gemalten Ornamenten und Architekturformen zu betonen. Dieses mittelalterliche Prinzip erfüllte sehr viel besser die Neuausmalung von 1872-1878, die auf originale romanische Reste zurückging und mit diesen leider 1959 beseitigt wurde“.[86]

Ein Gegenstück zu den bisher genannten Kirchen bildet der Dom von Ratzeburg, da es sich bei ihm um eine Backsteinkirche handelt. Der Ratzeburger Dom, der um 1160/70 bis um 1215/20 errichtet worden war, erfuhr fast gleichzeitig mit Alpirsbach eine Restauration, die in den Jahren 1875-1881 durchgeführt wurde und der inneren Raumschale eine typische historistische Ausmalung brachte. In den Jahren 1960-1966, also etwa gleichzeitig mit dem Speyrer Dom, fand eine Purifizierung statt, bei der die Ausmalung des 19. Jahrhunderts und alle Putzschichten entfernt wurden (Abb. 36). So legte man in der Tradition der Freilegungen des 19. Jahrhunderts das Backsteinmauerwerk frei,[87] das seitdem den Innenraum durch das Rot der Ziegel mit den weißen Fugen beherrscht. Die Gewölbe, die Unterseiten der Scheidarkaden, die Apsiskonche und die Ostwände der Nebenchöre wurden dagegen weiß getüncht. Außerdem verschob man den barocken Hochaltar von 1629 in das südliche Querhaus und andere barocke Ausstattungsstücke wie Epitaphien in die Querhäuser beziehungsweise in die Seitenschiffe. Betritt man heute den Dom, sieht man als einziges nichtmittelalterliches Ausstattungsstück nur noch die Renaissancekanzel von 1576 am ersten nördlichen Pfeiler des Mittelschiffs. Während man in Alpirsbach also die freigelegten Steinquader mit weiß verputzten Flächen kombinierte, stand in Ratzeburg der Kontrast der freigelegten Backsteinwände mit ebenfalls weißen



34 Schwarzach, ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



35 Lippoldsberg, ehemalige Benediktinerinnen-Abteikirche St. Georg und Maria. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Restflächen im Vordergrund. Dass dabei sogar der bedeutende barocke Hochaltar von Gebhard Jürgen Tietge (1629) und die barocken Epitaphien an den Rand geschoben wurden, macht das Renovierungsziel klar: Man wünschte die Rückführung in einen vermeintlich ‚romanischen' Zustand, bei dem die späteren Spuren der Geschichte eher störten.

Die denkmalpflegerischen Maßnahmen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in mittelalterlichen Sakralräumen der DDR durchgeführt wurden, unterschieden sich nicht von vergleichbaren Aktionen in der BRD. In beiden Ländern galten die Ausstattungen und Ausmalungen des Historismus als künstlerisch wertlos, so dass sie bedenkenlos entfernt wurden. Eine Reihe einschlägiger Renovierungen hat Hans Berger zusammengestellt.[88] Beispielsweise hatte die zwischen etwa 1090 und bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts errichtete ehemalige Kollegiatstiftskirche Unser Lieben Frauen in Halberstadt eine Reihe von Erneuerungen erlebt, zuletzt in den Jahren 1839-1847 unter der Leitung von Ferdinand von Quast. Damals wurde die in Resten erkennbare ursprüngliche Raumfassung ergänzt und übermalt (Propheten zwischen den Obergadenfenstern in ornamentaler Rahmung, ebenso reicher Ornamentschmuck auf Gewölben, Gurtbögen und Flachdecken). 1945 wurde die Kirche beschädigt. Beim Wiederaufbau bis 1954 hat man das zerstörte Chorgewölbe erneuert. Die Reste der historistischen Ausstattung entfernte man ebenso wie die Ausmalung des 19. Jahrhunderts. Stattdessen wählte man eine extrem gegensätzliche Gestaltung, bei der nur Fragmente der ursprünglichen Bemalung des 13. Jahrhunderts übrigblieben (Abb. 37). Den Verantwortlichen „erschien der ungefaßte Raum, dessen besondere ‚Wohlräumigkeit' Dehio rühmte, mit den Resten der originalen Ausmalung dem Ursprünglichen näher als ein Raum in historisierendem Gewande".[89] Seitdem sind die verputzten Pfeiler weiß (mit fein profilierten Deckplatten in Grau), ebenso wie alle Wandflächen. Auch Querhaus und Chor sind weiß und mit ockerfarbenen Gewölben abgesetzt, die hölzernen Flachdecken im Langhaus erscheinen hingegen rötlich-braun und der Fußboden ziegelrot.

1968 veröffentlichte der damalige Linzer Diözesankonservator Erich Widder das Buch *Alte Kirchen für neue Liturgie*.[90] Darin beschreibt er die Purifizierungen von insgesamt 58 Kirchen, meist aus Österreich, deren historistische Ausstattungen entfernt und durch Neugestaltungen ersetzt worden sind. In seiner Einleitung bezieht er sich auf den *Katechismus der Denkmalpflege* von Max Dvořák, aus dem er ausführlich zitiert. Außerdem beruft er sich auf Linus Birchler (1934-1961 Professor für Baugeschichte und Allgemeine Kunstgeschichte an der ETH Zürich sowie 1942-1963 Präsident

der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege), der anlässlich der Purifizierung einer neugotischen Züricher Pfarrkirche geschrieben hatte: „Das Innere präsentierte sich wie Dutzende anderer neugotischer Kirchen: schlecht proportioniert, überladen, unruhig, mit gut gemeinten neugotischen Altären [...]. Dieser Auffassung mussten nun freilich die neugotischen geschnitzten Altaraufsätze geopfert werden. Diese standen zwar qualitativ um eine Kleinigkeit über dem Niveau der ‚Schreinergotik', wie sie in der Zeit der Neugotik fast überall fabrikmäßig hergestellt wurde. Aber die Einzelheiten, Figuren und Ornamente (letztere mit Jugendstilanklängen) waren zu schablonenhaft, um Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben zu können. Ich bin überzeugt, daß ihnen schon nach wenigen Jahren niemand mehr nachtrauern wird".[91] Andere Denkmalpfleger zitiert Widder nicht, sondern behauptet, die neue Liturgie seit dem II. Vatikanischen Konzil erfordere „neugestaltete liturgische Orte, die die neue Einstellung auch sinnfällig machen".[92] Als Resümee erklärt er: „Die bisher geleistete Arbeit hat wohl schon den Beweis erbracht, daß keine neue Bilderstürmerei zu befürchten ist und daß es um keine Gewaltlösungen geht. Vielmehr führen liturgische Neuordnungen meistens zu besseren Raumwirkungen, wenn künstlerische Dekorationen und vielfach auch Kitscherzeugnisse erst mit dieser theologischen Begründung endgültig aus den Kirchenräumen verbannt werden können".[93]

Blättert man den Band Widders durch und betrachtet seine Bildbeispiele, die sich an Dvořáks *Katechismus der Denkmalpflege* von 1916 orientieren und meist in Aufnahmen vor und nach der Purifizierung gegliedert sind, stellt man fest, dass sich mehr als 50 Jahre nach Dvořák nichts an der Einstellung zum Historismus geändert hat. Man erlebt tatsächlich immer noch eine „neue Bilderstürmerei". Dabei findet man neben barocken Kirchen und Bauten des 19. Jahrhunderts auch 24 mittelalterliche Kirchenräume, die meist ihrer neugotischen Ausstattung und historistischen Ausmalung beraubt wurden und seitdem – mehr oder weniger kahl – mit einem neuen Zelebrationsaltar und gegebenenfalls älteren, vor 1800 entstandenen Gemälden beziehungsweise Skulpturen für die neue Liturgie geeigneter sein sollen als es im früheren Zustand der Fall hätte sein können. Das 1968 erschienene Buch Widders ist symptomatisch für die damals noch bestehenden Vorurteile gegenüber der Kunst des Historismus. Sie galt als so unerträglich, dass ihre Zerstörung bei Kirchenrenovierungen fast selbstverständlich war.

Ein Umdenken der Kunsthistoriker und Denkmalpfleger fand nur sehr langsam statt. Heinrich Kreisel, der 1957 Generalkonservator des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege geworden war, kam von der Bayerischen Schlösserverwaltung und hatte dabei die Schlösser König Ludwigs II. kennen und schätzen gelernt.[94] Deshalb publizierte er noch im Jahr seiner Ernennung einen grundlegenden Aufsatz, der sich mit der Kunst des Historismus auseinandersetzte.[95] Er wies zunächst darauf hin, dass die 1904 von Kultusminister Anton von Wehner festgelegten *Grundsätze für die Inventarisation der Kunstdenkmäler Bayerns* unverändert gültig waren und eine Erfassung der Denkmäler nur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts erlaubten. Dies sei zunächst hinzunehmen, denn das geringe Alter der Bauten „macht ihren natürlichen Verfall nicht wahrscheinlich und gibt uns die Möglichkeit, sie vorläufig noch von der Denkmaleigenschaft auszunehmen. Soweit geht die Überlegung in Ordnung. Sie wäre aber falsch, wenn aus einer Ablehnung der Kunst von vor 100 bis 50 Jahren heraus die mögliche Denkmaleigenschaft von Bauwerken verneint würde".[96] Kreisel verweist auf die bekannte Tatsache, dass die jüngere Generation die Kunst der Väter und Großväter instinktiv ablehne. Das sei auch in der Kunst immer so gewesen, wie die Einschätzung der jeweils nächsten Generationen gegenüber früheren Stilen zeige. Und deshalb folgert Kreisel: „Dem Künstler darf die Berechtigung zum Haß gegen das, was die ältere Generation schuf, zugebilligt werden, jedoch nicht dem Wissenschaftler und nicht dem Denkmalpfleger. Denn seinem objektiven und sachlichen Denken kann die Möglichkeit einer völlig anderen späteren Bewertung ebenso wenig verschlossen bleiben, wie die Erkenntnis, daß sich Wissenschaft immer schon auch auf Bereiche erstreckt hat, die subjektiv unerfreulich sein könnten".[97]

Dann verweist Kreisel auf die Schlösser König Ludwigs II., die von den Kunsthistorikern gemieden würden, aber seit Kriegsende weit mehr als 1 Million Besucher jährlich angezogen hätten. Er selbst habe 1954 den Versuch gemacht, die Schlösser des Königs zu würdigen, der Band habe aber „aus wohlwollender Rücksichtnahme" gar keine Rezension erfahren.[98] Er habe darin „mit kunstwissenschaftlichen Mitteln nachgewiesen, daß diese Schlösser eigenständige Werke ihrer Zeit und im Stil ihrer Zeit gebaut sind. Die historisierenden Stile haben ja keineswegs kopiert, sondern übersetzt. Jedes an der alten Kunst geschulte Auge erkennt sofort das Andere, das 19. Jahrhundert, die andere Farbgebung, die veränderte Form, besonders die so ganz anders geartete Ornamentik, die in ihrer Abweichung vom Vorbild einen gemeinsamen Stil, eben den des 19. Jahrhunderts, verrät, gleichgültig, ob die historisierende Schau auf Mittelalter oder Barock gerichtet ist".[99] Kreisel schließt seinen Aufsatz mit den Worten: Auch wenn man den Bau- und Kunstwerken



36 Ratzeburg, Dom. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



37 Halberstadt, ehemalige Kollegiatstiftskirche Unser Lieben Frauen. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



38 Speyer, Dom. Innenraum nach Osten. 3 D-Rekonstruktion (Firma archimediX) der Ausstattung des 19. Jahrhunderts.

des Historismus „persönlich ablehnend gegenüber steht, soll man einen Standpunkt einnehmen, der ihre Erhaltung nicht vorzeitig in Frage stellt".[100]

Die mahnenden Worte Kreisels erschienen zu einem Zeitpunkt, als ein heftiger Streit unter Kunsthistorikern und Denkmalpflegern entbrannte, der sich an der geplanten Gesamtrestaurierung des Doms von Speyer entzündete. Der Dom hatte den Krieg unversehrt überstanden, war aber seit langem überholungsbedürftig. Da im Jahr 1961 die 900-Jahrfeier der ersten Domweihe gefeiert werden sollte, wünschte sich der Speyrer Bischof Isidor Markus Emanuel im Jahr 1957 eine termingerecht durchgeführte Restaurierung. Damals besaß der Dom noch seine gesamte Ausmalung, die im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern in den Jahren 1846-1853 durch den Maler Johann von Schraudolph mit vielen Mitarbeitern ausgeführt worden war. Es handelte sich um eine außergewöhnlich prächtige Innendekoration, die mit einem reichen ikonographischen Programm viele figürliche und dekorative Wandmalereien, teils auf Goldgrund, präsentierte (Abb. 38, 40). Als leitenden Architekten berief man auf Wunsch des Bischofs Professor Rudolf Esterer (1879-1965), der schon im Dritten Reich als Anhänger des Nationalsozialismus mit umfangreichen Aufträgen wie der Purifizierung der Nürnberger Kaiserburg und dem



39 Speyer, Dom. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Wiederaufbau der Burgruine Trifels bedacht und von Adolf Hitler 1939 mit dem Ehrentitel „Professor“ ausgezeichnet worden war.[101] Es gelang Esterer nach 1945, seine Position im Dritten Reich herunterzuspielen und seine Karriere unbehindert fortzusetzen. So wurde er unmittelbar nach Kriegsende zum Präsidenten der Bayerischen Schlösserverwaltung ernannt, war Gründungsmitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und deren Direktor der Abteilung Bildende Kunst von 1948-1955. Es gelang Esterer sogar, den Wiederaufbau der Burg Trifels als „nationalsozialistische Weihestätte“, den er 1937 begonnen hatte, der aber 1942 gestoppt werden musste, ab 1948 weiterzuführen. Dabei verleugnete er die ursprüngliche NS-Zielsetzung, setzte aber seine Pläne fast unverändert bis 1957 durch.[102]



40 Speyer, Dom. Blick in die Vierungskuppel. 3 D-Rekonstruktion (Firma archimediX) der Ausstattung des 19. Jahrhunderts.

Mit dem Trifels-Wiederaufbau dürfte sich Esterer in der Pfalz einen Namen gemacht haben. Obwohl er 1957 schon 78 Jahre alt war, wurde ihm die Restaurierung des Speyrer Doms anvertraut. Als Vertreter der alten Denkmalpfleger-Generation war es für ihn selbstverständlich, dass die historistische Ausmalung des Doms entfernt werden musste. Dafür wollte er den Innenraum steinsichtig präsentieren, mit nur wenigen, weiß verputzten Wand- und Gewölbeflächen. Beim Kunsthistoriker-Kongress 1958 in Trier gab es erregte Diskussionen zwischen den Gegnern und den Befürwortern der Purifizierung.[103] Eine umfassende Darstellung der farbigen Raumfassung durch Schraudolph lieferte Albert Verbeek, kam aber dabei zu dem Schluss: „Sichtlich kommen alle diese Umdeutungen aus einer einheitlichen, eigenwilligen Konzeption, – wenn wir aber den kaiserlichen Bau in seiner einzigartigen ursprünglichen Kraft suchen, so ist das Mißverhältnis nicht zu übersehen, in dem die Ausstattung des vorigen Jahrhunderts dazu steht“. In dieser Situation gebe es nur einen Kompromiss: „So viel entfernen wie nötig, um die salische Architektur wieder zur Geltung zu bringen; so viel schonen, wie möglich, ohne diese Architektur entscheidend zu beeinträchtigen“.[104]

Die Befürworter konnten letztlich die Oberhand gewinnen (Abb. 39, 41), wie Günther Grundmann in einem 1960 publizierten Aufsatz mit unverkennbarer Sympathie bestätigte. Nach ihm hätte das Referat von Esterer den Ausschlag gegeben, der sein Ziel beschrieben hatte, „die unter der Putzkruste und den auf ihr befindlichen Gemälden schlummernde Kraft des steinsichtigen Mauerwerks mit handwerklichen Mitteln wieder zum Sprechen zu bringen und dadurch dem salischen Dom seine sakrale Hoheit zurückzugeben“.[105] Dieser einseitige Materialfetischismus und die Gleichsetzung von Stein, Kraft und Hoheit hätte auch von einem NS-Funktionär im Dritten Reich stammen können. Zwar räumte Grundmann ein, dass mit der Abnahme der Fresken „der einheitliche Charakter der ikonographisch-theologischen Thematik und die Übereinstimmung von Bildfeldern und dekorativen Elementen im Sinne der monumentalen Ganzheit des künstlerischen Programms der Romantik für immer zerstört worden ist“. Gleichzeitig forderte Grundmann aber auch die Entfernung der letzten Wandbilder: „Eines muß allerdings gesagt werden: Der Entschluß, die Bildabfolge der Stellung Marias in der Heilsgeschichte im Obergaden des Mittelschiffs zu belassen, sollte unbedingt noch korrigiert werden“.[106]



41 Speyer, Dom. Blick in die Vierungskuppel, heutiger Zustand.

Als beim Denkmalpflegertag 1963 der Speyrer Dom erneut besichtigt wurde, wurden zwar die früheren Bedenken gegen die Purifizierung erwähnt, nun aber gab es keine Kritik mehr: „Begann auch die Instandsetzung unter den angedeuteten Verhältnissen, so darf man sagen, daß aus den eines Tages vergessenen Kontroversen und Diskussionen heraus in letztlich fruchtbarer Zusammenarbeit das Ziel, die einzigartige Architektur salischer Zeit zur Geltung zu bringen, erreicht oder doch fast erreicht ist. Dem Architekten, Prof. Esterer, gebührt das Verdienst, die große Aufgabe der Instandsetzung mit Tatkraft durchgeführt zu haben [...]“.[107] Zudem wiederholten die Konservatoren den Wunsch, den schon Grundmann 1960 formuliert hatte: „Wichtig wäre noch für die architektonische Wirkung des Mittelschiffs die Wiederherstellung des

Horizontalgesimses über den Arkaden. Geschähe dies, so bedeutete das den Verlust oder wenigstens die Abnahme der letzten belassenen Reste der Ausmalung von Schraudolph, ein Verlust, den man jetzt umso leichter hinnehmen könnte, nachdem die Frage, wie noch die Ausmalung von 1846/53 als Versuch romantischer Gesinnung, der Würde des Doms gerecht zu werden, im Verhältnis zur Erscheinung des baulichen Erstzustands einzuschätzen sei, zugunsten des letzteren entschieden ist".[108]

Für Esterers Konzept eines steinsichtigen Innenraums mussten sehr viele beschädigte Steinquader ausgewechselt werden, die nach der Entfernung der bemalten Wandputze zum Vorschein kamen. Der Speyrer Dom hatte in seiner wechselvollen Geschichte viele Beschädigungen, Teilzerstörungen und Wiederaufbauten erlebt; zahlreiche Fehlstellen waren nur mit Backsteinen geflickt worden, viele Quader waren abgeplatzt, schadhaft, verwittert. Um einen makellosen Eindruck der steinsichtigen Architektur zu erzielen, ließ Esterer pedantisch alle Schäden durch neue Werksteine ersetzen. Damit ging aus heutiger Sicht viel zu viel originale Substanz verloren, wie Hans-Christoph Hoffmann 1990 betonte: Das Ergebnis „wurde erkauft durch eine in ihrem Umfang erschreckende Erneuerung der sichtbaren Steinflächen [...]".[109] Im Vergleich zeigt sich, dass Esterer im Grunde genau das Konzept wiederholte, das 1927/28 bei der Innenrenovierung des Doms von Mainz angewandt worden war (Abb. 9). Als einzige Wandbilder blieben – trotz mehrfacher Forderung, sie zu entfernen – in Speyer (wie in Mainz) die Gemälde in den Blendarkaden unterhalb der Mittelschifffenster erhalten. Ansonsten beschränkte sich die Raumschale auf den Kontrast zwischen den steinernen Architekturgliedern und den weißen Wand- und Gewölbeflächen.[110] Zwischen den beiden Renovierungen in Mainz und in Speyer lagen mehr als 30 Jahre. Aber die Ablehnung der Kunst des Historismus verführte die Denkmalpfleger nach wie vor zu einem Konzept der kahlen Beschränkung auf Steinsichtigkeit und weiße Putzflächen, das letztlich schon Friedrich von Gärtner 1826 in Altenstadt verwirklicht hatte.

Während also in der 2. Hälfte des 19. Jahrhundert fast alle romanischen und viele gotische Kirchen des deutschsprachigen Raums im Sinne des Historismus neu gestaltet und meist auch farbig ausgemalt worden sind, hat man seit den 1920er-Jahren die künstlerischen Leistungen des Historismus aus subjektiver Abneigung heraus beseitigt, erst recht bei den qualitativ oder funktional herausragenden Kirchen, so dass die Besucher heute den Eindruck gewinnen, die mittelalterlichen Innenräume seien fast alle steinsichtig gewesen. In der Literatur wurde auch oft genug betont, dass die Entfernung der historistischen Malereien das „originale Mittelalter" wieder zum Vorschein gebracht hätte. Wir müssen aber zugeben, dass die historistischen Ausmalungen wahrscheinlich dem ursprünglichen Zustand der mittelalterlichen Kirchen näher gekommen waren als die Ergebnisse der „schöpferischen" Denkmalpflege zwischen 1920 und etwa 1970.



42 Straubing, Pfarrkirche St. Peter. Innenraum nach Osten, mit der Ausstattung von 1866/67.

Trotz der Kritik vieler Fachleute an der Innenrenovierung des Speyrer Doms und einem sich abzeichnenden Wandel in der Einschätzung historistischer Kunst dauerte es erstaunlich lang, bis die Ausstattungen und Ausmalungen des 19. Jahrhunderts endlich anerkannt, gewürdigt und erhalten wurden. Ein Musterbeispiel für diesen mühsamen Prinzipienwandel lieferte die Innenrenovierung der Pfarrkirche St. Peter in Straubing (Niederbayern), einer bedeutenden romanischen Basilika aus der Zeit zwischen etwa 1150 und 1220. Sie hatte ursprünglich Flachdecken besessen, wobei die Seitenschiffe schon in der Spätgotik, das Mittelschiff erst 1694/95 eine Wölbung erfuhren. 1866/67 fand ein kompletter Umbau statt, der unter der künstlerischen Leitung des Regensburger Domvikars Georg Dengler stand.[111] Dabei wurde die gesamte barocke Stuckierung und Ausstattung entfernt und der Innenraum reroma-



43 Straubing, Pfarrkirche St. Peter. Innenraum, heutiger Zustand.

nisiert. Nur die Gewölbe im Langhaus blieben erhalten; ansonsten entwarf Dengler ein reiches Bildprogramm mit figürlichen Fresken, dekorativen Ornamenten in Secco-Technik und buntfarbigen Glasgemälden. In der Apsiskalotte erschien eine Deesisgruppe mit Christus als Weltenrichter. Ein neuromanischer Hochaltar und ein großer, im Mittelschiff herabhängender Radleuchter ergänzten die durchdachte Neugestaltung (Abb. 42).[112]

Eine dringend notwendige, seit 1954 geforderte Innenrestaurierung ließ auf sich warten, bis im Jahr 1965 der zuständige „Sakralreferent" des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Monsignore Franz Dambeck (1903-1974), nach einer Ortsbesichtigung ein Gutachten erstellte.[113] Darin forderte er unter anderem die Entfernung der neuromanischen Ausstattung und der „neuen ornamentalen Malereien" (diese waren damals aber schon 100 Jahre alt!). Dambeck, der seit 1949 am Denkmalamt tätig war und 1964 zum Landeskonservator ernannt wurde, gehörte zu der älteren Generation von Kunsthistorikern, die den Hass auf den Historismus nie abgelegt hatten, obwohl sein Vorgesetzter Heinrich Kreisel schon 1959 zur Behutsamkeit ermahnt hatte. Der Beginn der Innenrestaurierung von St. Peter zog sich aber hin, zumal das Landesamt 1968 eine archäologische Grabung im Chorquadrat der Kirche anregte und bis 1974 auch durchführte. Als 1976 endlich mit den Arbeiten begonnen werden sollte, hatten sich die Umstände völlig gewandelt. Dambeck war 1968 in Ruhestand gegangen, sein Nachfolger wurde Karl-Ludwig Lippert, 1973 wurde das Bayerische Denkmalschutzgesetz verabschiedet, seit 1974 war Michael Petzet Generalkonservator.[114] Nun wollten die zuständigen Fachleute des BLfD und des Bischöflichen Baureferats Regensburg von einer Purifizierung nichts mehr wissen. Den Stellungnahmen der Denkmalpfleger stellte sich aber nun die Kirchenstiftung entgegen, die eine radikale Purifizierung forderte und dabei auf die – oben erwähnte – Pfarrkirche St. Michael in Altenstadt verwies.[115] Der Streit eskalierte immer mehr, da sich außer der Kirchenstiftung auch der Architekt Markmiller, der einflussreiche Kunsterzieher Karl Tyroller, der *Historische Verein für Straubing und Umgebung* und der Förderverein *Gesellschaft der Freunde von St. Peter* für die Purifizierung aussprachen. Seitdem standen sich unversöhnliche Parteien gegenüber. Das Landesamt für Denkmalpflege beharrte mit guten Gründen auf der Erhaltung der historistischen Ausstattung. Ich selbst war in meiner Eigenschaft als Diözesankonservator (1974-1981) an der Diskussion beteiligt und hatte mich bei einer Ortsbesichtigung, in einer schriftlichen Stellungnahme, in einem Gespräch

mit dem zuständigen Stadtpfarrer Siegfried Lintl und in mehreren Telefonaten stets gegen die Purifizierung ausgesprochen. Nachdem eine Befunduntersuchung durchgeführt worden war, hatte sich herausgestellt, dass die Kirche auch ursprünglich farbig bemalt gewesen war. So zeichnete sich im Oktober 1976 ein Kompromiss ab: Die Malereien sollten alle erhalten bleiben, der Hochaltar würde restauriert und die Kanzel eingelagert; die Epitaphien sollten in den Seitenschiffen wieder aufgestellt werden. Die Kirchenverwaltung stimmte diesem Vorschlag zu.

Ende 1976 kam es zu einem radikalen Eingriff, da der damalige Kaplan der Pfarrei, Rudolf Schultes, ein fanatischer Gegner des Historismus, in einer Nacht- und Nebel-Aktion mit einer Gruppe junger Leute auf die Gerüste gestiegen war; diese traktierten mit Hämmern so lange die Wandmalereien, bis sie weitgehend zerstört waren. Nun triumphierten die Historismus-Gegner, verweigerten jede weitere Diskussion und forderten in einem Schreiben an das BLfD die komplette Umsetzung des Gutachtens von Dambeck, „der ja auch ein verantwortlicher Herr Ihres Hauses war“.[116] Die Fronten waren so verhärtet, dass die Regierung von Niederbayern eingeschaltet wurde, wie es das Denkmalschutzgesetz damals bei Dissensfällen noch vorsah. Die Regierung reichte den Vorgang an das Kultusministerium weiter, das zu vermitteln suchte. Letztlich waren aber durch die Zerstörung der Wandmalereien Fakten geschaffen worden, die nicht mehr rückgängig zu machen waren. So setzten sich die Historismus-Gegner durch: Die neuromanische Ausstattung verschwand; die Gewölbe im Langhaus wurden heruntergeschlagen und durch Flachdecken aus unverkleideten, rohen Holzbalkenkonstruktionen ersetzt. 1978 wurde die reromanisierte Kirche feierlich wiedereröffnet. Seitdem sieht sie aus wie die meisten romanischen Kirchen nach ihrer Purifizierung: Die Pfeiler, die Scheidbögen und der Triumphbogen zeigen den blanken Stein, ansonsten ist die Raumschale verputzt und weiß getüncht (Abb. 43).[117]

Man kann nur noch darüber staunen, wie lange die hasserfüllte Abneigung gegen die Kunst des Historismus wach geblieben ist. Der Streit um den Dom von Speyer von 1960 hatte damals die Gemüter erregt, aber kein allgemeines Umdenken bewirkt. Michael Schmidt ergänzte seinen ausführlichen Beitrag über die Geschichte der Innenrenovierung von St. Peter durch einen lesenswerten Anhang, in dem er nach den theoretischen Hintergründen für eine derartige „Phasenverzögerung“ fragte. Der Wechsel „von einer bildhaften zu einer bestandsorientierten Denkmalpflege“ hatte eigentlich schon um 1900 stattgefunden, ausgelöst von Riegl und Dehio.[118] Trotzdem forderten die meisten Denkmalpfleger ab den 1920er-Jahren die Zer-



44 Königslutter, ehemalige Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul. Blick nach Westen zu Querhaus und Langhaus, heutiger Zustand.

störung historistischer Ausstattungen und deren Ersatz durch Neugestaltungen im Sinn der „schöpferischen Denkmalpflege“. Dies war im Grunde nichts anderes als die Wiederholung der Praxis in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damals hatte man ein Mittelalterbild entwickelt, das aus der Kenntnis vieler mittelalterlicher Befunde gespeist wurde, aber dennoch dem zeitgenössischen Stilempfinden unterworfen war. Mit der Charta von Venedig aus dem Jahre 1964 versuchte man, die langen Irrwege zu korrigieren und griff wieder auf die Prinzipien von 1900 zurück, die als einzige – auch über Generationen hinweg – tragfähig bleiben.

Auch über die Charta von Venedig hinaus gab es immer wieder negative Bewertungen der Kunst des Historismus, die erkennbar subjektiv und ohne kunstwissenschaftliche Analyse abgegeben wurden – selbst von renommierten Fachleuten. Da gerade die bedeutendsten romanischen Kirchen konsequent purifiziert worden sind, konnte beispielsweise Bernhard Schütz (LMU München) in seinem 1989 erschienenen Buch *Deutsche Romanik* nur noch die Kirchen von Gengenbach/ Offenburg und Königslutter mit ihrer historistischen Ausmalung abbilden. Aber auch an diesen Restbeständen einer ausgesprochen kreativen Kunstepoche, übte er noch Kritik. Zu Gengenbach schreibt er: „Vor 1900 wurde die barockisierte Kirche reromanisiert und aufdringlich ausgestattet, was die Wirkung der vorzüglichen Architektur stark beeinträchtigt“. Und zur ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Peter und Paul in Königslutter, die 1887-1894 eine reiche Ausmalung erhalten hatte, schreibt Schütz: „Die Wirkung wird im Inneren jedoch unangenehm durch die flächendeckende wilhelminische Ausmalung des Ostbaus beeinträchtigt, die 1894 nach Entwürfen des August von Essenwein entstand. Auch wenn dabei die ursprüngliche Ausmalung der Apsis berücksichtigt wurde, hat das Ganze allenfalls den Wert einer leblosen Schablonenkunst, die zwar romanisch sein soll, aber eher wilhelminischer Byzantinismus ist und mehr vom damaligen als vom mittelalterlichen Kaiserreich verrät. Da in Königslutter Lothar von Supplinburg immer noch wichtiger als Wilhelm II. ist, sollte sich die Denkmalpflege dazu entschließen können, diese minderwertigen Sakraltapeten zu entfernen, nicht aber sie zu restaurieren, was wegen des schlechten Erhaltungszustands irgendwann notwendig sein wird“.[119] Diese abwertende Aufforderung zur Zerstörung, die genauso schon um 1920/30 hätte formuliert werden können, war so anachronistisch, dass sie natürlich nicht ernst genommen wurde. Der Innenraum der Kirche hat in den Jahren 2006-2010 eine umfangreiche Restaurierung erfahren, welche die Qualität der Ausstattungen Essenweins und seine sorgfältige Differenzierung zwischen dem Schmuck der romanischen Bauteile und dem erst im 17. Jahrhundert eingezogenen Gewölbe des Mittelschiffs wieder nachvollziehen lässt (Abb. 44).[120]

Freilegungen alter Fassungen beziehungsweise Fassungen nach Befund (nach 1945)

Auch in der Nachkriegszeit gab es eine Alternative zu den oben gezeigten, komplett kahlen Purifizierungen mittelalterlicher Kirchen, und zwar dann, wenn man unter späteren Tünche-Schichten die ursprüngliche oder zumindest eine mittelalterliche Farbfassung gefunden hatte. Dann führte man – wie schon 1934 beim Augsburger Dom – eine Freilegung durch, mit der man einerseits einen authentischen Befund vorweisen konnte, andererseits auch ein gewisses Unbehagen wegen der Zerstörung historistischer Kunstwerke beschwichtigen konnte. Ein Beispiel hierfür ist die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Lubentius in Dietkirchen bei Limburg, ein monumentaler Bau, der in der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts errichtet und in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts zu einer Emporenbasilika erweitert worden ist. Im Rahmen einer Restauration hatte der Münchner Maler Johann Georg Baudrexel in den Jahren 1856-1861 eine umfangreiche historistische Ausmalung der Kirche vorgenommen. Bei der nächsten Renovierung in den Jahren 1956-1958 fand man an den Pfeilern und den unteren Wandteilen eine bräunlich-graue Quadermalerei mit hellgrauen Stoß- und Lagerfugen. Diese gaben den Anlass zur Entfernung der Ausmalung des 19. Jahrhunderts; dafür übertrug man die Befunde der ältesten Raumfassung auf den gesamten Innenraum. An der Flachdecke allerdings beließ man die dekorative Ornamentmalerei der Barockzeit (Abb. 45).[121] Es ist sicher typisch für die Einstellung der 1950er-Jahre zum Historismus, dass man die schlichte Quadermalerei bedenkenlos auf Kosten der historistischen Ausmalung bevorzugte.

Ähnlich verhielt es sich mit der ehemaligen Stiftskirche St. Maria in Wetter (Kreis Marburg-Biedenkopf), einer frühen gotischen Hallenkirche, die um 1240 bis um 1265 errichtet worden war. Auch sie hatte 1859-64 eine historistische Restauration durch Georg Gottlob Ungewitter erfahren. Den Zweiten Weltkrieg überstand sie unbeschädigt. 1961 entdeckte man viele Spuren der mittelalterlichen Farbfassung und entschloss sich, diese – unter Aufgabe der historistischen Ausmalung – bis 1964 zu rekonstruieren. Die Wandflächen, Pfeiler und Gewölbe sind seitdem rot mit weißem Quadernetz, die Dienste und Gewölberippen gelb, die Kapitelle grün mit gelben



45 Dietkirchen bei Limburg, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Lubentius. Innenraum nach Südosten, heutiger Zustand.



46 Wetter, ehemalige Damenstiftskirche St. Maria. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



47 Stralsund, Pfarrkirche St. Nikolai. Innenraum, Blick nach Nordosten, heutiger Zustand.

Blattknospen (Abb. 46).[122] Die Farbgebung ähnelt sehr der Raumschale der Klosterkirche Haina, die bereits 1937-1939 freigelegt und retuschiert worden war (Abb. 23).

Die Pfarrkirche St. Nikolai in Stralsund ist eine monumentale dreischiffige Basilika mit Chorumgang, die von etwa 1270 bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts errichtet worden ist. Sie darf zusammen mit der Lübecker Marienkirche zu den einflussreichsten Bauten der Backsteingotik in Norddeutschland gerechnet werden. In den Jahren 1890-1894 wurde die ursprüngliche Raumfassung im Chor freigelegt, 1909 im Langhaus und in den Turmbauten. 1910 erfolgte eine umfassende Restauration, welche den pflanzlichen Dekorationen einen Anflug von Jugendstil verlieh. Im Zweiten Weltkrieg blieb die Kirche weitgehend verschont. Zuletzt wurde in den Jahren 1978-1991 die Farbfassung der Architektur überarbeitet, wobei die Intensität der Farbkontraste überrascht (Abb. 47). St. Nikolai ist ebenfalls ein Musterbeispiel für die üppigen Ausstattungen und Farbfassungen auch der Backsteinkirchen in Norddeutschland. Alle Wand- und Gewölbeflächen sind weiß verputzt und teilweise bemalt, wobei die Zwickel der Scheidarkaden und der Umgang im Sohlbankbereich der Obergeschoßfenster dominieren. Die Gewölberippen und Gurtbögen erscheinen als dünne Farblinien mit Blätterbesatz, die achteckigen Pfeiler tragen teilweise aufwendige figürliche Wandmalereien.

Auch die bedeutende ehemalige Zisterzienser-Abteikirche Bad Doberan westlich von Rostock, die von Ende des 13. Jahrhunderts bis 1368 errichtet worden ist, hat mehrere Farbgestaltungen des Innenraums erlebt, zuletzt 1880-1900 unter der Leitung von Gotthilf Ludwig Möckel. Diese Ausmalung ist heute nur noch an Belegstellen im südlichen Kreuzarm nachzuvollziehen, da in den Jahren 1977-1984 die ursprüngliche Ausmalung des 14. Jahrhunderts freigelegt und restauriert worden ist. Im Gegensatz zur Stralsunder Nikolaikirche war der Doberaner Bau backsteinfarben mit weißem Fugennetz, vielleicht sogar teilweise backsteinsichtig, wie zwei Pfeiler mit bunt glasierten Ziegeln in der Mitte der beiden Kreuzarme nahelegen. Ansonsten sind das aufgemalte Triforium weiß mit rotem Maßwerk und die Gewölbesegel weiß mit blauen Kreuzrippen und roten Gurtbögen (Abb. 48).[123] So hervorragend diese Farbgebung zur Architektur passt, muss doch bedauert werden, dass es sich hier um eine Freilegung bis zur ursprünglichen Fassung handelt, also alle früheren farbigen Zustände des Innenraums nicht mehr dokumentiert werden können.

Der Dom von Meißen, das bedeutendste Bauwerk der Gotik in Sachsen, entstand in einer langen Bauzeit von etwa 1250 bis 1390. Den Innenraum kennzeichnete eine Raumfassung, deren Bauteile steinsichtig waren, mit farbigen Fassungen einzelner Architekturglieder. So zeigten die Rippen, Gurt- und Schildbögen des Chors eine rote Bemalung mit dunkelroten Fugenstrichen sowie weiß getünchte Gewölbesegel. Im sogenannten Stifterjoch (3. Joch von Westen) besaßen die Architekturglieder allerdings eine Gelbfassung, zur Betonung dieses durch die Stifterfiguren herausgehobenen Jochs. Im Langhaus blieben die Glieder hingegen steinsichtig, nur die Schlusssteine waren nach wie vor farbig.[124] Mit dieser Betonung der Steinsichtigkeit nahm der Meißner Dom zusammen mit dem Regensburger Dom eine Sonderstellung bezüglich der Farbgebung des Innenraums ein. In Meißen blieb dieses steinsichtige Konzept aber erhalten, bis 1771/72 eine vollständige Innenraumfassung erfolgte, die eine Farbigkeit in hellem Ocker mit weißen Fugenstrichen zeigte. Um 1870/71 ersetzte man diese Bemalung durch einen grauen Anstrich mit ebenfalls weißen Fugen. Die nächste Ausmalung erfuhr der Dom 1910/12 durch ein von Hugo Hartung entworfenes Farbkonzept, das dem Chor eine gegenüber dem Langhaus stark variierende Farbigkeit verlieh.[125] In seiner Farbwahl ging er von einem grauen Grundton der Wandflächen aus, während die Dienste in Grün beziehungsweise Blau gefasst waren, die Kapitelle vergoldet auf rotem Grund, die Gewölberippen grün und rosa bei weißen Gewölbesegeln sowie die Fenstermaßwerke in Rosa. Das Dorsale des Chorgestühls erhielt eine bunte Farbigkeit auf einer Rückfläche in Ocker; die Türen wurden korallenrot. In seiner originellen Farbwahl war Hartung deutlich vom Jugendstil beeinflusst.

Bei der Gesamtrestaurierung des Doms 1990-2002 wurden nun alle späteren Farbfassungen entfernt, um die ursprüngliche Farbwahl des Mittelalters auf den freigelegten Bereichen wiederherzustellen.[126] Die aufgedeckten Reste der ursprünglichen Farbgebung wurden retuschiert, der größte Teil musste aber in Kalkkasein rekonstruiert werden (Abb. 49).[127] Bei der Untersuchung der berühmten vier Stifterfiguren zeigte sich, dass die dritte, in Ölfarbe ausgeführte Fassung eine weitgehend unversehrte Schicht darstellte, auf die sich die Freilegung und Reinigung konzentrierte. Diese Schicht entstand gleichzeitig mit der Rokoko-Farbfassung des Innenraums von 1771/72 und war besonders hochwertig, wie Heinrich Magirius betonte: „Von besonderer Qualität sind die differenzierten Inkarnate, die daran erinnern, daß Meißen durch die Porzellanmanufaktur eine Farbkultur bewahrt hat, die anderswo in Sachsen nicht zu finden ist“.[128] Zum einen verwundert nun, dass überhaupt drei Fassungsschichten der Architektur entfernt worden sind, um die



48 Bad Doberan, ehemalige Zisterzienser-Abteikirche. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



49 Meißen, Dom. Hauptchor, Blick in das Gewölbe, heutiger Zustand.

ursprüngliche Raumfarbigkeit zu rekonstruieren. Zum anderen scheint es inkonsequent, wenn man bei den Stifterfiguren die Farbfassung von 1771/72 zeigt und in ihrer Qualität würdigt, gleichzeitig aber die zugehörige Architekturfassung zerstört. Bei der Innenrestaurierung des Regensburger Doms 1985-1989 wurden dagegen bewusst alle Farbschichten von Architektur und Skulptur erhalten, so dass die barocke Fassung bis heute den Innenraum kennzeichnet.[129]

Bei der 1499-1525 errichteten Pfarrkirche St. Anna in Annaberg-Buchholz (Erzgebirge) handelt es sich um eine dreischiffige, spätgotische Hallenkirche mit einem prächtigen Schlingrippengewölbe und dreiseitig umlaufenden Emporen. Der Innenraum wurde mehrfach neu gefasst und von 1875 bis 1884 durch eine neugotische Ausstattung mit farbigen Glasfenstern aufwendig geschmückt; die Entwürfe stammten von dem Baurat Dr. Oskar Mothes (Abb. 50). In den Jahren 1927/28 beseitigte man im Sinne einer ‚Entschandelung' die Dekorationsmalerei an den Wänden und einen Teil der neugotischen Ausstattung. Schließlich erfolgte von 1975-1996 eine umfassende Renovierung unter der Leitung des Ostberliner Instituts für Denkmalpflege. Im Kircheninneren wurde das Ziel angestrebt, den ursprünglichen, spätgotischen Raumeindruck wiederherzustellen. Dies erfolgte aber nicht durch eine Neufassung nach Befund, sondern – wie im Meißener Dom – durch eine systematische Freilegung bis auf die unterste Fassung. Dazu mussten fünf verschiedene Schichten von Übermalungen aus den Jahren 1688-1692, 1731, 1830, 1875-1884 und 1927/28 entfernt werden. Darunter hatte sich die originale Ausmalung zum Teil noch sehr gut erhalten. Das ermöglichte es, die Farbgebung im Inneren so wiederherzustellen, wie sie 1525 bestanden hatte.[130] An einzelnen Stellen wurden Zustände späterer Farbschichten als Belege belassen, zum Beispiel bei den reich geschnitzten Reliefs der umlaufenden Emporenbrüstungen. Die farbigen Glasmalereien des späten 19. Jahrhunderts blieben dagegen in situ, was natürlich zu begrüßen ist, aber den stilreinen Eindruck doch wieder stört. So eindrucksvoll der heutige Zustand des komplett freigelegten Innenraums und seiner Ausstattung auch wirkt (Abb. 51), man muss den Verantwortlichen den gleichen Vorwurf machen, der schon bei der Freilegung des Augsburger Doms 1934 zu erheben war. Viele, teilweise aufwendige Fassungsschichten gingen auch hier unwiederbringlich verloren.

Wenn man im 19. Jahrhundert Wandmalereien in mittelalterlichen Kirchen entdeckte, war es für die Vorstellungen des Historismus selbstverständlich, diese nach der Freilegung zu ergänzen. Damals ertrug man keine gealterten oder fragmentierten Malereien, sondern strebte einen ‚Neuheitswert' an, der den Sakralraum so perfekt wie möglich ins Mittelalter zurückführen sollte. Deshalb wurden alle Schäden beseitigt und die entdeckten Malereien gründlich retuschiert, oft sogar vollständig übermalt. Die hier beauftragten ‚Künstlerkonservatoren' beschäftigten sich intensiv mit Stil und Ikonographie, ließen sich von Fachleuten beraten und versuchten, so exakt wie möglich den ursprünglichen Eindruck wiederherzustellen. Natürlich gerieten auch diese überarbeiteten Malereien unter das Verdikt der Denkmalpfleger, und zwar schon im frühen 20. Jahrhundert. Ein Beispiel sind die romanischen, um 1140/50 entstandenen Wandmalereien in der Johanneskapelle in Pürgg/ Steiermark. Diese wurden in den 1870er-Jahren entdeckt und – nach der Entfernung des späteren Gewölbes – zwischen 1889 und 1892 systematisch freigelegt. Theophil Melicher übermalte und rekonstruierte 1893/94 im Auftrag der k. k. Central-Commission die fehlenden Stellen vollständig. Bereits 1914/15 wurde die Übermalung teilweise wieder entfernt. Endgültig ‚entrestaurierten' zwischen 1939 und 1949 Franz Walliser, Fritz Weninger und Bruno Malanik die Malereien und legten die ursprünglichen Wandbilder – mit allen ihren Beschädigungen und Fehlstellen – wieder frei (Abb. 52).[131]

Die historistische Idee, ein ‚fertiges', ikonographisch ablesbares Bild vorzuführen, wurde von den Denkmalpflegern letztlich so vehement abgelehnt, dass sie die Aura eines Fragments immer mehr bevorzugten. Wie weit das gehen konnte, zeigt das Beispiel der Kunigundenkirche in Borna (Sachsen), einer schlichten, aus der Zeit vor 1200 stammenden romanischen Kirche, die nach jahrhundertelanger Vernachlässigung in den Jahren 1923-1933 durch Emil Högg, einen mit dem Nationalsozialismus sympathisierenden Architekten, grundlegend wiederhergestellt wurde. Nachdem im Langhaus spätgotische Wandmalereien entdeckt und restauriert worden waren, fehlte ein adäquater Blickfang in der Chorapsis. Deshalb ließ Högg die Apsis durch den Restaurator Paul Rössler und den Kunstmaler Willi Rittsche untersuchen. Sie fanden aber nur einen Stucknimbus, von dem aus sie die Berechtigung ableiteten, eine Wandmalerei der Majestas Domini mit den Evangelistensymbolen und einer Reihe von Heiligen zwischen den Fenstern neu zu schaffen. Sie fertigten dabei aber kein ablesbares Gemälde an, sondern malten von vornherein einen stark fragmentierten Zustand, der den Eindruck erweckte, hier wäre eine leider sehr schlecht erhaltene romanische Wandmalerei entdeckt und freigelegt worden (Abb. 53).[132] Diese Aktion kann als extremes Beispiel einer ‚schöpferischen' Denkmalpflege bezeichnet werden.



50 Annaberg-Buchholz, Pfarrkirche. Innenraum nach Osten, mit der Ausstattung von 1875/84.



51 Annaberg-Buchholz, Pfarrkirche. Innenraum nach Nordosten, heutiger Zustand.

Als weiteres Beispiel sei die Allerheiligenkapelle am Kreuzgang des Regensburger Doms genannt, ein kleiner, aber ungemein kostbarer Zentralbau, den sich Bischof Hartwig II. (1155-1164) als Grabkapelle erbauen ließ. Der Innenraum wurde unmittelbar nach der Fertigstellung um 1160 komplett ausgemalt. Diese Malereien wurden 1869-1872 freigelegt. Da sie schlecht erhalten waren, wurde 1897 Professor Hans Haggenmiller, ein erfahrener ‚Künstlerkonservator', mit ihrer Ergänzung beauftragt. Er übermalte die Darstellungen komplett, so dass auch die komplizierte Ikonographie wieder ablesbar wurde (Abb. 54). Diese Überarbeitungen missfielen den Denkmalpflegern immer mehr, so dass der Zeichenlehrer am Regensburger Albrecht-Altdorfer-Gymnasium, Hans Krempel, der auch als Restaurator tätig war, 1955 vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege beauftragt wurde, alle Übermalungen wieder zu entfernen (Abb. 55). Es half nicht, dass etwa der Konservator Franz Dambeck dem Restaurator Haggenmiller an sich gute Arbeit bescheinigt hatte: „Die Restaurierung folgte dem damals üblichen Modus einer weitgehenden Rekonstruierung durch Übermalung und ausgiebige Konturierung. Letztere folgte peinlich dem Gegebenen, schreckte aber auch vor Ergänzungen nicht zurück, was sich besonders empfindlich bei den Kopfpartien auswirkte. Nur von der Erneuerung der modellierenden Innenzeichnung war abgesehen worden".[133] Wahrscheinlich dürfte 1955 – im Gegensatz zu heutigen Restaurierungstechniken – die Originalsubstanz noch mehr reduziert worden sein.[134] Indirekt musste dies bereits Franz Dambeck 1956 zugeben: „Das Gesamtergebnis der Restaurierung ist von beträchtlicher Bedeutung. Zwar hat die Malerei den Großteil ihrer ‚Aussage' eingebüßt, was natürlich von den Kreisen, denen diese wichtig war, lebhaft bedauert wird [...] Man muß sich dessen bewußt bleiben, daß es sich um ein Fragment handelt, weniger um ein Fragment in der Ausdehnung als in der Tiefe. Wir besitzen in diesem Fragment grob bezeichnet nur die Untermalung. Die modellierende Oberschicht fehlt".[135]



52 Pürgg/ Steiermark, Johanneskapelle. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Die historischen Farbaufnahmen vor der Purifizierung (Abb. 54) erwecken den Eindruck, dass die Übermalungen Haggenmillers sehr behutsam erfolgt waren und noch viel Originalsubstanz zeigten. Der Kapellenraum vermittelte insgesamt, einschließlich der Architektur und der ursprünglichen Ausstattung, die Vorstellung eines komplett erhaltenen romanischen Gesamtkunstwerks. Heute dagegen erlebt der Besucher einen Zentralraum (Abb. 55), dessen kristallin klar gestaltete Architektur mit Malereien geschmückt ist, die völlig verblasst erscheinen und wie ein Schatten ihrer selbst kaum mehr einen Eindruck davon geben können, wie die Kapelle ursprünglich aussah.[136]

Eine eigene Gattung, sowohl im Stil als auch in der Farbigkeit der Architektur, bilden die romanischen Kirchen am Mittel- und Niederrhein, die mit ihrem Bestreben nach einer plastischen Durchgliederung der Wand und der zunehmenden Vorliebe für Gewölbe ideale Voraussetzungen für eine Farbfassung boten. Durch die Betonung der Architekturglieder mit Farbe und Dekor wurden die Besucher gezielt auf die spezielle Raumstruktur hingewiesen. Auf der Basis dieser Erkenntnis wandten sich die Denkmalpfleger seit den 1950er-Jahren immer mehr von der sonstigen Vorliebe für die Steinsichtigkeit ab und setzten nun für die genannten rheinischen Kirchen auf farbige Gliederungen. Den entscheidenden Impuls hierfür dürften der Limburger Dom gegeben haben (siehe oben), aber auch die ehemalige Damenstiftskirche St. Maria und Clemens in Schwarzrheindorf bei Bonn. Dieser 1151 geweihte zweigeschossige Zentralbau wurde um 1170 durch einen westlichen Anbau erweitert. 1845 entdeckte man in der Unterkirche romanische Wandmalereien, die 1854 freigelegt wurden. 1868 legte man die Malereien in der Oberkirche frei, die 1875 restauriert wurden. 1910/11 restaurierte Anton Bardenhewer noch



53 Borna (Sachsen), Kunigundenkirche. Innenraum, Altarapsis, heutiger Zustand.



54 Regensburg, Dom. Allerheiligenkapelle am Kreuzgang, Innenraum nach der Übermalung 1897.



55 Regensburg, Dom. Allerheiligenkapelle am Kreuzgang nach der Purifizierung 1955, heutiger Zustand.

einmal alle Malereien. Dies wiederholte sich 1935, erneut durch Bardenhewer. In den 1950er-Jahren wurden dann die Architekturglieder im Inneren passend zu den Malereien farbig gefasst.[137] Insgesamt wurden die Malereien nach Andreas Vieten „durch die vielen Restaurierungen in Mitleidenschaft gezogen, so daß man nur noch die Gesamtkomposition beurteilen kann, nicht mehr die Einzelheiten“ (Abb. 56).[138]

Natürlich wusste man schon im 19. Jahrhundert, dass die Innenräume dieser rheinischen Kirchen ursprünglich farbig gefasst waren, wie im Grunde fast alle Kirchenräume der Romanik. Die historistischen Ausmalungen des 19. Jahrhunderts, für die vor der Ausführung sorgfältig Befunde gesucht wurden, hatten ein Mittelalterbild geliefert, das man – was die Fassungen der Architekturglieder betraf, im 20. Jahrhundert durchaus übernahm. Die tatsächlich nachgewiesenen Farbbefunde sind jedoch nicht immer sehr umfangreich gewesen, so dass die Bemalung vieler Architekturglieder mehr oder weniger frei rekonstruiert werden musste. Die verdienstvolle Arbeit von Andreas Vieten über die Wandmalereisysteme der romanischen Kirchen im Rheinland zählt im Katalog 54 Kirchen mit Farbfassungen der Raumschalen auf.[139] Leider definierte er aber häufig nicht klar genug, welche Befunde für die Bemalung tatsächlich vorlagen und welche Bauglieder eine analog zu anderen Beispielen improvisierte Farbfassung erhielten. Beispielsweise hat man in der um 1210/20 entstandenen Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen in Köln Gewölbemalereien aus der Zeit um 1230 entdeckt (im Mittelschiff und den beiden Chorkapellen), die 1879-1881 freigelegt und von Matthias Göbbels übermalt worden sind. Ab 1934 fand wieder eine Restaurierung der mittelalterlichen Fresken statt, bei der die historistische, nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprechende Ausmalung aus dem 19. Jahrhundert entfernt und von Anton Bardenhewer durch behutsamere Retuschen ersetzt wurde. Die Kirche hat den Zweiten Weltkrieg relativ glimpflich überstanden, vor allem die Mittelschiffgewölbe blieben erhalten. Der



56 Schwarzrheindorf, Doppelkirche St. Maria und Clemens. Unterkirche, Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



57 Köln, Pfarrkirche St. Maria Lyskirchen. Blick zu den Mittelschiffgewölben nach Westen, heutiger Zustand.

Wiederaufbau der Kirche begann 1947; in diesem Jahr wurden die Gewölbemalereien gefestigt und gereinigt. 1957 erhielt die Raumschale eine Farbgestaltung durch Karl Band und Elmar Hildebrand, wobei nicht klar ist, ob sie sich an älteren Befunden orientieren konnten. In den Jahren 1972 bis 1977 erfolgte eine erneute Restaurierung der mittelalterlichen Gewölbefresken, wobei die Übermalungen von 1934 entfernt wurden. Bereits 1988-1990 fand eine erneute Innenrestaurierung statt, bei der die Architekturglieder der Raumschale neu gefasst wurden: Wandvorlagen grau und kräftiges Rot; die Kapitelle, Kämpfer und Gesimse bemalte man nach Befund in Ocker und Blautönen. Die Kreuzrippengewölbe präsentieren dagegen die freigelegten Malereien der Zeit um 1230, mit reich gemusterten, vielfarbigen Rippen und Gurtbögen, vor allem aber mit prachtvollen figürlichen Malereien in den Gewölbesegeln (Abb. 57).[140]

Es stellt sich daher die Frage, ob außer Limburg, Schwarzrheindorf und Köln/ St. Maria Lyskirchen nicht auch viele andere rheinische Kirchen mit Malereien geschmückt waren, die neben der Betonung der Architekturglieder Malereien auch auf den Gewölbesegeln oder auf freien Wandflächen gezeigt haben. Reste von mittelalterlichen figürlichen Wandmalereien sind jedenfalls noch in vielen rheinischen Kirchen erhalten, so dass ein zumindest partieller Schmuck einzelner Wandflächen oder Kapellen die Kirchenräume bereicherte, über die Bemalung der Architekturglieder hinaus. In Münstermaifeld (Rheinland-Pfalz), im Innenraum der ehemaligen Augustinerchorherren-Stiftskirche St. Martin und Severus (erbaut um 1225-1322) fand Willy Weyres zwischen 1924 und 1933 figürliche und dekorative Malereien, die aufgedeckt und restauriert worden sind. Bei der nächsten Restaurierung Anfang der 1990er-Jahre wurden die Farbfassungen durch neue Befunde ergänzt und erneuert (Abb. 58, 59).[141] Die ehemalige Damenstiftskirche St. Quirinus in Neuss (erbaut 1209-1240) war seit Mitte des 19. Jahrhunderts mehrfach historistisch ausgemalt worden. 1937 fand erneut eine Restaurierung unter der Leitung von Willy Weyres statt. Es ist nicht klar, wie weit er noch ursprüngliche Fassungsreste vorfand, historistische Lösungen berücksichtigte oder ob er seine Farbfassung der Architekturglieder frei erfunden hat. Nach Beschädigungen im Zweiten Weltkrieg wurde die Farbfassung wieder ergänzt; das Gemälde der Majestas Domini in der Kalotte der Ostapsis kam erst 1951 hinzu. Bei



58 Münstermaifeld, ehemalige Stiftskirche St. Martin und Severus. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

der letzten Restaurierung ab 1986 hat man die Bemalungen erneuert (Abb. 60).[142] In der um 1210-1236 erbauten ehemaligen Damenstiftskirche St. Margareta in Gerresheim bei Düsseldorf entdeckte man im Jahr 1896 Bemalungsreste, die bei einer Neuausmalung 1902 teilweise berücksichtigt worden sind. 1939/40 wurde die ursprüngliche Bemalung freigelegt, aber nicht ergänzt. Diese Ergänzungen nahm man dann 1956-1960 vor. Die Chorapsis zeigt hingegen eine komplette Ausmalung mit einer Dreifaltigkeitsdarstellung in der Konche; sie war bereits 1940 auf der Basis spärlicher Fragmente sehr frei rekonstruiert worden. 1983 wurde dann der Innenraum nach den dokumentierten Befunden neu ausgemalt (Abb. 61).[143] Die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Severus in Boppard (Rheinland-Pfalz), eine gewölbte Emporenbasilika (Anfang 13. Jahrhundert-1234 erbaut) zeigt eine besonders reiche Farbfassung der Architekturglieder. Sie wurde 1890 entdeckt; 1892/93 fand unter Leitung von Baurat Hermann Cuno eine Ausmalung statt, angeblich auf der Basis der Befunde. Bei der nächsten Restaurierung 1962-1967 stellte der Restaurator Walter Dirk aber fest, „daß die Malerei der letzten Raumfassung völlig frei erfunden worden ist und keinerlei Ähnlichkeit mit dem Originalbefund aus der Erbauungszeit aufwies [...]“.[144] Dennoch wurde die historistische Fassung beibehalten, ebenso wie bei der nächsten Restaurierung 2010/11 (Abb. 62).[145]

Offenbar hatte sich schon sehr früh eine gewisse Routine eingespielt, so dass nach dem Zweiten Weltkrieg auch Kirchenräume farbig gefasst worden sind, für die es so gut wie keine Befunde gab. Ein typisches Beispiel hierfür ist die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Kunibert in Köln, die um 1215-1247 errichtet worden war. Im Innenraum wurde die mittelalterliche Ausmalung erst Mitte des 18. Jahrhunderts übertüncht, aber schon 1840 wieder freigelegt. 1867-1870 haben Michael Welter und Matthias Göbbels die Ostteile auf der Basis der freigelegten Reste übermalt, 1880-1885 folgte das Langhaus. Im Zweiten Weltkrieg wurden vor allem die Westteile schwer beschädigt; der Wiederaufbau der östlichen Bauteile und des Langhauses fand 1946-1956 statt. 1981-1993 folgte ein stark veränderter Wiederaufbau des Westbaus. Im Innenraum sind in den Ostteilen erhebliche Reste figürlicher Wandmalerei aus der Erbauungszeit (Querhausarme



59 Münstermaifeld, ehemalige Stiftskirche. Freigelegte Wandmalereien und Architekturfassungen in Querhaus und Chor, heutiger Zustand.

und Hauptchor-Nordwand) und aus der Zeit um 1270 (Taufkapelle) erhalten.[146] Die heutige farbige Fassung der Architekturglieder entwarfen Willy Weyres, Karl Band und Hans Heider (1951-1956). Sie orientierten sich offensichtlich an den historistischen Übermalungen des 19. Jahrhunderts, ließen aber jede weitere Dekoration auf den Wand- und Gewölbeflächen weg (Abb. 63).[147]

Die Dominikanerklosterkirche St. Andreas in Köln zeigte vor 1939 eine reiche historistische Ausmalung, die 1890-1899 von Josef Fischer ohne Rücksicht auf Befunde ausgeführt worden war. Im Zweiten Weltkrieg wurde der Bau beschädigt, konnte aber bis 1954 schon wiederhergestellt werden.[148] Die Architekturglieder wurden – ohne Befunde – nach den Entwürfen des Architekten Karl Band farbig gefasst. Diese Fassung wurde 1965-1967 von Karl Band und Hans Heider erneuert (Abb. 64), und zwar „nach dem Vorbild verschiedener spätstaufischer Kirchen (Limburg an der Lahn, Neuss u.a.), deren Ausmalung Willy Weyres aufgrund mittelalterlicher Reste geschaffen hatte".[149] Die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Martin, das sogenannte Münster in Bonn entstand in einer komplizierten Baugeschichte mit vielen Erweiterungen zwischen etwa 1050 bis um 1240. 1887/88 entdeckte man die spätromanische Wanddekoration, kopierte die figürlichen Teile, schlug aber dann alle Putzflächen innen ab. Nach Entwürfen von August Martin erhielt der Innenraum eine neue Ausmalung, bei der die kopierten figürlichen Malereien berücksichtigt wurden. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Münster nur gering beschädigt. Trotz zweier Restaurierungen blieb die reiche historistische Ausmalung im Chor erhalten. Dagegen erhielt die restliche Raumschale 1954-1959 eine neue Farbfassung nach Entwürfen von Willy Weyres, die aber nicht auf die historistische Bemalung der Architekturglieder zurückgriff, sondern auf freier Erfindung beruht; sie wurde 1980/81 noch einmal erneuert (Abb. 65).[150]

Für nicht kundige Besucher entsteht so der Eindruck, die romanischen Kirchen am Mittel- und Niederrhein wären immer farbig gewesen, wenn auch nach einem schlichten, nur die Architekturglieder betonenden Schema. Im Gegensatz dazu gewinnen solche Besucher in den meisten anderen romanischen Kirchen Deutschlands die Überzeugung, die Kirchenräume hätten immer den eher farblosen Kontrast zwischen steinsichtigen Partien und weiß getünchten



60 Neuss, ehemalige Damenstiftskirche St. Quirinus. Innenraum nach Nordosten, heutiger Zustand.



61 Düsseldorf-Gerresheim, ehemalige Damenstiftskirche St. Margareta. Innenraum nach Nordosten.



62 Boppard, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Severus. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



63 Köln, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Kunibert. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Flächen gezeigt; zumindest suggerieren dies die vielen, heute sehr ähnlich aussehenden Kirchenräume. Dabei wissen alle Fachleute, dass so gut wie alle mittelalterlichen Kirchen ursprünglich farbige Fassungen zeigten, wenn auch in unterschiedlicher Dichte – und sicher auch mit vielen figürlichen Malereien. Hätten in anderen Landschaften die Denkmalpfleger eine ähnlich gemeinsame Linie verfolgt wie im Rheinland, dann hätten auch andere Regionen zumindest farbig dekorierte Architekturglieder erhalten können, etwa nach dem Vorbild der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirche Walderbach (Oberpfalz), die im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts errichtet worden war. Die dreischiffige, mit Kreuzrippengewölben überhöhte Hallenkirche besitzt dekorative Wandmalereien, die 1888 freigelegt worden sind. Die im Mörtelguss hergestellten Gewölbekappen zeigen eine monochrome blauschwarze Fassung, während die Rippen, Scheid- und Gurtbögen mit unterschiedlichen geometrischen Mustern in Rot und Schwarz auf weißem Grund geschmückt sind (Abb. 66).[151]

Zu nennen wäre hier auch die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Peter – der sogenannte Dom – in Fritzlar (Hessen), eine monumentale dreischiffige Basilika, die zwischen 1171 und 1232 errichtet wurde. Nachdem der Innenraum zuletzt 1843-1845 weiß getüncht worden war, entdeckte man bei einer Gesamtrestaurierung 1913-1920 umfangreiche Reste der ursprünglichen farbigen Fassung, die freigelegt, sorgfältig retuschiert und ergänzt worden sind.[152] Während der letzten Innenrestaurierungen 1963-1970 und 1998-2002 wurden die Farbfassungen untersucht, brauchten aber angesichts der in großen Flächen erhaltenen ursprünglichen Bemalung nur gefestigt und konserviert werden.[153] Im Prinzip gleicht die Dekoration – trotz der großen räumlichen Distanz – der erwähnten in Walderbach, was die dekorativen Ornamentmuster an den Gurtbögen und Diagonalrippen betrifft. Dazu kommen verputzte Wandflächen, die hell natursteinfarben oder rot getüncht sind, jeweils mit weißer Fugenmalerei. Außerdem finden sich farbig differenzierte Kapitelle, Rankenmuster an den Scheidbö-



64 Köln, Dominikanerklosterkirche St. Andreas. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

gen und den Fensterrahmen sowie steinsichtige Pfeiler und Dienste (Abb. 67).

Auch die ehemalige Benediktinerinnen-Abteikirche – die sogenannte Neuwerkkirche – in Goslar, die um 1173 bis um 1230 errichtete wurde, zeigt einen farbigen Innenraum, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung. Hier entdeckte man im Chor Wandmalereien, die 1874/75 freigelegt und durch den Berliner Kunstmaler Fischbach übermalt worden sind. Nach einer Ausbesserung 1925 fand 1950 erneut eine Restaurierung statt, während der die Übermalungen des 19. Jahrhunderts teilweise wieder entfernt worden sind. Bei einer Proberestaurierung 1994 stellte man fest, dass im Chor nicht mehr viel Originalsubstanz anzutreffen war.[154] Tatsächlich machen die Malereien im Chor den verwirrenden Eindruck einer Mischung der ursprünglichen Komposition mit Originalresten und zahlreichen Ergänzungen beziehungsweise Übermalungen. Die Architekturglieder im Langhaus sind dagegen monochrom und deckend bemalt, vor allem mit roten und blauen Diensten, Gurtbögen und Kreuzrippen, ergänzt durch zartes Gelb bei Deckplatten und Profilen. Die Wandflächen sind bei den Natursteinbereichen grau, ansonsten weiß getüncht (Abb. 68). Auch wenn man bei den Restaurationen des Historismus meist nicht exakt sagen kann, welche mittelalterlichen Farbbefunde die Restauratoren tatsächlich entdeckt hatten, kann der Innenraum mit seiner glanzvollen Malerei im Chor und der zurückhaltenderen Farbgebung im Langhaus durchaus einen Eindruck von der ursprünglichen Farbfassung vermitteln.

Gerade solche relativ einfachen Farbfassungen wie im Langhaus der Neuwerkkirche dürften weit verbreitet gewesen sein. Es wäre ein Leichtes gewesen, vergleichbare Muster auch in anderen romanischen Kirchen des deutschsprachigen Bereichs anzubringen, um die während des Mittelalters im Sakralbau übliche Farbfassung der Architekturglieder aufzugreifen. Damit möchte ich vor allem die Relativität der scheinbaren Unterschiede zwischen den rheinischen und den anderen romanischen Kirchen in Deutschland betonen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es für die Innenraumgestaltung mittelalterlicher Kirchen (ohne Kriegszerstörungen) nach 1945 mehrere Varianten gab:

- Die Entfernung historistischer Ausmalungen und Ausstattungen, verbunden mit einer Freilegung bis auf werksteinsichtige beziehungsweise backsteinsichtige Architekturglieder im Kontrast zu weiß verputzten Flächen. Dadurch ist die Zahl bedeutender mittelalterlicher Kirchen mit komplett erhaltener historistischer Innendekoration sehr dezimiert worden.
- Die Freilegung älterer Farbschichten bis auf die ‚originale' unterste Fassung, meistens ebenfalls verbunden mit der Entfernung historistischer Ausmalungen und Ausstattungen.
- Eine im Vergleich mit verwandten Kirchenbauten frei erfundene Farbfassung, oft ebenfalls verbunden mit der Entfernung historistischer Innendekorationen und meist in einer Farbigkeit, die sich auf gliedernde Elemente (Dienste, Rippen, Gurt-, Scheidbögen) beschränkte.
- Die konservierende Erhaltung des vorgefundenen Bestands: Seit den 1970er-Jahren begann eine zunehmende Wertschätzung auch der historistischen Ausmalungen und Ausstattungen. Sie wurden nicht mehr zerstört, sondern blieben erhalten. Allerdings nahm man vereinzelt Modifizierungen oder Reduzierungen des Bestands vor.



65 Bonn, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Martin, sogenanntes Münster. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



66 Walderbach, ehemalige Zisterzienser-Abteikirche St. Maria und Nikolaus. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Zukünftig müssen Denkmalpfleger mehr denn je darauf achten, bei den Vorbesprechungen und Voruntersuchungen der geplanten Restaurierung einer Kirche größten Wert auf die restauratorischen Ergebnisse zu legen und auf deren Basis nicht eine Veränderung der Raumschale, sondern eine Erhaltung der Befunde zu fordern. Notfalls kann man ja – wie im 19. Jahrhundert – eine Neufassung zulassen, solange darunter die diversen Farbschichten erhalten bleiben. Im Rahmen des von Manfred Schuller und mir durchgeführten Forschungsprojekts *Bau-, Kunst- und Funktionsgeschichte des Regensburger Doms* konnten wir bei der 1985-1989 durchgeführten Innenrestaurierung erreichen, dass die Raumschale und die gesamte Ausstattung nur gereinigt und konserviert, aber nicht freigelegt worden sind.[155] Durch die Befunduntersuchungen wussten wir, dass immer mindestens drei Farbschichten auf den Architekturgliedern wie auf den gotischen Skulpturen und der gotischen Ausstattung vorhanden waren. Die genaue Analyse aller Farbschichten ermöglichte es uns, in einem zusätzlichen, kleineren Forschungsprojekt die Befunde zusammenzuführen und mit Hilfe digitaler Rekonstruktionen auch zu visualisieren. So konnten wir zeigen, dass der Regensburger Dom drei komplette Farbredaktionen erlebt hat; die ursprüngliche gotische Fassung, dann eine goldbetonte Fassung in der Renaissance und eine weitere in der Barockzeit. Jedes Mal war dabei ein Farbkonzept entwickelt worden, das auf hohem künstlerischen Niveau zuerst die Farbgebung der Raumschale festlegte, aber dann für alle Skulpturen und Ausstattungsstücke ebenfalls eine Neufassung durchführen ließ und damit wieder für eine einheitliche künstlerische Gesamtwirkung sorgte.[156] Ein solcher Forschungsansatz, der sich grundlegend auch mit den jüngeren Fassungen mittelalterlicher Kirchenräume beschäftigt und diese würdigt, bereichert unsere Kenntnis vom Aussehen mittelalterlicher Sakralräume über die Jahrhunderte hindurch in wesentlichem Umfang. Leider offenbart aber die Restaurierungsgeschichte vieler mittelalterlicher Kirchen, dass immer wieder die jüngeren Fassungsschichten entfernt worden sind. Die Spuren der Geschichte im Lauf der Jahrhunderte müssen zukünftig sorgfältiger denn je bewahrt werden – und damit natürlich auch die Spuren des 19. Jahrhunderts.



67 Fritzlar, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Peter, sogenannter Dom. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.



68 Goslar, ehemalige Benediktinerinnen-Abteikirche St. Maria, sogenannte Neuwerkkirche. Innenraum nach Osten, heutiger Zustand.

Die Umgestaltungen von Kirchenräumen, die nach dem Zweiten Weltkrieg bereits eine künstlerisch anspruchsvolle Neugestaltung erlebt hatten

Ein großes Problem der Denkmalpflege ist ein kontinuierlicher Veränderungsdruck gegenüber dem vorhandenen Zustand – gerade bei den Innenräumen von Kirchen. Die Begründung hierfür dürfte in dem überall und ständig zu beobachtenden Geschmackswandel liegen, aber auch in den Versuchen der zuständigen Kleriker, den schwindenden Mitgliederzahlen und dem Rückgang der Gottesdienstbesucher durch gestalterische Innovationen entgegenzuwirken. Erleichtert werden geplante Veränderungen auch durch die Tatsache, dass die Restaurierungsgeschwindigkeit zunimmt, vor allem bei bedeutenden Baudenkmälern. So konnte ein Zustand oft noch gar nicht unter Denkmalschutz gestellt werden, bevor der nächste schon wieder neue Fakten schuf. Dafür seien einige Beispiele vorgestellt.

Bei der Franziskanerklosterkirche Zur Kreuzerhöhung Christi in Würzburg handelt es sich um eine bedeutende, aus dem 13. Jahrhundert stammende Bettelordenskirche, die bereits 1249 als dreischiffige Basilika mit flachgedecktem Langhaus und gewölbtem Langchor begonnen worden war. 1614/15 erhielt sie Gewölbe, welche die Flachdecken von Mittelschiff und Seitenschiffen ersetzten. Ferner wurde die Kirche in der Barockzeit ausstaffiert, im 19. Jahrhundert wieder teilweise purifiziert.[157] Im Zweiten Weltkrieg erlitt die Kirche 1945 schwere Schäden. Die Ostteile – das heißt der Langchor und das erste Joch des Langhauses einschließlich der Gewölbe der Echterzeit – und die Außenmauern der Seitenschiffe blieben erhalten. Die westlich anschließenden Pfeiler und Gewölbe waren gänzlich eingestürzt, so dass die Kirche in der westlichen Hälfte einen wahrhaft desolaten Zustand bot.[158]

Unmittelbar nach dem Krieg wurde schon 1946/47 eine provisorische Wiederherstellung durchgeführt. Aus der herrschenden Notsituation heraus verwendete der Würzburger Architekt Gustav Heinzmann statt der zerstörten Rundpfeiler Stahlrohre, die ursprünglich



69 Würzburg, Franziskanerklosterkirche. Innenraum nach Osten, nach dem Wiederaufbau, Zustand 1954.

zur Herstellung von Geschützrohren bestimmt waren. Aus den Eisenträgern einer gesprengten Brücke konstruierte er einen Dachstuhl, so dass der Kirchenraum erst einmal wieder geschlossen werden konnte. Der eigentliche Wiederaufbau begann 1952. Dabei hatte man aber schon die architektonische Qualität der provisorischen Wiederherstellung bemerkt. Wie der damalige Generalkonservator des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Josef Maria Ritz, schildert, „hat man modellmäßig untersucht, ob man [...] die einmal gegebene Notlösung so weit veredeln könne, daß sie eine künstlerisch genügende Dauerlösung zu werden verspräche. Einhellig hat man sich, Bauherr, Architekt (dieser war Dipl.-Ing. Gustav Heinzmann, Würzburg) und Denkmalpfleger, zu letzterem entschlossen [...]. Die Querschnittsgestaltung, das Verhältnis zwischen Mitteldecke und den seitlichen Pultdächern ist wohlabgewogen, der ganze Raum hat bei aller basilikalen Ordnung eine schöne Freiheit, seine Strenge ist anmutig, man könnte sagen, er wirkt franziskanischer als vorher".[159] Am 16. Oktober 1954 wurde die Kirche bereits eingeweiht (Abb. 69).

Bei dieser interessanten Lösung wurden die ursprünglichen Bauteile mit zeitgenössischen Elementen kombiniert. Man kann – im Sinne der Definition von Thomas Will – hier von einem ‚konzeptionellen Provisorium' sprechen. Dieses spiegelt – ganz bewusst gestaltet – die Geschichte des Bauwerks wider.[160] Was durch den Krieg erhalten blieb, bot in der Kontrastierung mit Neuem, das in feinsinniger Weise an den Bau angeglichen wurde, eine Lösung, die sowohl als Gesamtraum überzeugte, als auch die Geschichte des Bauwerks von der Gotik über die Echterzeit bis zur Nachkriegsgeschichte und der Aufarbeitung der Kriegszerstörung in einem faszinierenden Gesamtrahmen ablesbar machte. Die ästhetische Qualität des so gewonnenen Innenraums konnte sich uneingeschränkt neben Bauten mit vergleichbar anspruchsvollen Konzepten wie der Alten Pinakothek in München und der Kreuzkirche in Dresden behaupten.



70 Würzburg, Franziskanerklosterkirche. Innenraum nach Osten, nach dem weitgehenden Um- und Rückbau 1988, heutiger Zustand.

Nun wurde die Franziskanerkirche durch einen Brand des Dachstuhls am 19. Mai 1986 beschädigt, was Anlass für eine notwendig gewordene Renovierung war, die aber dann zum Selbstläufer wurde und mit der Kirchenweihe am 3. Oktober 1988 abschloss (Abb. 70). Konkret hat man versucht, unter der Leitung des Würzburger Architekten Hans-Georg Müller das Langhaus in seiner vermutlichen Gestalt des 13. Jahrhunderts zu rekonstruieren.[161] Für dieses Ziel mussten nicht nur alle Architekturteile der Gestaltung von 1954 entfernt werden, sondern auch die beiden noch erhaltenen Gewölbe der Echterzeit (jeweils über den östlichen Jochen der Seitenschiffe). Dafür erhielt die Kirche Rundpfeiler mit Scheidarkaden als Rekonstruktion des Zustands vor 1945 und darüber – statt der bis 1945 vorhandenen Gewölbe der Echterzeit – Obergadenwände mit neuen Rundbogenfenstern. Die flachen, über den Seitenschiffen leicht schräg ansteigenden Holzdecken sind in ihrer Gestaltung ebenfalls frei erfunden. Die Maßnahme wurde bezeichnet als „Zurückführung der Kirche in ihren ursprünglichen Zustand, so wie er seit dem Mittelalter bis in die Zeit des Fürstbischofs Julius Echter [...] bestand unter Berücksichtigung der nach der Liturgiereform bestehenden Erfordernisse“. [162] Es mutet schier grotesk an, wenn man die Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils als Begründung für die ‚Regotisierung‘ heranzieht. Der Kirchenraum von 1954 wäre nämlich in seiner saalartigen Weite, die beispielsweise auch eine halbkreisförmige Anordnung des Gestühls um eine Altarinsel herum problemlos gestattet hätte, für die vom Konzil geforderte liturgische Erneuerung sehr viel besser geeignet gewesen, als die ‚Regotisierung‘ des dreischiffigen Langhauses. Dieses bewirkt von seiner Architektur her eher das Gegenteil und lässt zudem in seiner Möblierung und liturgischen Ordnung wenig von der Liturgiereform erkennen.

Der hier angewandte Eklektizismus hat 700 Jahre Geschichte eliminiert, die – zugunsten einer diffusen Mittelalterrezeption – ungeschehen gemacht wurden, vielleicht auch gemacht werden sollten. Gleichzeitig ging eine der faszinierendsten Raumschöpfungen der Architektur des Wiederaufbaus verloren, mit der das Schicksal des Kirchenbaus im Kontrast zwischen erhaltenen Bauteilen und Ergänzung des Zerstörten ablesbar geblieben war und die zu den bedeutendsten Leistungen der Wiederaufbau-Architektur der 1950er-Jahre gerechnet werden muss.[163]

Die empfundene Kahlheit von Kirchenräumen, die beim Wiederaufbau nach 1945 eine sparsame Neugestaltung erfahren hatten, führte wenige Jahrzehnte später zu dem Wunsch, die Innenräume wieder prächtiger auszugestalten oder zu bemalen. Als Beispiel lässt sich



71 Köln, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Aposteln. Innenraum nach Südosten, Zustand nach dem Wiederaufbau 1956.

die ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Aposteln in Köln anführen, die im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt wurde, aber sehr bald in den Jahren 1948-1957 durch Willy Weyres einen Wiederaufbau erfuhr, der mit einer selbständigen Interpretation des Innenraums im Sinn der zeitgenössischen Architektur der 1950er-Jahre verbunden war (Abb. 71). 30 Jahre später wurde die Priorität der kargen, lichterfüllten und sparsam akzentuierten Raumschale in ihrem Anspruch wohl gar nicht mehr begriffen; sie wurde sogar als nicht mehr zeitgemäß abqualifiziert. Folgerichtig war man auch mit den weißen Wandflächen nicht mehr einverstanden und experimentierte mit der Möglichkeit einer farbigen Ausmalung des Inneren. Nach ersten, nicht überzeugenden Versuchen einer Ausmalung der Vierungskuppel nahm man das Diskussionsforum von Fachleuten anlässlich des Jahres der Romanischen Kirchen in Köln 1985 zum Anlass, erneut über eine mögliche Ausmalung zu diskutieren. Die damalige Stadtkonservatorin Hiltrud Kier warb in ihrem vor Ort gehaltenen Referat am 8. März 1985 geradezu für diesen Plan. Nach ihrer Meinung war die „kunsthistorisch-elitäre Ausstattung“



72 Köln, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Aposteln. Blick in die Gewölbe des Dreikonchenchors, nach der Neuausmalung 1993, heutiger Zustand.

der Nachkriegszeit für die Bedürfnisse der Gläubigen nicht mehr zeitgemäß. Sie sei – ebenso wie die Ausstattungen des 17., 18. und 19. Jahrhunderts – zeitbezogen und habe „mit dem mittelalterlichen Erscheinungsbild romanischer Architektur mit ehemals zugehöriger starkfarbiger und figürlicher Ausmalung auch wissenschaftlich gesehen gar nichts zu tun. Die Wände romanischer Kirchen und vor allem die Konchen des Ostchores von St. Aposteln verlangen formal nach figürlicher Gestaltung“.[164] In der anschließenden Diskussion der Fachkollegen fand sich allerdings keine Stimme, die für eine komplette figürliche Ausmalung der Konchen gesprochen hätte. Man empfahl die Beibehaltung der Weißfassung (Hilde Claussen, Georg Mörsch, Dethard von Winterfeld) oder zumindest eine längere Pause, in der man überlegen beziehungsweise nach geeigneten Malern Ausschau halten könne (Christian Beutler, Dieter Großmann, Udo Mainzer). Lediglich Hiltrud Kier, die auf Befragen den Maler Hermann Gottfried als möglichen Künstler nannte, beharrte auf ihren Thesen. Bereits zwei Tage vorher hatte sie in einem Grundsatzreferat ihre Beurteilung des Wiederaufbaus vorgetragen, der in ihren Augen ‚Rohbauten‘ geliefert habe: „Keine unserer romanischen Kirchen hat heute eine Innenausstattung, die insgesamt der Qualität dieser Bauten angemessen ist. Vor uns stehen bestenfalls die vollendeten und im kirchlich-liturgischen Sinne funktionsfähigen Rohbauten inklusive farbiger Fenster als Wandabschluß“.[165]

Eine derartige Beurteilung der Wiederaufbauleistung wirkt schon erstaunlich, weil sie die ästhetischen Vorstellungen der Nachkriegszeit überhaupt nicht zur Kenntnis nimmt, auch nicht die beschriebene Entscheidung für die Dominanz der sensibel gestalteten Raumschale, sondern weil sie das Erscheinungsbild der Kirchen aus persönlichen Eindrücken heraus wertet, – und dieser persönliche Eindruck wird sogleich als „dramatischer Notstand“ empfunden.[166] Der subjektiv empfundene Mangel verlangt nach Verschönerung, und um diesen Wunsch zu befriedigen, holt man sich die Geschichte zu Hilfe. Für einen Denkmalpfleger schier unverständlich ist dabei der unmittelbare Zugriff auf die Romanik, die Ausmalung verlangt habe, wobei – bewusst oder unbewusst – eine Affinität unserer Gegenwart mit dem Zeitalter der Romanik beschworen wird. Den Epochen dazwischen, zumindest den Zeiträumen zwischen dem 17. Jahrhundert bis zur Wiederaufbauepoche nach 1945, wird vorgeworfen,



73 München, Domkirche des Erzbistums München-Freising, sogenannte Frauenkirche. Innenraum nach Osten, nach dem Wiederaufbau 1957.



74 München, Domkirche des Erzbistums München-Freising, sogenannte Frauenkirche. Innenraum nach Osten, nach der Gesamtrestaurierung 1994.

‚zeitbezogen' zu sein und mit dem Erscheinungsbild der Romanik nichts zu tun zu haben.

In Köln fanden sich schnell Verbündete für solche Ideen, vor allem innerhalb der kirchlichen Institutionen. So verwundert es nicht, dass in St. Aposteln die gewünschte Neugestaltung durchgesetzt wurde: In den Jahren 1988-1993 führte der Maler Hermann Gottfried, den sich Hiltrud Kier schon 1985 für diese Aufgabe gewünscht hatte, die Ausmalung des Trikonchos in einer sehr kräftigen, kontrastreichen Farbigkeit durch (Abb. 72), welche die Geheime Offenbarung des Johannes zum Thema hat. Die Bilder sind aber in ihrer stark abstrahierenden, expressiven Figurenzeichnung nicht leicht zu lesen. Christoph Bellot hat sich in einer kritischen Analyse mit den Gemälden beschäftigt; man kann seinen Argumenten nur zustimmen.[167] Es geht bei unserem Thema nicht darum, über die Qualität dieser Wandgemälde eine Meinung zu äußern. Mit allem Nachdruck muss jedoch gesagt werden, dass die Konzeption von Willy Weyres, der St. Aposteln in einer Synthese von mittelalterlichen Bauformen mit ästhetischen Vorstellungen der Fünfzigerjahre wiederaufgebaut hatte, gänzlich uminterpretiert worden ist.[168] Es wird sich zeigen, wie sich diese neue Gestaltung längerfristig behaupten kann.

Ein Beispiel in diesem Zusammenhang ist auch die Münchener Frauenkirche, die 1468-1494 errichtete heutige Kathedrale der Erzdiözese München-Freising, eine gewaltige dreischiffige Hallenkirche mit Chorumgang und Kappellenkranz. Dieser Bau wurde nach seiner weitgehenden Zerstörung von 1945 bis 1957 wiederaufgebaut, wobei man die fast gänzlich zerstörten Gewölbe und die Fenstermaßwerke in moderner Betonguss-Konstruktion ersetzte. Die Betonoberflächen blieben dabei ungefasst und gaben dem Raum eine sehr reduzierte Farbigkeit (Abb. 73). So ging man vom Betongrau aus und kontrastierte es mit Weißtönen. Beim Betreten des Inneren dominierten die mächtigen Achteckpfeiler, deren Flächen in unterschiedlich abgeschatteten Weißtönen den Blick nach vorn leiteten, wo das elfte östliche Pfeilerpaar – leicht nach innen gerückt – das schlanke, enorm hohe Chorschlussfenster einrahmt. Von der Ausstattung sah man zunächst nur das monumentale, vom Gewölbescheitel herabhängende Triumphkreuz von Professor Josef Henselmann (1954), sowie die Kanzel, eine schlichte Betonkonstruktion von Husemann mit aufgelegten Dekorplatten von Blasius Spreng. Die strenge Architektur mit ihrer Weißhaltigkeit und die karge Ausstattung schufen einen von den Prinzipien des modernen Kirchenbaus der Fünfzigerjahre geprägten Kirchenraum, der eine bemerkenswerte Lösung darstellte. Nachdem man an erhaltenen Fragmenten der Gewölberippen deren authentische, gelbe Farbfassung der Spätgo-



75 Hildesheim, Dom. Innenraum nach Osten, nach dem Wiederaufbau 1960.



76 Hildesheim, Dom. Innenraum nach Osten, nach der Umgestaltung 2014.

tik festgestellt hatte, wurden 1980/81 die aus Beton gegossenen und beim Wiederaufbau bewusst in ihrer Materialität gezeigten Rippen nun mit einer Fassung versehen, die den Zustand des frühen 16. Jahrhunderts wiedergab. Damals hatte man sich also schon von der Idee des Wiederaufbaus verabschiedet.

Kaum zehn Jahre später, 1990-1994, erfolgte die nächste Renovierung. Mittlerweile hatte man anhand von Befunduntersuchungen festgestellt, dass das Gelb der Rippen 1980/81 nicht ganz getroffen worden war, so dass nun die Betonrippen erneut – in einem leicht geänderten Gelbton – gefasst wurden, damit sie nun wirklich dem spätgotischen Zustand entsprachen. Gleichzeitig erfuhr die gesamte Kirche eine ‚Rundumerneuerung' größten Ausmaßes (Abb. 74).[169] Die Ausstattung der Fünfzigerjahre, soweit sie noch vorhanden war, wurde weitgehend entfernt. Den Raum füllte man mit Kunstwerken und Einrichtungsgegenständen, die in unterschiedlichen Epochen die Frauenkirche schon einmal geschmückt hatten, zwischendurch aber ins Museum gewandert waren. Neu geschaffene, teils plastische, teils gemalte Retabelaufbauten fassen die Objekte zusammen. Im Chor fanden die Reste des spätgotischen Chorgestühls von Erasmus Grasser und die Rokokoreliefs von Ignaz Günther Aufstellung, überhöht von der zentralen, klassizistischen Marienfigur des Roman Anton Boos von 1776 auf einer Marmorsäule, die wie eine Paraphrase der Mariensäule mit der Patrona Bavariae auf dem Marienplatz wirkt. Darüber hinaus wurde der gesamte Fußboden, der aus bräunlich-grauen, matt erscheinenden Kalksteinplatten bestanden hatte, herausgenommen und durch glatt polierte rote und graue Platten aus sizilianischem Marmor ersetzt.[170]

Die jüngste Restaurierung der Frauenkirche zeigt, dass es in der Praxis oft nicht um die Erhaltung der „materiellen, baulichen und künstlerischen Gestalt mit allen Schicksalsspuren geht", wie es die Resolution der Landesdenkmalpfleger von 1991 propagierte.[171] Vielmehr wurden in der Münchener Frauenkirche mit dem ungeheuren finanziellen Aufwand von 43 Millionen DM scheinbar historische Zusammenhänge geschaffen, die es so nie gegeben hat. Die Kirche wurde mit Hilfe der Ausstattung in ein ästhetisch anspruchsvolles, höchst aufwendig dekoriertes Museum ihrer eigenen Geschichte verwandelt – bietet also vor allem „visuelle Unterhaltung durch nachgestellte Geschichte".[172] Dabei ging die Epoche des Wiederaufbaus 1954-1957 verloren, deren ganz anderes, spartanisch kühles Konzept als künstlerische Leistung hohen Ranges weder erhaltenswert schien noch überhaupt eine angemessene Würdigung fand. Im Gegenteil: Wie die Wiederaufbaulösung von Willy Weyres für St. Aposteln von der Kölner Stadtkonservatorin abschätzig beurteilt worden war (siehe oben), hat auch bei der Münchner Frauenkirche der zuständige Konservator des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege eine entsprechende Einschätzung geliefert: „Es ist eine Tatsache, dass die kühlen und sterilen Raumkonzepte der Nachkriegszeit und der Mangel an Ausstattungselementen, die zum Verweilen und zur Andacht einladen, den Raum jener anziehenden Stimmungswerte beraubt hatten, die insbesondere auch für die Münchner Kirchen typisch sind".[173] Wie bei der Bewertung des Wiederaufbaus von St. Aposteln in Köln, der gleichzeitig mit dem Wiederaufbau der Frauenkirche erfolgte, haben die Kritiker komplett ausgeklammert, dass die Askese der Form und die sparsame Ausstattung – gerade im Kirchenbau – das Ideal der Nachkriegsarchitektur der 1950er- und 1960er-Jahre gewesen ist. Dass anspruchsvolle Bauwerke der 1980er- und 1990er-Jahre gern postmoderne Zitate und üppige visuelle Bereicherungen präsentierten, kann doch nicht bedeuten, dass ältere Bauten, die solche Elemente nicht aufweisen, nachträglich ‚aufgehübscht' werden sollen. Die Frage, ob die Münchner Frauenkirche in der Gestalt des Wiederaufbaus ein Baudenkmal darstellte, das es zu bewahren galt, wurde erst gar nicht gestellt.

Genau zwanzig Jahre später, von 2010-2014, hat der Dom von Hildesheim eine Gesamtrenovierung erfahren, die nicht nur Schäden und bauliche Mängel beseitigte, sondern auch den Innenraum gravierend veränderte. Vorher, das heißt ab 1960, zeigte der Dom die Gestalt, die er beim Wiederaufbau durch den Architekten Wilhelm Fricke nach den schlimmen Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs erhalten hatte. Damals verzichtete man auf eine Rekonstruktion der überaus reichen Barockausstattung, die bis 1945 bestanden hatte, schlug dafür alle noch erhaltenen Stuckelemente herunter und schuf eine reduzierte Raumschale, die an ottonische Architektur erinnern sollte (Abb. 75): „Die Architektur im Inneren kommt heute mit wenigen gliedernden Elementen aus, verglichen mit der barocken Raumschale der Vorkriegszeit muß man von Kärglichkeit sprechen".[174] Dennoch zeigte der Innenraum sehr viel mehr Farbe als der weiße Raum der gleichzeitig wiederaufgebauten Münchner Frauenkirche. Dies begann schon bei den roten Säulen des Mittelschiffs, wurde fortgeführt durch die Fußbodengestaltung aus polierten Natursteinen, die im Langhaus zu grauen und roten Bändern verlegt waren; dazu kam grüner, polierter Marmor für die Stufen zum Vierungsaltar und roter Marmor für Vierung und Hauptchor. Die Chorapsis wurde nach dem Entwurf von Ludwig Baur gänzlich mit Ziegelsteinmosaik belegt, das teilweise farbig glasiert, teilweise in verschiedenen Naturtönen gebrannt

war. In der Apsiskalotte nahm das Mosaik figürliche Elemente auf: ein Kreuz, zwei Mondsicheln, ein Buch und lodernde Feuerzungen. Dazu setzte Ludwig Baur in die drei Apsisöffnungen stark farbige Betonglasfenster ein, von denen zwei in abstrakter Gestaltung das Mittelfenster mit der Darstellung Mariens als der apokalyptischen Jungfrau flankierten. Die Flachdecken des Doms waren dunkelbraun getönt, ebenso das Gestühl.

Die Restaurierung von 2010-2014 unter der Leitung des Kölner Architekturbüros Schilling Architekten änderte den Innenraum grundlegend (Abb. 76). Die gesamte Raumschale wurde neu verputzt und weiß getüncht. Damit verschwand auch das Ziegelmosaik in der Chorapsis, die jetzt in Weiß erscheint und auch die farbigen Fenster verloren hat. Auch die Flachdecken wurden mit dem gleichen Putz überzogen. Das Fußbodenniveau wurde um 30 cm auf die ursprüngliche Höhe abgesenkt, die Basen der Säulen rekonstruiert. Die Säulen wurden jetzt ebenso steinfarben wie es die Pfeiler der Ostteile zuvor schon waren, der Fußboden wie auch die Treppe zur Vierung und der Hauptchor erhielten einen Belag aus unpolierten Natursteinplatten. Das bewegliche Gestühl aus einzelnen Sitz-/Knieeinheiten gleicht sich in hellem Holz dem Steinboden an. Alle Fenster wurden erneuert. Der gesamte Innenraum ist jetzt geprägt durch die Weißflächen der Wände und Decken im Kontrast zu den steinfarbenen Pfeilern, Säulen und dem Fußboden. Die bedeutenden Kunstwerke der Ausstattung (zum Beispiel die Bernwardstür, die Christussäule und die beiden Radleuchter) wurden deutlich besser platziert als vorher. Die mit riesigem Aufwand durchgeführte, auch mit viel Bauforschung und archäologischen Grabungen verbundene Gesamtrestaurierung verschlang die Summe von 43,2 Millionen Euro.[175]

Während also in der Münchner Frauenkirche der stark reduzierte und durchgehend weiße Innenraum der Nachkriegszeit in den Jahren 1990-1994 durch eine reiche, ausgesprochen postmoderne und farbige Neugestaltung ersetzt worden war, hat man beim Hildesheimer Dom die kühne Farbgebung der späten 1950er-Jahre nun bei der Renovierung 2010-2014 in eine Gestaltung umgewandelt, die den typischen Kontrast zwischen steinsichtigen und weißen Flächen als wichtigstes Gestaltungsmerkmal verwendet. Etwa zwanzig Jahre nach den spektakulären Renovierungen von St. Aposteln in Köln und der Münchner Frauenkirche hat sich offensichtlich wieder eine neue Vorstellung von zeitgemäßer Architektur entwickelt, die statt auf postmoderne Zitate und üppige Farbgebungen nun wieder auf Weiß, Licht und sparsame Ausstattung setzt.

Dies bestätigt die gleichzeitig mit dem Hildesheimer Dom durchgeführte Renovierung der ehemaligen



77 Augsburg, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Moritz. Innenraum nach Osten, vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg.

Kollegiatstiftskirche St. Moritz in Augsburg. Die Kirche des 1019 gegründeten Stifts wurde im Mittelalter mehrfach umgebaut, war zuletzt geprägt von der Spätgotik des mittleren 15. Jahrhunderts, erhielt aber dann 1714/15 unter der Leitung des Architekten Johann Jakob Herkommer eine reiche Barockausstattung mit Flachkuppeln, üppigem Stuckdekor und Malereien (Abb. 77). Im Zweiten Weltkrieg wurde die Kirche schwer beschädigt, alle Gewölbe waren eingestürzt, es standen nur noch die Wände, deren Stuckdekoration allerdings zum großen Teil erhalten geblieben war. Der Wiederaufbau fand bereits 1946-1951 statt; man hatte dafür den berühmten Kölner Architekten Dominikus Böhm gewonnen. Dieser ließ den ganzen, noch vorhandenen Stuck abschlagen, was man aus heutiger Sicht kaum verstehen kann. Dafür schuf Böhm aber auch eine erstaunlich gelungene Neuinterpretation des Kirchenraums, bei der er das architektonische Konzept des historischen Baus mit seinen Vorstellungen eines avantgardistischen Sakralraums verknüpfte (Abb. 78).[176] So beließ er die Langhauspfeiler mit ihren ausgeprägten Abfasungen und den angedeuteten Deckplatten. Die monumentalen Holzfiguren von Ehrgott Bernhard Bendel, von denen sich acht erhalten hatten



78 Augsburg, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Moritz. Innenraum nach Osten, nach dem Wiederaufbau durch Dominikus Böhm 1951.



79 Augsburg, ehemalige Kollegiatstiftskirche St. Moritz. Innenraum nach Osten, nach der Umgestaltung durch John Pawson 2014.

und die vorher in Nischen über den Scheidarkaden des Mittelschiffs standen, wurden wieder angebracht, allerdings in flacheren Nischen und auf Konsolen, die über den Mittelschiffspfeilern platziert waren. Den Übergang vom Mittelschiff zum Chor akzentuierte nach wie vor ein mächtiger Triumphbogen. Dahinter war das erste Chorjoch beidseitig mit hohen Arkadenbögen ausgeschnitten; hier hatten sich barocke Oratorien befunden, deren geschwungene Brüstungen auf Konsolen in den Chor vorkragten. Auch dies übernahm Böhm in vereinfachten Formen. Ebenso beließ er die ungewöhnlichen, dreigeteilten Ovalfenster Herkommers. Grandios zitierte der Architekt die barocken Flachkuppeln über Mittelschiff, Seitenschiffen und Hauptchor, die von Gurtbögen getragen wurden. In Herkommers Gestaltung stiegen sie über Pendantivs hoch, die zur Kreisform vermittelten; darüber hatte sich ein reich stuckierter, von Profilen mehrfach eingefasster Ring geschoben, der seinerseits – leicht abgehoben – das Kuppelfresko rahmte. Böhm übernahm diese Grundformen, setzte aber das oberste Kuppelrund mit einer tiefen Nut von dem Ring ab, so dass es durch die Verschattung über dem Ring zu schweben schien. Ebenso verfuhr er in den Seitenschiffen. Das mittlere der drei Rundbogenfenster im Chor, das auch im Barockzustand durch den Hochaltar verdeckt worden war, verschloss Böhm mit einem monumentalen, 1631 geschaffenen Gemälde der Himmelfahrt Mariens von Giovanni Lanfranco, das (als Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen) an den verlorenen Hochaltar erinnerte.[177] Insgesamt gelang Böhm ein in Weißtönen gehaltener, strahlend heller Innenraum, der in seiner Kargheit und mit seiner sparsamen Ausstattung die zeitgenössische Architektur der 1950er-Jahre widerspiegelt, gleichzeitig aber auch durch die beschriebenen Übernahmen darauf hinwies, dass es sich um die Neuinterpretation einer ehemals mittelalterlichen und barock umgestalteten Kirche handelte.

Leider erfuhr St. Moritz in den folgenden Jahrzehnten mehrere Veränderungen, welche die anfänglich so schlüssige Konzeption zunehmend verunklärten. So wurde das barocke Hochaltarbild wieder entfernt, das mittlere Rundbogenfenster geöffnet, farbige Glasmalereien von Georg Meistermann in die Chorfenster eingesetzt (die barocke Kirche hatte solche natürlich nicht besessen), die Standorte der Apostelfiguren geändert und die fehlenden Apostel durch Neuschöpfungen des Bildhauers Anton Rückel ergänzt. Das Fußbodenniveau des Langhauses wurde um etwa einen Meter erhöht und gleichzeitig das Chorniveau erniedrigt, um die Raumteile einander anzugleichen.

Nach 60 Jahren war die Kirche so gealtert, dass eine Renovierung erforderlich wurde. Da St. Moritz von der Diözese zum Standort der neu geschaffenen *City-Pastoral* ausgewählt worden war, schwebte der Pfarrei ein sakraler, reduzierter, zur Meditation anregender Kirchenraum vor. Es wäre nun ein Leichtes gewesen, den Innenraum weitgehend wieder in den Zustand zurückzuführen, den Dominikus Böhm geschaffen hatte. Schließlich stand die Kirche unter Denkmalschutz, mit dem ausdrücklichen Hinweis auf den Wiederaufbau durch Böhm. Und gerade Dominikus Böhm verwirklichte in seinen Kirchenräumen genau die sparsame, ja karge, von Licht erfüllte und spirituelle Atmosphäre, die der Pfarrei wieder vorschwebte. Außerdem darf Böhm als einer der bedeutendsten deutschen Architekten des 20. Jahrhunderts – zumindest was den Sakralbau betrifft – bezeichnet werden. Deshalb wäre der Verzicht auf dieses in der Qualität herausragende Werk von vornherein ausgeschlossen gewesen – sollte man meinen.

Stattdessen beauftragte man den englischen Architekten und Designer John Pawson mit einer kompletten Neugestaltung des Kirchenraums, die in den Jahren 2010-2014 durchgeführt wurde (Abb. 79), also gleichzeitig mit der Renovierung des Hildesheimer Doms. Der Designer Pawson handelte – wie auch sonst in seinem Oeuvre – nach dem Grundsatz: „Alles, was man nicht braucht, muss entfernt werden. Es bleibt nur, was unbedingt nötig ist“. Im Folgenden „verwandelten Bagger und Presslufthammer die Kirche in eine dröhnende Baustelle. Es war fast schmerzhaft anzusehen, wie alles herausgerissen und als Schutt hinausgebracht wurde“.[178] So wurden die Apostelfiguren, die früher im Mittelschiff unter den Fenstern standen, in die Seitenschiffe versetzt, und zwar in die Wandnischen unter den Fenstern. Dort sehen sie reichlich merkwürdig aus, da sie vom Bildhauer für den Standort hoch oben geschaffen worden waren und natürlich auf Untersicht gearbeitet sind. Im Chor hat man die Emporen im ersten Joch mit ihren Brüstungen entfernt und dafür Chororgeln eingesetzt. Auch die Glasmalereien von Georg Meistermann mussten weichen. Stattdessen wurden Fenster aus dünnen Onyx-Platten eingesetzt, die am Tag von weißem, diffusem Licht erfüllt sind. Die von Böhm entworfenen Flachkuppeln wurden im Chor herausgerissen und in ihren Öffnungen bis an die Außenwände erweitert. Gleichsam von unten schieben sich dazu tellerartige Wölbflächen hoch, die in ihrem reduzierten Durchmesser einen Abstand zur Kuppelschale ausbilden. So entsteht ein Schattenrand, der bei Bedarf durch LED-Lampen ausgeleuchtet werden kann. Ebenso wurden in die Nuten aller anderen Flachkuppeln (Mittelschiff und Seitenschiffe) ebenfalls verdeckte LED-Leuchtmittel eingesetzt. Zusammen mit vielen weiteren LED-Lampen, die vom Boden aus

entlang der Wände nach oben strahlen, die hinter den Aposteln in ihren Nischen hervorscheinen, die als Uplights die Pfeiler beleuchten und so weiter, spielen Lichtinszenierungen eine große Rolle. Sie können noch dazu zwischen kaltweißen und warmen Lichtfarben variiert werden und lassen wie bei einem Bühnenbild zahllose Lichtwirkungen zu – was aber verdächtig an einen esoterischen Schnick-Schnack erinnert. Auch die Kanzel verschwand, sämtliche Bodenbeläge und das Gestühl wurden ausgewechselt, der Altarraum zudem völlig neu gestaltet. Betritt man die Kirche von Westen her, sieht man einen völlig leeren Raum (Abb. 79), in dem als einziges Kunstwerk die großartige, um 1632/33 entstandene Skulptur des Christus Salvator von Georg Petel hinter dem Altar über Stufen erhöht steht.

Die bewusste Bildlosigkeit, die den modernen Kirchenbau nach 1945 charakterisierte, hat in St. Moritz erneut Eingang gefunden. In der Pfarrei ist man stolz auf diesen Minimalismus, den man für den neusten Schrei hält. In Wirklichkeit gleicht der Innenraum von St. Moritz dem der Münchner Frauenkirche nach dem Wiederaufbau 1957. Auch dort hat man beim Betreten außer dem Großen Kruzifix von Henselmann im Chorbogen fast nur die Weißflächen der Architektur gesehen. Der Umbau von St. Moritz, der immerhin 4,7 Millionen Euro gekostet hat, ruinierte eine architektonische Lösung, die im Grund denselben Idealen gedient hatte. Warum hat man – auch von der Denkmalpflege her – eine solche Maßnahme zugelassen? Dem Wiederaufbau von Dominikus Böhm war deutlich abzulesen, dass man hier in einer modernen Kirche stand, die aber mit den übernommenen Resten und Zitaten des zerstörten Barockbaus deutlich an die Geschichte anknüpfte. Gerade die Apostel hoch oben an den Wänden des Mittelschiffs, die Flachkuppeln und das barocke Hochaltarbild hielten die Tradition aufrecht. Die von Pawson vertretene Maxime, dass alles entfernt werden müsse, was man nicht brauche, kann doch nicht für einen Kirchenraum gelten. Denn wer will die Frage beantworten, was man in einer Kirche ‚braucht' und was nicht? Steht die katholische Kirche noch zur Heiligenverehrung, oder möchte sie die Heiligenfiguren abschaffen? Es ist kaum zu fassen, wie ein Gestalter in einem Kirchenraum mit genau tausendjähriger Geschichte die Erinnerung an die glanzvolle Vergangenheit derart eliminieren konnte.

Zusammenfassend stellt sich die Frage: Warum hat man bei den gezeigten Beispielen die jeweiligen Entscheidungen getroffen? Was waren die Grundlagen für die hier tätigen Fachleute, für die Restauratoren, die hier auch mit hohem Anspruch und hoher Detailqualität gearbeitet haben? Wo lagen für die Referenten der Denkmalämter die Beweggründe für die teils gravierenden Veränderungen? Ich fürchte, man wird keine Grundlagen denkmalpflegerischen Handelns finden, die man hier benennen kann. Es scheint so zu sein, dass letztlich das Prinzip der Postmoderne, nämlich die Affirmität des Beliebigen, auch weithin zum Prinzip der Denkmalpflege geworden ist.[179]

Man kann sich genau ausrechnen, dass die nächste Restaurierung einer mittelalterlichen Kirche wiederum eine gänzliche Veränderung der Innenräume bringen wird, wiederum nach beliebigen ästhetischen Gesichtspunkten. Die Forderung nach der Konservierung des Vorgefundenen, um der historischen Dimension willen, die für den Denkmalpfleger die Maxime seines Handelns sein müsste, wurde im 20. Jahrhundert nie wirklich konsequent berücksichtigt – zumindest nicht bei bedeutenden mittelalterlichen Sakralbauten – und gilt mittlerweile wohl als weitgehend überholt. Sollte sich diese Tendenz in der Denkmalpflege weiterentwickeln, dann werden die mittelalterlichen Kirchen in Zukunft nicht mehr unter dem Gesichtspunkt der Erhaltung ihrer historischen Spuren geschont, sondern nach der geschmäcklerisch-gefälligen Anpassung an den Stil der jeweils eigenen Gegenwart überarbeitet werden. Man darf allerdings dabei die Frage stellen, ob das die Kirchen überhaupt nötig haben. Was sollen denn diese ständigen Veränderungen, Eingriffe und Geschmacksanpassungen tatsächlich bewirken? Warum muss die Restaurierung einer Kirche denn jedes Mal eine Veränderung des vorgefundenen Zustands bedeuten?

Wir müssen aber letztlich die Summe aller denkbaren Möglichkeiten und Erkenntnisprozesse bewahren, die im Baudenkmal stecken, weil wir nicht nur für die gegenwärtigen Fragestellungen, sondern auch für zukünftige Fragen an das jeweilige Baudenkmal verantwortlich sind. Es wird immer andere und auch bessere Untersuchungsmethoden zur Erforschung eines Baudenkmals geben, dies umfasst auch Praktiken, von denen wir noch gar nichts ahnen. Weil das aber so ist und weil das Denkmal nur in seiner Substanz existiert und in sonst nichts, muss es in seiner historischen Dimension überprüfbar bleiben.

1 Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung, Wien 1903, in: Dehio, Georg/ Riegl, Alois: 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. 63.

2 Dehio, Georg: Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert, Straßburg 1905, in: Dehio, Georg/ Riegl, Alois: 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.

3 Vgl. Wibiral, Norbert: Restaurierungsgeschichte bis 1969, in: Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969-1976 (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XI), hg. v. M. Koller, N. Wibiral, Wien/ Köln/ Graz 1981, S. 20-85, hier S. 62-67 und 85. Vgl. Bacher, Ernst (Hg.): Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien/ Köln/ Weimar 1995, S. 37.

4 Riegl, Alois: Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau (1904), in: Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, hg. v. E. Bacher, Wien/ Köln/ Weimar 1995, S. 185-200.

5 Zu Haggenmiller vgl. Hallinger, Johannes: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege – Personen und Strukturen, in: 100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, 1. Bilanz: Beiträge des Kolloquiums „Bilanz nach 100 Jahren" des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege mit dem Historischen Seminar der Ludwig-Maximilians-Universität München vom 12. bis 14. Oktober 2006 in der Pinakothek der Moderne, München, Regensburg 2008, S. 128-176, hier S. 132. Kurzbiographie Haggenmiller, in: ebd., S. 338.

6 Vgl. Stein, Heidrun: Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening. Studien und Quellen zur Kunstgeschichte Regensburgs, Bd. 1, Regensburg 1987, S. 29-33; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern, Bd. 5: Regensburg und die Oberpfalz, bearb. v. J. Drexler, A Hubel mit A. Debold-Kritter, aktualisiert v. P. Morsbach, A. Hubel, München/ Berlin 2008, S. 541-544 (nachfolgend Dehio Bayern V 2008). Schmidt, Michael (Hrsg.): Die Instandsetzung der ehemaligen Klosterkirche St. Georg in Prüfening. Bau - Kunst - Denkmalpflege (= Schriftenreihe des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 25, Regensburg 2021, hier S. 135-175.

7 Vgl. Schmidt, Isolde: Der Dom im 19. und 20. Jahrhundert. Belege und Befunde, in: Der Dom zu Regensburg, Textband 3 (Die Kunstdenkmäler von Bayern NF 7, 3), hg. v. A. Hubel, M. Schuller, Regensburg 2016, S. 330-332.

8 Vgl. Strzygowski, Josef: Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein kunstwissenschaftlicher Protest, Leipzig 1904, S. 60 f.; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen, Bd. 1: Rheinland, bearb. v. C. Euskirchen, O. Gisbertz, U. Schäfer u.a., München/ Berlin 2005, S. 5-14 (nachfolgend Dehio Rheinland 2005).

9 Vgl. Strzygowski 1904 (wie Anm. 8), S. 78-89.

10 Dies bestätigen Reste der originalen karolingischen Wandmalerei in der Fensterlaibung eines – später vermauerten – Fensters im Obergeschoß des Umgangs, südöstlich des alten Anschlusses an den Chor.

11 Vgl. Strzygowski 1904 (wie Anm. 8), S. 89-92.

12 Vgl. ebd., S. 91 f.

13 Ebd., S. 96.

14 Vgl. auch Hubel, Achim: Moderne Architektur und Denkmalpflege. Gemeinsame und getrennte Wege zwischen 1900 und 1945, in: Denkmale als Zeitgenossen, hg. v. V. Hammerschmidt (Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V. 14), Dresden 2004, S. 17-34, hier S. 20 f.

15 Vgl. Magirius, Heinrich: Geschichte der Denkmalpflege – Sachsen. Von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945, Berlin 1989, S. 121-123, 144-147.

16 Vgl. Hanselmann, Jan Friedrich: Die Denkmalpflege in Deutschland um 1900. Zum Wandel der Erhaltungspraxis und ihrer methodischen Konsequenzen (Europäische Hochschulschriften/ Kunstgeschichte 280), Frankfurt am Main 1996, S. 345 f.

17 Vgl. Magirius 1989 (wie Anm. 15), S. 289-299. Vgl. auch Hubel 2004 (wie Anm. 14), S. 20; Brandt, Sigrid: Der Streit um den Meißner Dom und die moderne Denkmalpflege, in: Himmelszeichen – 100 Jahre Meißner Domtürme (Ausst. Kat. Stadtmuseum Meissen 12.07-9.11.2008), hg. von G. Donath, M Donath, Meißen 2008, S. 156-163.

18 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, 9 Bde. und ein Ergänzungsband, München 1901-1917. Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung von Knaut, Andreas: Zurück zur Natur! Die Wurzeln der Ökologiebewegung, Supplement 1 zum Jahrbuch für Naturschutz und Denkmalpflege, Bonn 1993, S. 65-239, 339-347.

19 Vgl. Borrmann, Norbert: Paul Schultze-Naumburg 1869-1949. Maler, Publizist, Architekt, Essen 1989, S. 27-31; Hubel, Achim: Denkmalpflege. Geschichte – Themen – Aufgaben. Eine Einführung (Reclam Sachbuch premium 19617), Stuttgart 2019, S. 107-111.

20 Vgl. Dvořák, Max: Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1918.

21 Vgl. Riegl 1903/ Ed. 1988 (wie Anm. 1).

22 Vgl. Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 86-94.

23 Dvořák 1918 (wie Anm. 20), S. 76 f., Abb. 74, 75.

24 Vgl. ebd., S. 82 f., Abb. 80, 81.

25 Zitiert nach Körner, Burkhard: „Zwischen Bewahren und Gestalten". Denkmalpflege nach 1945, Petersberg 2000, S.12.

26 Protokoll des Denkmalpflegetags 1930, in: Die Denkmalpflege 32, 1930, S. 290. Vgl. zudem Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 119 f.

27 Vgl. Kotzur, Hans-Jürgen/ Kreuzpaintner, Karin: Hütet euch vor der Purifikationswut! Die Veränderungen des 19. Jahrhunderts am Mainzer Dom, in: Der verschwundene Dom – Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte (Ausst. Kat. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz 15.04.-16.10.2011), hg. v. H.-J. Kortzur, Mainz 2011, S. 338-365.

28 Vgl. Kotzur, Jürgen: Farbe im Dom. Die historischen Raumfassungen, in: Der verschwundene Dom – Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte (Ausst. Kat. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz 15.04.-16.10.2011), hg. v. H.-J. Kortzur, Mainz 2011, S. 366-401, hier S. 376-392.

29 Vgl. Kotzur 2011 (wie Anm. 28), S. 392-398. Vgl. auch Meerwein, Gerhard: Die Farbsystematik von Paul Meyer-Speer, in: Der verschwundene Dom – Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte (Ausst. Kat. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz 15.04.-16.10.2011), hg. v. H.-J. Kortzur, Mainz 2011, S.402-408, Kat. 128-130, S. 551-555.

30 Vgl. Verbeek, Albert: St. Georg, in: Köln – Die romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 1), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. 256-277, hier S. 269-272. Abbildungen in: Kier, Hiltrud/ Krings, Ulrich (Hg.): Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), Köln 1984, Abb. 264-270, 275, 276, 279; Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 120-122.

31 Das Zitat von Hermann Schnitzler stammt aus der aufschlussreichen Vortragsreihe „Was wird aus den Kölner Kirchen?" im Winter 1946/47, publiziert unter dem Titel: Kirchen in Trümmern. Zwölf Vorträge zum Thema: Was wird aus den Kölner Kirchen, hg. v. d. Gesellschaft für Christliche Kultur, Köln 1948; wieder abgedruckt in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 56-62, hier S. 59.

32 Im frühen 20. Jahrhundert wurde die barocke Ausstattung entfernt und durch neuromanische Altäre, Kanzel und Kronleuchter ersetzt. Bei der Renovierung 1961-1963 wurde die neuromanische Ausstattung zerstört; der Innenraum ist heute schmucklos, bis auf die romanische Kreuzgruppe im Chor, den Taufstein, die barocken Gestühlswangen und einige freigelegte Wandmalereien. Vgl. dazu Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Bd. 1: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern, II. Teil: Stadt- und Bezirksamt Freising, Bezirksamt Bruck, Stadt- und Bezirksamt Landsberg, Bezirksämter Schongau, Garmisch, Tölz, bearb. v. G. von Bezold, B. Riehl, München 1895, S. 573-576; Cranach-Sichart, Eberhard von: Schongau – Altenstadt – Peiting (Deutsche Kunstführer 40), Augsburg 1929, S. 29; Ott, Josef: Wallfahrtskirche und Basilika Altenstadt bei Schongau (Schnell Kunstführer 31), München/ Zürich 1967; Strobel, Richard/ Weis, Markus: Romanik in Altbayern, Würzburg 1994, S. 291-314, Abb. 86; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern, bearb. v. E. Götz, Habel, H. u.a., München/ Berlin 2006, S. 18-20.

33 Vgl. Tietze, Hans: Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale 3, 1909, S. 162-186; Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 32-34.

34 Hans-Schuller, Christine: Der Bamberger Dom. Seine „Restauration" unter König Ludwig I. von Bayern, Petersberg 2000, S. 30-36, Zitat S. 31.

35 Vgl. Raasch, Susette: Restauration und Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 14, 1980, S. 137-303; Schmidt 2016 (wie Anm. 7), S. 239-254.

36 Hubel, Achim: Die beiden Restaurationen des Bamberger Domes. Zur Geschichte der Denkmalpflege im frühen 19. Jahrhundert, in: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 121, 1985, S. 45-90, hier S. 84-89.

37 Vgl. Zink, Jochen: Ludwig I. und der Dom zu Speyer (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 11/86), München 1986.

38 Vgl. Werquet, Jan: Die Trierer Basilika und die Anfänge der Denkmalpflege in der preußischen Rheinprovinz, in: Auch die Denkmalpflege hat Geschichte. Ferdinand von Quast (1807-1877) – Konservator zwischen Trier und Königsberg (Beiträge zur Denkmalpflege 29), hg. v. S. Albert, Petersberg 2008, S. 51-60, hier S. 51-57.

39 Vgl. Breitling, Stefan: Ferdinand von Quast und die Franziskaner-Klosterkirche in Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der Denkmalpflege im 19. Jahrhundert, in: Auch die Denkmalpflege hat Geschichte. Ferdinand von Quast (1807-1877) – Konservator zwischen Trier und Königsberg (Beiträge zur Denkmalpflege 29), hg. v. S. Albert, Petersberg 2008, S. 77-87, hier S. 83-87, Abb. 9.

40 Vgl. Kohlmann, Hans-Martin: Die Klosterkirche St. Marien-Nicolai zu Jerichow (Große Baudenkmäler 420), München/ Berlin 1993, S. 10, 18; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen-Anhalt I: Regierungsbezirk Magdeburg, bearb. v. U. Bednarz, F. Cremer u.a., München/ Berlin 2002, S. 451-456.

41 Vgl. Mende, Helmut: Zur Apostelkirche in Münster, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 11, 1937, S. 162-169; Hubel, Achim: Denkmäler als Geschichtsdokumente. Irritationen für die Ästhetik einer heilen Welt?, in: Wissen-

schaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar – Universität 4/5, 1995, S. 167-178, hier S. 168-170; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen II: Westfalen, München/ Berlin 2011, S.727-729 (nachfolgend Dehio Nordrhein-Westfalen II 2011).

42 Kaiser, Jürgen/ Staab, Josef: Das Zisterzienserkloster Eberbach im Rheingau (Große Kunstführer 209), Regensburg 2000, S. 9-12, 16-18; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Hessen II: Regierungsbezirk Darmstadt, bearb. v. F. Cremer u.a., München/ Berlin 2008, S. 419-424 (nachfolgend Dehio Hessen II 2008).

43 Vgl. Kiesow, Gottfried: Romanik in Hessen, Stuttgart 1998, S. 250, Abb. 73f. Dehio Hessen II 2008 (wie Anm. 42), S. 584 f.

44 Vgl. Fleischner, Susanne: „Schöpferische Denkmalpflege". Kulturideologie des Nationalsozialismus und Positionen der Denkmalpflege (Beiträge zur Denkmalpflege und Bauforschung 1), Münster 1999, S. 37-51.

45 Zitiert nach ebd., S. 66 f.

46 Vgl. ebd., S. 54-72; Glatz, Joachim: Rudolf Esterer und die Schöpferische Denkmalpflege. Der Ausbau des Trifels, in: ZeitSchichten. Erkennen und Erhalten – Denkmalpflege in Deutschland (Ausst. Kat Residenzschloss Dresden 29.07.-13.11.2005), hg. v. I. Scheurmann, München/ Berlin 2005, S. 142-145; Hubel 2019 (wie Anm. 19), S. 125-127.

47 Vgl. Brülls, Holger: Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit, Berlin/ München 1994, S. 52-64, 92-96.

48 Vgl. ebd., S. 134-138, Abb. 106, 107.

49 Vgl. die ausführliche Darstellung bei Arndt, Karl: Mißbrauchte Geschichte. Der Braunschweiger Dom als politisches Denkmal (1935/45), Teil I, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 20, 1981, S. 213-244, Teil II, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 21, 1982, S. 183-223; Scheck, Thomas: Denkmalpflege und Diktatur. Die Erhaltung von Bau- und Kunstdenkmälern in Schleswig-Holstein und im Deutschen Reich zur Zeit des Nationalsozialismus, Berlin 1995, S. 175-180.

50 Vgl. Voigtländer, Klaus: Die Stiftskirche St. Servatii zu Quedlinburg. Geschichte ihrer Restaurierung und Ausstattung, Berlin 1989, S. 38-44; Scheck 1995 (wie Anm. 49), S. 170-175.

51 Vgl. Voigtländer 1989 (wie Anm. 50), S. 45-55; Scheck 1995 (wie Anm. 49), S. 170-175.

52 Lill, Georg: Die Wiederherstellung im Innern des Domes zu Augsburg, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1935, S. 65.

53 Ebd., S. 70 f.

54 Ebd., S. 65.

55 Die Arbeiten begannen im April 1934, die feierliche Wiedereröffnung fand am 8. Dezember 1934 statt. Für die Freilegung, die Konservierung und Retuschierung, die Reparaturen, den Gerüstbau und alle Maßnahmen an der Ausstattung standen also nur etwa acht Monate Zeit zur Verfügung. Die hier betriebene Eile steht in bemerkenswertem Widerspruch zu den Angaben Lills, der in seinem Aufsatz den Aufwand betont, „die Übertünchung in mühevoller monatelanger Arbeit ohne Verletzung des Untergrundes zu entfernen" (Lill 1935, wie Anm. 52, S. 67); vgl. auch Ritz, Josef Maria: Die Wiederherstellung des Dominneren zu Augsburg, in: Bayerischer Heimatschutz 31, 1935, S. 116-122; Roth, Toni: Beschreibung des Ganges einer Konservierung am Beispiel des Augsburger Dom, in: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, hg. v. M. Doerner, H. G. Müller, Stuttgart 1989, S. 276-281; Ders.: Die Konservierung des Augsburger Domes, in: Der Dom zu Augsburg, hg. v. R. Binder, N. Lieb, T. Roth, Augsburg 1965, S. 169-178.

56 Vgl. Chevalley, Denis André: Zur Ausstattungsgeschichte des Augsburger Domes, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Berichte 41, 1987, S. 24-26; Böttger, Peter: Die Innenrestaurierung des Augsburger Doms 1981-1987, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege. Forschungen und Berichte 41/ 1987, S. 28-36; Chevalley, Denis André: Der Dom zu Augsburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern NF 1), München 1995, S. 149-151.

57 Lill 1935 (wie Anm. 52), S. 66.

58 Kiesow 1998 (wie Anm. 43), S. 238.

59 Vgl. Ronig, Franz J.: Der Dom von Limburg (Schnell Kunstführer 590), München/ Zürich 1990, S. 8 und S. 20-22; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Hessen I: Regierungsbezirke Gießen und Kassel, bearb. v. F. Cremer, T. M. Wolf u.a., München/ Berlin 2008, S. 566-573 (nachfolgend Dehio Hessen I 2008).

60 Vgl. Pufke, Andrea: Das Kloster Haina. Renovierung, Restaurierung und Umbauten im 19. und frühen 20. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte 115), Marburg 1999; Götze, Gerold/ Vanja, Christina/ Buchstab, Bernhard (Hg.): Klosterkirche Haina. Restaurierung 1982-2012 (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen 19), Stuttgart 2011; Lutgen, Thomas: Lumen spatiorum. Die ursprüngliche Raumfarbigkeit von Sakralbauten des 13. Jahrhunderts. Studien unter besonderer Berücksichtigung der Liebfrauenkirche in Trier, Petersberg 2016, S. 113-117.

61 Borgward, Ernst: Tagung der deutschen Denkmalpfleger 1963, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 21, 1963, S. 50-73, hier S. 56.

62 Vgl. Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz/ Saarland, bearb. v. H. Caspary, P. Karn, M. Klewitz, München/ Berlin 1984, S. 640-645 (nachfolgend Dehio Rheinland-Pfalz/ Saarland 1984); Vieten, Andreas: Die dekorativen kirchlichen Wandmalereisysteme der staufischen Zeit an Nieder- und Mittelrhein (Berichte aus der

Kunstgeschichte), Aachen 1994, S. 249 f.; Lutgen 2016 (wie Anm. 60), S. 120-125.

63 Vgl. die umfassende Darstellung von Schlicht, Sandra: Krieg und Denkmalpflege. Deutschland und Frankreich im II. Weltkrieg, Schwerin 2007, S. 146-195.

64 Jakobus, Peter: Studienfahrt der deutschen Konservatoren durch die Rheinprovinz, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1939/40, S. 124-132, hier S. 131.

65 Vgl. Langenstein, York: Die Neufassung des Innenraums der Frauenkirche im Rahmen der Restaurierungs- und Neugestaltungsmaßnahmen in den Jahren 1991 bis 1993, in: Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. II, hg. v. H. K. Ramisch, München 1994, S. 103-142, hier S. 110-120, S. 125 Abb. 35; Goetz, Christine: „...daß hier wirklich erreicht worden ist, was jenen Alten vorschwebte...". Zum neugotischen Hochaltar der Frauenkirche, in: Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. II, hg. v. H. K. Ramisch, München 1994, S. 263 und Abb. 2-4.

66 Immerhin hatte Paul Clemen in seinem Kunstdenkmäler-Band zum Kölner Dom die Glasmalereien des 19. Jahrhunderts erwähnt und kurz katalogisiert: Vgl. Clemen, Paul/ Neu, Heinrich/ Witte, Fritz: Der Dom zu Köln (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 6, III), Düsseldorf 1937, S. 201-203.

67 Vgl. Lippert, Hans-Georg: Historismus und Kulturkritik. Der Kölner Dom 1920-1960 (Studien zum Kölner Dom 7), Köln 2001, S. 386.

68 Vgl. ebd., S. 308, Abb. 128. Die zerbrochenen Partien des Fensters wurden rekonstruiert.

69 Vgl. Hubel, Achim: Vom Umgang mit dem Original. Überlegungen zur Echtheit von Kunstwerken, in: Vom Umgang mit dem Original – Denkmalpflege und Restaurierung in Theorie und Praxis (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut 8), hg. v. F. Hellwig, München 1998, S. 7-38, hier S. 31-33; wieder abgedruckt in: Hubel, Achim: Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Ausgewählte Aufsätze, Festgabe zum 60. Geburtstag, hg. v. A. Fink, Ch. Hartleitner-Wenig, J. Reiche, Petersberg 2005, S. 291-320, hier S. 312 f.

70 Vgl. die umfangreiche Zusammenstellung aller Glasmalereien des Kölner Doms von Ulrike Brinkmann im Internet: https://www.koelner-dom.de/rundgang/fenster/ (zuletzt eingesehen 6.06.2020).

71 Krings, Ulrich: St. Gereon, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XXIX f., S. 166 f., Abb. 344-346; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 625.

72 Krings, Ulrich: Groß St. Martin, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XLIII f., S. 301-303, Abb. 646-648; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 676.

73 Wolff-Metternich zur Gracht, Franz Graf: Zitat aus der Vortragsreihe „Was wird aus den Kölner Kirchen, in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion, hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 32-40, hier S. 38.

74 Krings, Ulrich: St. Severin, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. L f., 356-360, Abb. 770-775; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 700.

75 Vgl. Lukas, Viktoria: St. Maria zur Wiese. Ein Meisterwerk gotischer Baukunst in Soest, München/ Berlin 2004, S. 24 f., 30, 91.

76 Vgl. Vaassen, Elgin: Die Glasgemälde des 19. Jahrhunderts im Dom zu Regensburg. Stiftung König Ludwigs I. von Bayern 1827-1857 (Regensburger Domstiftung 2), Regensburg 2017, S. 127 f.

77 Zur allgemeinen Information sei hier verwiesen auf Huse, Norbert: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984, S. 182-209; Beyme, Klaus von: Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten, München/ Zürich 1987; Durth, Werner/ Gutschow, Niels: Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-1950, Braunschweig 1988. Als zeitgenössische Äußerungen von Denkmalpflegern seien stellvertretend zwei sehr typische Publikationen zitiert: Lill, Georg: Um Bayerns Kulturbauten. Zerstörung und Wiederaufbau, München 1946; Bornheim gen. Schilling, Werner: Ruinen, Denkmäler und Gegenwart, Trier 1948.

78 Lützeler, Heinrich: Zitat aus der Vortragsreihe „Was wird aus den Kölner Kirchen", in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 41-49, hier S. 42.

79 Vgl. Guyan, Walter Ulrich: Zu Allerheiligen in Schaffhausen, Zürich 1975, S. 23-29.

80 Vgl. Wischermann, Heinfried: Romanik in Baden-Württemberg, Stuttgart 1987, S. 237-240, Abb. 53; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I: Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, bearb. v. D. Zimdars, München/ Berlin 1993, S. 10-13; Bachmann, Günter: Kloster Alpirsbach, München/ Berlin 1999, S. 30-46.

81 Vgl. Hubel, Achim: Überlegungen zum Wiederaufbau der romanischen Kirchen in Köln, in: Wiederaufgebaute und neugebaute Architektur der 1950er-Jahre. Tendenzen ihrer „Anpassung" an unsere Gegenwart (Arbeitskreis für Theorie und Lehre der Denkmalpflege. Dokumentation der Jahrestagungen 8), hg. v. A. Hubel, H. Wirth, Weimar 1997, S. 67-70; wieder abgedruckt in: Hubel 2005 (wie Anm. 69), S. 269-273.

82 Vgl. Lobbedey, Uwe: Romanik in Westfalen, Würzburg 1999, S. 115-122; Dehio Nordrhein-Westfalen II 2011 (wie Anm. 41), S. 1146-1152.

83 Vgl. Ludorff, Albert (Hg.): Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Herford (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen), Münster 1908, Taf. 25.

84 Vgl. Lobbedey 1999 (wie Anm. 82), S. 347-356; Dehio Nordrhein-Westfalen II 2011 (wie Anm. 41), S. 425-431.

85 Vgl. Tschira, Arnold: Die ehemalige Benediktinerabtei Schwarzach, Karlsruhe 1977, vor allem S. 8 f., 15 f., 30-32, 50 f., 74-78.

86 Kiesow 1998 (wie Anm. 43), S. 261-263, Zitat S. 262 f.; Dehio Hessen I 2008 (wie Anm. 59), S. 588-591.

87 Vgl. Zink 1986 (wie Anm. 37); Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler: Hamburg – Schleswig-Holstein, bearb. von J. Habich, Chr. Timm, L. Wilde, München/ Berlin 1994, S. 715-722.

88 Vgl. Berger, Hans: Denkmalpflege an romanischen Bauten zwischen Harz und Elbe, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert dargebracht zum sechzigsten Geburtstag am 28. Januar 1963, hg. v. E. Hütter, F. Löffler, H. Magirius, Weimar 1967, S. 17-36.

89 Ebd., S. 18-20.

90 Vgl. Widder, Erich: Alte Kirchen für neue Liturgie, Wien 1968.

91 Denkschrift zum goldenen Jubiläum der Herz-Jesu-Kirche, Zürich-Oerlikon 1893-1943, Zürich 1943, hier zitiert nach Widder 1968 (wie Anm. 90), S. 12, S. 15.

92 Ebd., S. 16.

93 Ebd., S. 40.

94 Zu Heinrich Kreisel vgl. Hallinger 2008 (wie Anm. 5), S. 157 f. Kurzbiographie in: Ebd., S. 340.

95 Vgl. Kreisel, Heinrich: Die Beurteilung der Kunst der letzten hundert Jahre und die Denkmalpflege, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1957, S. 82-87.

96 Ebd., S. 82 f.

97 Ebd., S. 85.

98 Kreisel, Heinrich: Die Schlösser König Ludwigs II. von Bayern, Darmstadt 1954.

99 Ebd., S. 87.

100 Ebd.

101 S. oben S. 95 f.

102 Vgl. Fleischner 1999 (wie Anm. 44), S. 54-72, S. 85-89.

103 Vgl. die Referate von Hans Erich Kubach, Albert Verbeek, Werner Bornheim gen. Schilling, Rudolf Esterer und Diskussion unter Prof. Demus auf dem Kunsthistorikertag 1958: Siebenter Deutscher Kunsthistorikertag, Trier 7.-11. August 1958, in: Kunstchronik 11, 10, 1958, S. 266-314.

104 Ebd., S. 276-280.

105 Grundmann, Günther: Zur Problematik der Restaurierung des Speyrer Domes, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 18, 1960, S. 1-13, hier S. 4.

106 Ebd., S. 6.

107 Borgward 1963 (wie Anm. 61), S. 52.

108 Ebd., S. 54.

109 Hoffmann, Hans-Christoph: Der schöpferische Umgang mit dem Denkmal, in: Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre – Ergebnisse der Fachtagung in Hannover, 2.-4. Februar 1990. Schutz und Erhaltung von Bauten der fünfziger Jahre (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz 41), hg. v. W. Durth, N. Gutschow, Bonn 1990, S. 122-133, hier S. 128.

110 In Mainz lagen die Quaderflächen aber in den oberen Teilen nicht frei, sondern waren von Paul Meyer-Speer in einer aus den Farben der Steinquader entwickelten Farbpalette aus Rot-, Grün- und Gelbtönen gefasst worden, die den Steincharakter noch veredeln sollte; siehe oben S. 87.

111 Vgl. Klinkert, Sabine: Georg Dengler (1839-1896). Maler und Bildhauer, in: Lebensbilder aus der Geschichte des Bistums Regensburg (Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 23/24), hg. v. G. Schwaiger, Regensburg 1989, S. 792-803, hier S. 796.

112 Vgl. Schmidt, Michael: Die Innenrenovierung von St. Peter in Straubing in den Jahren 1976-78 im historischen und denkmalmethodischen Kontext oder: Romanik reloaded 3.0, in: 800 Jahre Stadt Straubing. Ein Kosmos der Geschichte und Kunst (Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung, Sonderband 6,1), hg. v. A. Dietl, A. Huber, Straubing 2018, S. 215-266, hier S. 231-241.

113 Zu Franz Dambeck vgl. Hallinger 2008 (wie Anm. 5), S. 158 f. Kurzbiographie in: Ebd., S.335.

114 Vgl. Schmidt 2018 (wie Anm. 112), S. 245 f.

115 Siehe oben S. 90 und Anm. 32.

116 Schmidt 2018 (wie Anm. 112), S. 247-251.

117 Die Purifizierung von St. Peter hatte ich bereits 1991 mit deutlichen Worten kritisiert. Vgl. Hubel, Achim: Einleitung, in: Ein vergessenes Stück Straubing? Der Straubinger Petersfriedhof und seine Grabdenkmäler – Ergebnisse einer Bestandsaufnahme, hg. v. I. Schmidt, Straubing 1991, S. 10.

118 Schmidt 2018 (wie Anm. 112), S. 254 f. – S. 254 f.; siehe oben S. 79.

119 Schütz, Bernhard: Deutsche Romanik. Die Kirchenbauten der Kaiser, Bischöfe und Klöster, Freiburg/ Basel/ Wien 1989, S. 213, S. 224 sowie Bildunterschriften zu Abb. 98 und 147.

120 Vgl. Grohte, Rolf-Jürgen/ van der Ploeg, Kees/ Kellner, Vera (Hg.): Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland. Fenster in die Vergangenheit, Bd. 2: Katalogband, München/ Berlin 2001, S. 132-134; Recker, Bernhard: Die Restaurierung der Stiftskirche zu Königslutter, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 1, 2011, S. 2-6; Springer, Peter: Die Malereien im Kaiserdom, in: Dem Mittelalter in die Augen geschaut. Der Kaiserdom zu Königslutter. Geschichte, Architektur, Bauskulptur, Malereien (Schriftenreihe der Stiftung Braunschweigischer Kulturbesitz), hg. v. Tobias Henkel, Braunschweig 2010, S. 82-121.

121 Vgl. Hefele, Gabriel: Kath. Pfarrkirche St. Lubentius Dietkirchen an der Lahn (Kleine Kunstführer 2072), Regensburg 1995, S. 6; Kiesow 1998 (wie Anm. 43), S. 240 f.; Dehio Hessen I 2008 (wie Anm. 59), S. 165-170.

122 Vgl. Kiesow, Gottfried: Gotik in Hessen, Stuttgart 1988, S. 252 f.; Dehio Hessen I 2008 (wie Anm. 59), S. 943-946.

123 Vgl. Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Mecklenburg-Vorpommern, bearb. v. H.-C. Feldmann, G. Baier, B. Rimpel, München/ Berlin 2000, S. 579-584 (Stralsund) und S. 25-28 (Bad Doberan); Fründt, Edith: Zisterzienser-Kloster Doberan (Schnell Kunstführer Nr. 1863), München/ Zürich 1991, S.12.

124 Vgl. Magirius, Heinrich: Die farbige Erscheinung des Innenraums im Mittelalter, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 241-246.

125 Vgl. Magirius, Heinrich: Nachmittelalterliche Restaurierungen des Innenraumes 1771/72, 1870/71, 1910/12, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 247-250; Rekonstruktionen der Farbfassungen 1771/72 und 1910 s. Abb. 344 und 349; Magirius, Heinrich: Zur Farbigkeit von Architektur und Skulptur, in: Die Restaurierung des Doms zu Meißen 1990-2002, hg. v. G. Donath, Stuttgart 2003, S. 22-25.

126 Vgl. Magirius, Heinrich: Die Wiederherstellung der mittelalterlichen Raumfarbigkeit, in: Die Restaurierung des Doms zu Meißen 1990-2002, hg. v. G. Donath, Stuttgart 2003, S. 106-108.

127 Vgl. Magirius, Heinrich: Die denkmalpflegerische Wiederherstellung seit 1990, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 251 f.

128 Magirius 2003 (wie Anm. 125), S. 25; siehe auch Hütter, Elisabeth: Beschreibung der Farbfassungen an den Figuren im Hohen Chor, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 263-278.

129 Vgl. Seite 90-92.

130 Vgl. Magirius, Heinrich: Evangelisch-Lutherische St.-Annenkirche Annaberg (Schnell Kunstführer Nr. 2147), Regensburg, 2002, S. 8, S. 10-14, S. 24.

131 Vgl. Küttner, Monika: Die malerische Ausstattung der Johanneskapelle auf der Pürgg. Beschreibung, Deutung und Ikonographie der Wandgemälde des Langhauses (Diplomarbeit Universität Graz 2000), Graz 2000, S. 14-18; Dollwetzel, Philipp: Die romanischen Wandmalereien in der Johanneskapelle in Pürgg-Trautenfels (Steiermark) (Studienarbeit Universität Salzburg), Salzburg 2010, S. 5 f.

132 Vgl. Magirius, Heinrich: Die Kirchen von Borna (Schnell Kunstführer Nr. 1950), München/ Zürich 1991, S. 3-8; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Sachsen II: Regierungsbezirke Leipzig und Chemnitz, bearb. v. B. Bechter, W. Fastenrath, H. Magirius, München/ Berlin 1998, S. 84 f.

133 Dambeck, Franz: Die rückrestaurierten Fresken der Allerheiligenkapelle in Regensburg, in: Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 14, München 1956, S. 35-40, hier S. 35 f.

134 Vgl. Traeger, Jörg: Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang, München/ Zürich 1980, vor allem S. 17-19, Taf. 2-7, 36-77.

135 Dambeck 1956 (wie Anm. 133), S. 38. Vgl. hierzu die gründliche Analyse von Körner 2000 (wie Anm. 25), S. 130-139.

136 Vgl. zu diesem Sachverhalt den grundlegenden Aufsatz von Schädler-Saub, Ursula: Nur noch ein Schatten des Originals. Mittelalterliche Wandmalereien, Substanzverluste und Veränderungen durch historische Restaurierungen, in: Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland. Fenster in die Vergangenheit, Bd. 1: Aufsatzband, hg. v. R.-J. Grohte, K. van der Ploeg, V. Kellner, München/ Berlin 2001, S. 367-380.

137 Vgl. Neu, Heinrich: Die Geschichte der Doppelkirche von Schwarz-Rheindorf, in: 825 Jahre Doppelkirche Schwarzrheindorf 1151-1976, hg. v. d. Katholischen Kirchengemeinde zum Heiligen Klemens, Bonn 1976, S. 6-30, hier S. 28-30; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 277-283; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 190-193.

138 Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 278.

139 Vieten 1994 (wie Anm. 62).

140 Westfehling, Uwe: St. Maria Lyskirchen, in: Köln – Die romanischen Kirchen. Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 1), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. 392-409; Krings, Ulrich: St. Maria Lyskirchen, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XLI f., Abb. 537-590; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 225-231; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 668-672; Krings, Ulrich / Schwab, Otmar: Köln: Die romanischen Kirchen - Zerstörung und Wiederaufbau (=Stadtspuren - Denkmäler in Köln, hrsg. von der Stadt Köln, Band 2), Köln 2007, S. 458-483 (nachfolgend Krings/ Schwab 2007).

141 Vgl. Dehio Rheinland-Pfalz/ Saarland 1984 (wie Anm. 62), S. 700-704; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 255-257.

142 Vgl. Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 1001-1005.

143 Vgl. Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 194-197; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 320-322; Overdick, Michael: Illusion und Interpretation. Die dekorativen Ausmalungssysteme spätromanischer Kirchenbauten im Rheinland, in: Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik (Akten des

Symposiums des Mediävistenverbandes 13), hg. v. I. Bennewitz, A. Schindler, Berlin 2011, S. 149-158, hier S. 155.

144 Bericht des Restaurators, zitiert nach Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 180, Anm.33.

145 Vgl. Dehio Rheinland-Pfalz/ Saarland 1984 (wie Anm. 62), S. 140-142; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 179-183.

146 Vgl. Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 220-223.

147 Vgl. Krings, Ulrich: St. Kunibert, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XXXIII f., Abb. 384-448; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 637-642; Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 140), S. 288-306.

148 Vgl. Kosch, Clemens: Köln – St. Andreas, in: Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Dokumentation der Jahrestagung 1996 in Köln, Thema: Wiederaufgebaute und neugebaute Architektur der 1950er Jahre - Tendenzen ihrer 'Anpassung' an unsere Gegenwart, hrsg. von Achim Hubel und Hermann Wirth (= Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, Heft 5/1997), Weimar 1997, S. 104-113, hier S. 107-109.

149 Vgl. Krings, Ulrich: St. Andreas, in: Köln – Die Romanischen Kirchen im Bild (Stadtspuren. Denkmäler in Köln 3), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1984, S. XXI f., Zitat S. XXII, Abb. 93-95; Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 211 f.; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 595-602; Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 140), S. 54-56.

150 Vgl. Vieten 1994 (wie Anm. 62), S. 177-179; Kaiser, Jürgen: Das Bonner Münster. Geschichte – Architektur – Kunst – Kult (Große Kunstführer 213), Regensburg 2002, S. 37; Dehio Rheinland 2005 (wie Anm. 8), S. 148-154.

151 Vgl. Schütz 1989 (wie Anm. 119), S. 520, Abb. 216-219; Dehio Bayern V 2008 (wie Anm. 6), S. 831-833.

152 Vgl. Humbach, Rainer: Dom zu Fritzlar: Studien zur Baugeschichte der ehemaligen Stiftskirche St. Peter in Fritzlar, mit einem Dokumentationsanhang von Burghard Preusler, Katharina Thiersch und Ulrich Knapp (Univ. Diss. Freiburg 1998), Petersberg 2005, S. 106, S. 110 f.; Dehio Hessen I 2008 (wie Anm. 59), S. 259-266.

153 Vgl. Preusler, Burkhard: Dokumentationsanhang. Erfahrungen und Perspektiven des Bauunterhalts 1980-2002, in: Dom zu Fritzlar: Studien zur Baugeschichte der ehemaligen Stiftskirche St. Peter in Fritzlar, mit einem Dokumentationsanhang von Burghard Preusler, Katharina Thiersch und Ulrich Knapp (Univ. Diss. Freiburg 1998), hg. v. R. Humbach, Petersberg 2005, S. 129.

154 Vgl. Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bremen – Niedersachsen, bearb. v. G. Weiß u.a., München/ Berlin 1992, S. 539-542 (nachfolgend Dehio Bremen – Niedersachsen 1992); Grohte/ van der Ploeg/ Kellner 2001 (wie Anm. 120), Band 2, S. 84 f.

155 Vgl. Hubel, Achim/ Schuller, Manfred: Der Dom zu Regensburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern NF VII), hg. v. E. J. Greipl, M. Pfeil, 5 Bände, Regensburg 2010-2016; siehe besonders Band 3, S. 1-84.

156 Vgl. Fuchs, Friedrich/ Hubel, Achim: Die farbige Kathedrale. 700 Jahre Farbgestaltung im Regensburger Dom (Regensburger Domstiftung 6), Regensburg 2019.

157 Vgl. zur Geschichte des Baus und seiner Ausstattung Mader, Felix: Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg; Stadt Würzburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern III, 12), München 1915, S. 179 ff.; Gerstenberg, Kurt: Die Franziskanerkirche in Würzburg, Würzburg o.J. (um 1960); Muth, Hanswernfried: Franziskanerkirche Würzburg (Schnell Kunstführer 2262), Regensburg 1996.

158 Vgl. Muth 1996 (wie Anm. 157), S. 8, 13.

159 Ritz, Josef Maria: Über die Wiederherstellung alter Baudenkmale, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 11, 1953, S. 91-104, hier S. 102 f. Vgl. zum Wiederaufbau der Franziskanerkirche die kenntnisreiche Darstellung bei Paczkowski, Jörg: Der Wiederaufbau der Stadt Würzburg nach 1945 (Mainfränkische Studien 30), Würzburg 1982, S. 175 f.

160 Vgl. Will, Thomas: Aus der Not eine Tugend. Die Dresdner Kreuzkirche und ihr ‚provisorischer' Wiederaufbau nach dem Krieg. Eine Denkschrift aus aktuellem Anlaß, Dresden 1998, hier besonders S. 26 f.

161 Vgl. den kurzen Hinweis bei Paczkowski 1982 (wie Anm. 159), S. 6 f.

162 Zitiert nach Muth 1996 (wie Anm. 157), S. 14. Leider findet sich in den Jahresberichten des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege kein einziger Hinweis auf die 1986-1988 durchgeführten Maßnahmen. In den einschlägigen Bänden des Jahrbuchs der Bayerischen Denkmalpflege, von Band 40 für das Jahr 1986 (München 1989) bis Band 44 für das Jahr 1990 (München 1995) wird bei den Berichten über durchgeführte Maßnahmen in Würzburg die Franziskanerkirche nicht erwähnt. Fand die ganze Sanierung und „Rückführung" ohne Mitwirkung des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege statt?

163 Vgl. Hubel, Achim: Über die kontinuierliche Anpassung der Denkmale an den jeweiligen Zeitgeschmack, in: Dokumente und Monumente. Positionsbestimmungen in der Denkmalpflege (Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V. 10), hg. v. V. Hammerschmidt, E. Schmidt, Th. Will, Dresden 1999, S. 89-103, hier S. 91-94; wieder abgedruckt in: Hubel 2005 (wie Anm. 69), S. 321-334, hier S. 324-327.

164 Kier, Hiltrud: Kirche St. Aposteln. Baugeschichte und Wiederaufbau, in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 294-302, Zitat S. 302; Stracke, Wolfgang: Diskussion, in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 311-313. -Vgl. auch Anm. 81.

165 Kier, Hiltrud: Die romanischen Kirchen in Köln, in: Köln – Die Romanischen Kirchen in der Diskussion 1946/47 und 1985 (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 4), hg. v. H. Kier, U. Krings, Köln 1986, S. 158; Krings/ Schwab 2007 (wie Anm. 140), S. 93-103.

166 Vgl. Bellot, Christoph: Geist und Pracht. Denkmalpflege an Kirchen nach dem Wiederaufbau. Das Kölner Beispiel, in: Kunstchronik 45, 1992, S. 645-675, hier S. 656.

167 Zu den Darstellungen und zur Beurteilung der Bilder vgl. ebd., S. 645-675, hier S. 664.

168 Vgl. Hubel 1997 (wie Anm. 81), S.72 f. bzw. Hubel 2005 (wie Anm. 69), S. 274-276.

169 Sämtliche Maßnahmen sind ausführlich dokumentiert in: Ramisch, Hans (Hg.): Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. 2, München 1994; vgl. Hubel 1995 (wie Anm. 41), S. 175 f.

170 Die Ironie der Geschichte will es, dass bei der jüngsten Restaurierung des Hildesheimer Doms, der in den fünfziger Jahren einen Fußboden mit grauen und roten, geschliffenen Marmorplatten bekommen hatte, diese wenig geliebten Marmorplatten durch unpolierte Natursteinplatten ersetzt wurden (siehe S. 159).

171 Stellungnahme der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 49, 1991, S. 96.

172 Sauerländer, Willibald: Erweiterung des Denkmalbegriffs?, in: Denkmal – Werte – Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs, hg. v. W. Lipp, Frankfurt am Main/ New York 1993, S. 120-149, hier S. 146.

173 Langenstein, York: Perspektiven und Ergebnis der abgeschlossenen Restaurierung. Die Position der Denkmalpflege, in: Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche Zu Unserer Lieben Frau in München, Bd. 2, hg. v. H. Ramisch, München 1994, S. 132-134, Zitat S. 133.

174 Dehio Bremen – Niedersachsen 1992 (wie Anm. 154), S. 702.

175 Brandt, Michael/ Höhl, Claudia: Der „neue" Hildesheimer Dom, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 67, 3, 2014, S. 217-223; siehe Internetseite zur Domsanierung: https://www.dom-hildesheim.de/de/neugestaltung (zuletzt eingesehen 01.03.2021); https://www.dom-hildesheim.de/de/architektur-konzept (zuletzt eingesehen 01.03.2021).

176 Vgl. Böhm, Dominikus: Dominikus Böhm – Leben und Werk, Dokumentarband, hg. v. A. Hoff, H. Muck, R. Thoma, München/ Zürich 1962, S. 21, S. 514, Abb. 408-414; Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern III: Schwaben, bearb. v. B. Bushart, G. Paula, München/ Berlin 2008, S. 85-87.

177 Das Gemälde befindet sich heute als Hochaltarbild in der Pfarrkirche Christkönig in München-Nymphenburg.

178 Braun, Renate: Konzept und Prozess der Neugestaltung von St. Moritz, in: Die Kirche St. Moritz in Augsburg, hg. v. G. M. Müller, Lindenberg 2019, S. 22-32, Zitate S. 24.

179 Vgl. Lipp, Wilfried/ Petzet, Michael (Hg.): Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 69), München 1994.

Bildnachweis

Abb. 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A-Stwolfgang-kirchestwolfg-01.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Balou46

Abb. 2-4: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 5, 50: Pinder, Wilhelm: Deutsche Dome des Mittelalters, Düsseldorf/ Leipzig 1910, Taf. 1, 94

Abb. 6: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aachener_Dom_Umgang_Oktogon_Pfalzkapelle_2014.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0 (10.03.2021), Aufnahme: CaS2000 / CC BY-SA

Abb. 7: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 8: Kotzur, Jürgen: Farbe im Dom – Die historischen Raumfassungen, in: Der verschwundene Dom (wie Anm. 27), S. 386, Abb. 16

Abb. 9: von Winterfeld, Dethard: Zur Baugeschichte des Mainzer Domes, in: Der verschwundene Dom (wie Anm. 27), S. 61, Abb. 34

Abb. 10: Rheinisches Bildarchiv, Köln, rba_d051599 / Hugo Schmölz

Abb. 11: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Bd. 1: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern, II. Teil: Stadt- und Bezirksamt Freising, Bezirksamt Bruck, Stadt- und Bezirksamt Landsberg, Bezirksämter Schongau, Garmisch, Tölz, bearb. v. G. von Bezold, B. Riehl, München, Abb. S. 575

Abb. 12: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 13: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster_Jerichow_Innen_08.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0 (10.03.2021), Aufnahme: Clemensfranz / CC BY-SA

Abb. 14 und 15: aus Helmut Mende 1937 (wie Anm. 41)

Abb. 16: https://pixabay.com/de/photos/kloster-eberbach-gew%C3%B6lbe-2836602/ (10.03.2021), https://pixabay.com/de/service/license/ (10.03.2021), Aufnahme: Franz Schmid

Abb. 17: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Aegidius,_Mittelheim,_Transept_20140915_1.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: DXR

Abb. 18, 19 und 20: aus Thomas Scheck 1995 (wie Anm. 49)

Abb. 21: Foto: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Abb. 22: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Augusta_augsburg_(7280625236).jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: ho visto nina volare from Italy / CC BY-SA
Abb. 23: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster_Haina_Kirche_Langhaus_vom_Chor.JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Heinrich Stürzl
Abb. 24: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MJK59838_Marienstatt.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021) , Aufnahme: Martin Kraft
Abb. 25: Der Spiegel, Geschichte, 13.03.2016 (Corbis), Aufnahme: image-933274-galleryV9-homt-933274
Abb. 26: aus Hans-Georg Lippert 2001 (wie Anm. 67)
Abb. 27: Foto: historische Photographie um 1900
Abb. 28: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schaffhausen_-_Kloster_Allerheiligen_IMG_9816_ShiftN.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Roland zh
Abb. 29: Hesse, Wolfgang: Ansichten aus Schwaben; Kunst, Land und Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen Paul Sinner (1838-1925), Tübingen 1989
Abb. 30: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alpirsbach,_Klosterkirche,_Vierung,_Blick_nach_Nordwesten.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Peter Poschadel
Abb. 31: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Bonifatius_Freckenhorst_Innenraum_01.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: H. Helmlechner
Abb. 32: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen: Kreis Herford, bearb. v. A. Ludorff, Münster 1908, Taf. 25
Abb. 33: Pfarrer Johannes Beer, Herford
Abb. 34: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muensterschwarzach-innen.jpg (10.03.2021), Aufnahme: Geak
Abb. 35: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuns'_Gallery_at_the_monastic_church_at_Lippoldsberg.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Alison I. Beach
Abb. 36: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ratzeburg_Cathedral_(inner_view).jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Leon petrosyan
Abb. 37: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Halberstadt_Liebfrauenkirche_Triumphkreuz_Chor.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Radler59
Abb. 38: Historisches Museum der Pfalz (ArchimediX, Ober-Ramstadt)
Abb. 39: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Catedral_de_Speyer,_Alemania,_2014-06-01,_DD_07.JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0 (10.03.2021), Aufnahme: Diego Delso 2014
Abb. 40: Digitale Rekonstruktion: Historisches Museum der Pfalz (ArchimediX, Ober-Ramstadt
Abb. 41: Achim Hubel, Regensburg
Abb. 42: Postkarte, Historischer Verein für Straubing und Umgebung
Abb. 43: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Straubing_St._Peter_Innenraum_321.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: GFreihalter
Abb. 44: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20170902_Koenigslutter_Kaiserdom_Haupfschiff_B_DSC05571_RectiLinear_PtrQs.JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: PtrQs
Abb. 45: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Limburg,_Dietkirchen,_Kath._Pfarrkirche_St._Lubentius_und_Juliana_20161117-007.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Tilman 2007 / CC BY-SA
Abb. 46: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stiftskirche_Wetter_Innen_2.JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Wikisassonia / CC BY-SA
Abb. 47: Achim Hubel, Regensburg
Abb. 48: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:00_3568_Doberaner_Münster_-_Mittelschiff.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: W. Bulach
Abb. 49: Magirius, Heinrich: Die farbige Erscheinung des Innenraums im Mittelalter, in: Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert (Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Meißner Domes 2), hg. v. H. Magirius, Weimar 2001, S. 250, Abb. 350
Abb. 51: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Annenkirche_Annaberg-Buchholz_(14).JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Dr. Bernd Gross
Abb. 52: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pürgg_Johanneskapelle_Innenraum_02.JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Uoaei1
Abb. 53: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20090818310DR_Borna_Kunigundenkirche_Altar.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Jörg Blobelt creator QS:P170,Q28598952
Abb. 54: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Farbdiaarchiv, Aufnahme: Müller & Sohn 1943/45
Abb. 55: Stadt Regensburg, Bilddokumentation, Aufnahme: Peter Ferstl
Abb. 56: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chor_St._Maria_und_St._Clemens_Schwarzrheindorf.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/de/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Hawobo

Abb. 57: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Maria_Lyskirchen_Köln,_Deckenbemalung.JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Kathleen Palnau

Abb. 58: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stiftskirche_Münstermaifeld_(9).JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Chris06

Abb. 59: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2014.06.21.112847_Fresco_Stiftskirche_Münstermaifeld.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Hermann Luyken

Abb. 60: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neuss_StQuirin_n_O.JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Beckstet

Abb. 61: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Düsseldorf_St_Margaretha_n_O.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Beckstet

Abb. 62: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boppard,_Sint-Severustsjerke,_ynterieur.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Romke Hoekstra

Abb. 63: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Köln_Basilika_St._Kunibert_Innen_1.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Zairon

Abb. 64: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/St._Andreas%2C_K%C3%B6ln-4961.jpg. Aufnahme Raimond Spekking

Abb. 65: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2016-06-15-bonn-muensterbasilika-innenansicht-04.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Axel Kirch / CC BY-SA 4.0

Abb. 66: Achim Hubel, Regensburg

Abb. 67: aus Rainer Humbach 2005 (wie Anm. 151), S. 217 Taf. 1

Abb. 68: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goslar_-_Neuwerkkirche-Innenansicht-Osten.JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Misburg3014

Abb. 69: Muth, Hanswernfried: Franziskanerkirche Würzburg (Schnell Kunstführer 2262), Regensburg 1996, S. 13 (Archiv des Mainfränkischen Museums Würzburg)

Abb. 70: Muth, Hanswernfried: Franziskanerkirche Würzburg (Schnell Kunstführer 2262), Regensburg 1996, S. 9 (Provinzialat der Franziskaner-Minoriten Würzburg)

Abb. 71: Rheinisches Bildarchiv Köln

Abb. 72: http://www.f-rudolph.info/images/koeln-st-aposteln-decke--chor----klein.jpg (10.03.2021), Aufnahme: Frank W. Rudolph

Abb. 73: aus Monachium Sacrum 1994 (wie Anm. 65), S. 611, Abb 6

Abb. 74: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cathédrale_Notre-Dame_Intérieur_Munich_5.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Chabe01 / CC BY-SA

Abb. 75: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hildesheimer_Dom_40.JPG (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Paulis / CC BY

Abb. 76: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domhof,_Dom,_Langhaus_von_Westen_Hildesheim_20171201_001.jpg (10.03.2021), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode (10.03.2021), Aufnahme: Tilman2007 / CC BY-SA

Abb. 77: Bildarchiv des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege

Abb. 78: aus Dominikus Böhm 1962, (wie Anm. 176) S. 514, Abb. 408

Abb. 79: Achim Hubel, Regensburg

Ursula Marinelli

Farbirritationen – über die Aneignung mittelalterlicher Bildwerke während des ‚langen 19. Jahrhunderts'. Eine kunstwissenschaftliche 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' geschnitzter 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 *Polychromirung* [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 dieser 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 Polyfokalität[4] 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 Wercke in der Mahlery 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 „Bildsäule" 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 lebhafte 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 Quincys 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 Quincys *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 Quincys 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, präsäkularen 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 baulichen Erbes zudem das Erlöschen einer geschichtlichen Tradition. Er sprach sich daher für eine Inventarisation 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 Ausgangpunkt 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 Inventarisationen 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 Pietá* 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 lebensechtere 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 nachgerade 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 Zentrumspartei 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 Kirchenausmalungen – 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 Kunsttischler 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 Musterbücher[53] gewannen vor allem durch das Aufkommen des neuen drucktechnischen Verfahrens der Chromolithographie[54] 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 widergeben 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 blos an, sondern malen sie mit natürlichen Tönen, Mitteltinten und Schatten. Bei den Gewändern lassen sie die Lasuren weg, wenden statt der Massenvergoldung blos 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" betrachtete[60] – 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. Blosse 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 vorauseilen. 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] wiederspiegle, 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 Sculpturenarbeiten*, 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 hiebei wohl berücksichtigt". Die Farbigkeit mittelalterlicher Skulpturen zeichnete sich im Gegensatz zu „den entweder verweichlichten 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 „Farbenstoffen" 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 beziehungsweiße 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 Zentrumspartei 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 Zentrumspartei als Vertreterin eines politischen Katholizismus, wie auch

zunehmend gegen evangelisch-liberal Gesinnte. Mit den sogenannten Maigesetzen ab 1871[89] bot er Anlass für eine kirchlich-politische Auseinandersetzung, die als Kulturkampf[90] 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 giltigen 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 Marmorirungssucht 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: modernisiren" 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 Abstu-

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 Denkmalpflege[106] 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 Restaurirung 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 Conservirung 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: Polychromirung der geschnitzten Bilder. Zur Erklärung des Farbdrucks, 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 Erinnerte, 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. Türr, 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. Türr 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 (‚graphta 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 [Quatrèmere de Quincys] 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 Statüen" – 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: Hundertfünfundzwanzig 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. Preising, Aachen 2006, S. 25-42, hier S. 25.

44 Die Zentrumspartei 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!" Reichensberger 1855 (wie Anm. 49), S. 132.

52 Vgl. z.B. Heideloff, Carl Alexander: Die Ornamentik des Mittelalters: eine Sammlung auserwählter Verziehrungen 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 / Ungewitter, Georg Gottlob: Gothisches Musterbuch, Leipzig 1856. Vgl. dazu zudem Hölzl Stifter, Maria: Altarbau des Historismus 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 Musterbüchern 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, Herculanum 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. Hennemeyer, Arnd: Wilhelm Zahns Pompeji-Publikation. Eine Inkunabel der Farblithographie, in: Maltechnik und Farbmittel 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 Deutschen Alois Sennefelder 1837 patentiert. Vgl. Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, 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. Reichensperger, 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. Auflage.

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 Katholiken 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 traditionellen 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 Stoffen 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 Hinblick 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 Verwendung 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 Erkenntnisse 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 Schadhaftes oder Unbrauchbares ersetzt werden müsste, solle es an einem „geziemten 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-Keweloh 1986 (wie Anm. 24), S. 5564.

84 Ebd., S. 55.

85 Ebd.

86 Dies wurde bspw. durch die zunehmende Säkularisierung, das Auflassen 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-Keweloh 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-Keweloh 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 gemäßigtere 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 giltigen 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.

Nathalie-Josephine von Möllendorff

Nettoyez la cathédrale! – Frankreichs mittelalterliche Kathedralen und ihr Umbau in Tempel der Vernunft und republikanische Kirchen

Historiographisch führt die Disziplin der Denkmalpflege ihren Ursprung auf die epochalen Ereignisse der Französischen Revolution zurück, in deren Verlauf Kulturgüter als vermeintliche Stellvertreter des Ancien Régime zerstört wurden.[1] Oftmals genügte es der Forschung, stark abgekürzt auf diesen Umstand hinzuweisen, ikonische Momente oder Traktate zu erwähnen und sich nachfolgend weiterhin der Erforschung des „Originals" zuzuwenden. Dass die französischen Kathedralen des Mittelalters heute – so wie alle anderen historischen Bauten auch – Produkte ihrer jeweiligen Objektbiographien sind und es nicht das eine „Original", sondern ein Konglomerat von verschiedenen Zeitschichten gibt, muss kaum erklärt werden. Im Verlauf ihrer jeweiligen Existenzen gab es wiederholt Eingriffe in ihre Bausubstanz, ihre Raumorganisation und ihre Ausstattung, deren Vielfalt darüber hinaus nicht einmal im Ansatz erhalten geblieben ist. Jede dieser Veränderungen, soweit sie nicht ausschließlich der Substanzerhaltung dienen, rekurrieren dabei auf wechselnden Bedürfnissen der Nutzenden, folgen sich wandelnden Systemen von Liturgie, Ästhetik und Repräsentation. Der vorliegende Artikel fokussiert diese sich verändernden Anforderungen an Sakralbauten für den Zeitraum der Französischen Revolution von 1789-1799 und stellt sie den nachfolgenden Entwicklungen des Premier Empire bis circa 1820 gegenüber. Unter welchen Prämissen erfolgten Umbau, Umnutzung und Zerstörung, und wie wurden diese Phänomene legitimiert? Als These kann formuliert werden, dass es sich bei den skizzierten Ereignissen während der Französischen Revolution nicht ausschließlich um eine vermeintlich blinde Zerstörungswut eines entfesselten Pöbels gehandelt hat, sondern vielmehr um eine Inbesitznahme der überkommenen Bauwerke, die neuen Nutzungsszenarien angepasst wurden. Die historische Kontinuität der Institution Kirche erfuhr durch die Säkularisierung einen erheblichen Bruch, welcher Auswirkungen auf die materiellen Kulturäußerungen, nämlich auf die Kirchengebäude mit ihren Ausstattungen, hatte. Die epochalen Ereignisse am Ende des 18. Jahrhunderts führten zu dem umfassendsten Ikonoklasmus in der Geschichte des Landes, denn mit der Auflösung der institutionellen Autorität der Kirche wurden die zugehörigen Gebäude angreifbar: Der Autoritätsverlust der Institution bringt den Autoritätsverlust ihrer Kulturäußerungen mit sich und macht die Kathedralen angreifbar – und zerstörbar.[2] „Nettoyez la cathédrale!"[3] wurde – auf allen Ebenen – zur Maxime im Umgang mit den Kathedralen.

Rudolf Schlögl wies darauf hin, dass die kulturellen Umwälzungen der Revolution, vor allem jene im kirchlichen Bereich, von langfristigen Entwicklungen getragen wurden, bei denen einerseits der „Diskurs der Aufklärung bei den Intellektuellen vorgearbeitet" hatte, andererseits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch auf eine „Distanz in der Bevölkerung gegenüber einer habituellen katholischen Frömmigkeit landstrichweise und insbesondere bei den Gruppen des gewerblichen und freiberuflichen Bürgertums" zurückgeführt werden kann.[4] Es bliebe daher zu untersuchen, inwiefern die Umgestaltungen seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht nur auf einer philosophisch-theologischen Neugestaltung der Kirchenräume basieren, sondern sich hier ein kirchenreformatorischer Ansatz verbirgt, der sich in der (Um-)Gestaltung des Interieurs äußerte. Zu beobachten ist, dass beispielsweise in der Reimser Kathedrale mit Beginn des 18. Jahrhunderts nicht nur die Ausstattung reorganisiert wurde, sondern auch tiefgreifende Veränderungen des Raumkonzepts vorgenommen wurden: Das Domkapitel, das lange am etablierten Erscheinungsbild festgehalten und Barockisierungen abgelehnt hatte, bemühte sich Mitte des Jahrhunderts um eine vermeintliche Romanisierung der gotischen Kathedrale. Zugunsten einer stilistischen Einheitlichkeit, die man als „gotique corrigé" bezeichnete, die im Effekt aber auf eine vermeintlich romanische, bereinigte und unverfälschte Natürlichkeit des Baukörpers abzielte, entfernte man alle „corps étrangers" (Chorgestühl, Chorschranken, Lettner), verlegte Gräber, Altäre und Reliquiare, glaste die polychromen Fenster aus und ersetzte sie durch eine Klarglas-Verglasung und kratzte die Polychromierungen von den Wänden, die man nachfolgend weißte.[5] Das räumliche Erscheinungsbild der Reimser Kathedrale wurde damit umfassend purifiziert. Bereits hier

wurde ein starker Fokus auf die vermeintliche Reinheit der architektonischen Konstruktion des Baukörpers gesetzt – ein Argument, das auch heute noch als eines der maßgeblichen Merkmale gotischer Architektur angeführt wird und welches hier erstmalig formuliert wurde. Einen Einzelfall stellt das Reimser Beispiel dabei aber nicht dar, denn auch die Kathedralen von Paris, Saint-Denis,[6] Chartres, Grasse,[7] Marmoutier, Tours und Amiens haben zu dieser Zeit Grattagen und Purifizierungen erfahren. In Amiens wurde sogar explizit der „pierre nue" anstelle einer Übermalung gefordert.[8] Doch so umfassend der Raumeindruck auch alteriert wurde: „En effet, une cathédrale est un édifice marqué par le temps long. Les liturgies qui s'y déroulent sont le reflet des traditions locales les plus anciennes. Modifier la décoration du sanctuaire, c'est donc prendre parti vis-à-vis de la tradition."[9] Der entscheidende Unterschied der Veränderungen Mitte des 18. Jahrhunderts zu den Veränderungen im Zuge der Französischen Revolution ist daher, dass die früheren Purifizierungen vom Domkapitel ausgingen und daher ein kircheninternes Vorgehen darstellen. Trotz aller Radikalität stehen sie damit noch immer im ungebrochenen Traditionskontext der Kathedrale als kirchliche Institution. Mit der großen Revolution, genauer gesagt durch die damit einhergehende Änderung der institutionellen Zugehörigkeit, der Zuständigkeiten und der Entscheidungsträger, erfolgte nun eine Loslösung von diesem Traditionskontext, und es begann ein bis heute andauernder Prozess, der den Status der Kathedralen von einem institutionell gebundenen Ort der Gottesverehrung in polyfunktionale Monumente wandelte. In den wenigen Jahren zwischen 1789 und 1799 wurden die Kathedralen alteriert, nicht nur bezüglich der Bausubstanz, Ausstattung und Dekoration. Vor allem – vielleicht sogar zuallererst – erfolgte eine Veränderung der öffentlichen Positionierung, des Rechtsstatus' und der damit in Verbindung stehenden Autorität und Wahrnehmung gegenüber den einst kirchlich institutionalisierten Gebäuden. Fragen der baulichen (und später denkmalpflegerischen) Maßnahmen stellen sich also auch vor dem jeweiligen systemischen, kulturellen und sozial-politischen Kontext und beruhen keinesfalls ausschließlich auf den Möglichkeiten denkmalpflegerischer technischer Reproduzierbarkeit.

Die französischen Kathedralen als religiöse Sakralgebäude verfügen über eine hochgradig komplexe Charakteristik: Rudolf Schlögl argumentierte, dass „die einmal institutionalisierte Religion am gesellschaftlichen Selbstbezug beteiligt" ist,[10] woraus sich ableiten lässt, dass auch die sichtbaren Zeichen dieser Religion(en), ihre Kunstäußerungen und nicht zuletzt ihre Monumente an diesem Selbstbezug beteiligt sind. Mit der Französischen Revolution und der damit einhergehenden Säkularisation wurden dieser Selbstbezug und das Vermögen gesellschaftlicher Ordnungsleistung allerdings nicht ersatzlos aufgelöst, sondern es wurde vielmehr versucht, Ersatzsysteme zu etablieren. Letztlich wurde die religiöse Ordnungsleistung aber auf den republikanischen Staat übertragen und kumuliert heute im Kulturerbe. Kathedralen in ihrer neuen polyfunktionalen Charakteristik als ehemalige und fortdauernde Sakralgebäude, als staatliche Besitztümer, als historische Monumente mit künstlerischer und handwerklicher Qualität sowie als nationales wie internationales Kulturerbe verfügen damit über sehr verschiedene Ebenen des gesellschaftlichen Selbstbezugs.

Der „vandalisme révolutionnaire" – Sakralgebäude zwischen Ikonoklasmus und Materialgewinnung

Die Französische Revolution bringt nicht nur die größten und umfassendsten kulturellen Umbrüche in der europäischen Geschichte mit sich, sie stellt auch den nachhaltigsten Eingriff in der Institutionsgeschichte der französischen Kirche dar. Erst mit der Übertragung der Besitzrechte an den neuen Staat und durch die Auflösung institutioneller Autorität sind die nachfolgenden Eingriffe und der „vandalisme révolutionnaire" möglich. Eines der berühmtesten und vielzitierten Ereignisse in Frankreich stellen die Plünderungen der königlichen Grablege in der Abteikirche von Saint-Denis 1793 dar, bei denen nicht nur wegen der Bleisärge die Krypta aufgebrochen wurde, sondern auch Kunstwerke entfernt und zerstört wurden (Abb. 1).[11] Die legendenhaft stilisierte Intervention Alexandre Lenoirs, der sich den Plünderern entgegenstellte, um die königlichen Mausoleen und Skulpturen zu bewahren, gehört nicht nur zum Gründungsmythos des Musée des Antiquités et Monuments français, sondern kann als die bildgewordene Geburtsstunde der Denkmalpflege gelten (Abb. 2).[12] Die Darstellung zeigt Alexandre Lenoir in der Mitte des Bildes mit ausgebreiteten Armen, seine bewegte Körperhaltung verdeutlicht die Dynamik des Moments. Es ist nicht nur der Bildkomposition geschuldet, dass er vom in den Kirchenraum einfallenden Sonnenschein hell erleuchtet wird und damit vor den anderen Figuren hervorsticht. Die Rhetorik der Revolutionsideologie legt es vielmehr nahe, dass er hier auch – in mehrfacher Weise – als Erleuchteter dargestellt ist. Ein Gehilfe versucht im Hintergrund einen nur halb bekleideten und damit als Vandalen[13] charakterisierten Mann von der Zerstörung des 1549-1559 gefertigten Grabmals für François I. und Claude de France abzu-



1 Hubert Robert: Die Plünderung der königlichen Grablegen in der Basilika von Saint-Denis im Oktober 1793, 1793-1808.

halten. Im verdunkelten Vordergrund verharren drei Gestalten darin, weitere Skulpturen zu beschädigen. Es ist eine Szene, die durch die Kleidung der Protagonisten und durch die identifizierbaren Grabmäler und Skulpturen zweifelsfrei zu verorten – und deren Kontext damit eindeutig ist. Die Darstellung thematisiert jedoch den Aspekt der Zerstörung von Herrscher- wie Heiligenfiguren isoliert, erhebt ihn zum Bildthema und verweist somit über den Moment hinaus auf die Revolutionsziele.

Stattdessen ging es bei den Plünderungen in der Abteikirche, die von August 1793 bis Januar 1794 stattfanden, vorrangig darum, das Material der aus Blei gefertigten Särge sowie der Dacheindeckung zu bergen und militärischen Zwecken zuzuführen.[14] Frankreich befand sich zu diesem Zeitpunkt im ersten Koalitionskrieg und wurde mit der großen Koalition der europäischen Monarchien konfrontiert.[15] Die pragmatische Beschaffung von Metallen für die Waffen- und Munitionsherstellung hatte daher Priorität, und Saint-Denis stellt hier keinen Einzelfall dar: Vielfach wurden insbesondere die Dacheindeckungen ersatzlos abgetragen, was den schnellen und verheerenden Verfall der Gebäude als Form einer sekundären Zerstörung bedingte.[16] Das Dach der Kathedrale von Chartres erbrachte beispielsweise 458.164 Pfund Blei, und es wurde lediglich bedauert, dass man aus finanzieller Not nicht mit Ziegeln neu eindecken konnte.[17] So wurde auch per Dekret vom 23. Juli sowie 3. August 1793 veranlasst, alle Glocken, mit Ausnahme einer einzigen, aus den Kirchtürmen zu entfernen.[18] Sie wurden ebenfalls eingeschmolzen und für die Waffenproduktion verwendet. Trotz schlechter Dokumentationslage ist überliefert, dass ab Herbst 1793 in Amiens innerhalb von fünf Monaten 102 Glocken aus den Kirchtürmen entfernt wurden; aus Versailles meldete man den Behörden, dass 24.100 Pfund an verwertbarem Material zusammengetragen werden konnte.[19] Bereits im August 1792 hatte die Assemblée législative zum Zweck der Materialgewinnung über die Umnutzung sämtlicher Ge-



2 Unbekannt (frz.): Alexandre Lenoir verteidigt die Kunstwerke in der Abteikirche von Saint-Denis, 18. Jh.

genstände aus Bronze in ehemals königlichem Besitz befunden.[20] Das Dekret bezog sich ursprünglich auf Objekte feudaler Repräsentationsbauten, wurde aber mit der Konfiszierung sämtlicher klerikaler Besitztümer per Dekret vom 1. August 1793 auch auf kirchliche Güter angewendet.[21] Den Dächern und Kirchenglocken folgten 1795 noch die Orgeln. Allerdings wurden sie nicht eingeschmolzen, sondern per Beschluss des Comité des Finances des Nationalkonvents nur verkauft.[22] Die pragmatische Beschaffung von Metallen und letztlich auch von Finanzmitteln wurde dabei ideologisch plausibel legitimiert: Die in Waffen und Munition umgewandelten Kunstobjekte, die ehemals der Repräsentation der Monarchie dienten und die damit in den Augen der Revolutionäre gleichermaßen Zeichen des Feudalismus und der Unterdrückung waren, konnten nun „als Werkzeuge des Freiheitskampfes [...] wiedergutmachen, was sie dem Volk angetan hatten".[23] Parallel zu diesen zweckdienlichen Plünderungen wurde daher auch die Entfernung aller Insignien des Feudalismus angeordnet. Das zweite Dekret des Nationalkonvents vom 14. Termidor an I (1. August 1793) nennt dabei sogar die Abteikirche von Saint-Denis, in deren königlicher Grablege sich Monarchie und Ecclesia gleichermaßen vereinen.[24] Mit dieser Argumentation ist, wie Pommier hervorhebt, ein Ikonoklasmus inhärent vorgegeben, da die neuen Symbole der Revolution aus dem Material der alten Symbole des Ancien Régime gefertigt wurden.[25]

Prozesse der Auflösung und Aneignung: Profanierung, Säkularisierung und Resakralisierung

Die Veränderungen der Sakralräume sind allerdings weitaus tiefgreifender vollzogen worden, als es eine reine Verwertung der gefragten Materialien bedingen würde. Ausstattungen wurden nicht nur dezimiert, sondern ganze Raumstrukturen und Sakraltopographien aufgelöst. Die Revolutionäre nahmen, wie im Falle der Aristokratie, die Kirche vor allem auch als politische Institution wahr.[26] Folglich zog der Klerus den gleichen Hass der Revolutionäre auf sich, und Sakralgebäude wurden daher zum gleichen Feindbild stilisiert wie Königsschlösser. Ihre Wirkmächtigkeit wurde jedoch als deutlich gefährlicher eingestuft, denn die Kirche war omnipräsent und wesentlich stärker im Alltagsleben der Bevölkerung verankert, als es die in

sich geschlossenen Hofgesellschaften jemals hätten sein können.[27] Daher fokussierten und konzentrierten sich die Behörden und ihre Funktionäre zuvorderst auf die Kirchen und Kathedralen. Es galt hier – so die Plausibilisierung – besondere Sorgfalt walten zu lassen, um die Bevölkerung vor einem Rückfall in die vermeintliche Unterdrückung zu schützen. Die Manifestationen und Auswirkungen dieses, zunächst im Sinne eines top-down angeordneten und vollzogenen Aktionismus, waren wesentlich von den einzelnen regional oder lokal verantwortlichen Akteuren geprägt und führten daher auch zu sehr divergenten Ergebnissen.[28] Hier und da konnte der Klerus seine wichtige Rolle bewahren, andernorts wurden priesterliche Ämter durch Parteigänger übernommen, die mit dem Amt und ihren Liegenschaften in dem Maße verfuhren, wie sie es für angebracht hielten.[29] Symptomatisch ist daher auch die Quellenlage: Mancherorts hat sich eine ausgeprägte Dokumentation erhalten, andernorts wurden Maßnahmen nicht oder schlecht dokumentiert. Selten gingen archivalische Zeugnisse verloren, wie dies in Albi der Fall war, als 1794 die Archive des Kapitels und des Bistums verbrannten.[30] Und so gilt es – wie immer – weiterhin objektgebundene Befunde zu erheben.

Die revolutionären Dekrete waren dabei eindeutig: Die Kirchen, aber auch alle Bereiche, die mit ihnen in Zusammenhang standen, wurden „jetzt von allem Bösen, von der ‚idolâtrie' gereinigt.[31] Die Säkularisierung setzte dabei zunächst bei Kategorien wie Ort und Zeit an, entriss die Menschen der Revolutionszeit aber umso nachhaltiger ihrer Selbstverortung und forderte von ihnen unter den Bedingungen einer gewissen Orientierungslosigkeit eine neue Inbesitznahme ihrer Umwelt. Das von den Namen der Heiligen geprägte topographische Gefüge wurde derart enthusiastisch entheiligt, dass nicht nur Ortsnamen nahezu vollständig ausgetauscht wurden.[32] Im zweiten Jahr der Republik behielten in La Rochelle von 175 Straßen und Plätzen nur drei ihre ursprünglichen Namen, in Paris wurden allein 782 Straßenschilder ausgetauscht, die das Wort ‚Saint' beinhaltet hatten.[33] Die urbane Topographie wurde umfassend von religiösen oder feudalistischen Symbolen gereinigt, indem an ihre Stelle Symbole der Revolution traten. So trugen Orte, Plätze und Straßen nicht nur neue Namen, sondern das eine oder andere Gebäude statt einer Königskrone oder der eine oder andere Kirchturm statt des Kreuzes eine Freiheitsmütze.[34] Eine der ersten Neuerungen in diesem Kontext stellte neben der Einführung des metrischen Systems auch die Etablierung des republikanischen, physiokratischen Kalenders dar (Abb. 3).[35] Der neue Kalender bezog sich nun nicht mehr auf christliche Festtage und Heilige, sondern auf den Jahreslauf der Natur als gleichberechtigte, nicht korrumpierbare und vor allem regenerative Kategorie; Monate und Tage wurden dabei nach jahrestypischen Wetterphänomenen und Pflanzen benannt (Abb. 4). Die neue Zeitzählung beginnt mit der Proklamation der Republik, die nicht zufällig auf den Tag des Herbst-Äquinoktiums im September 1792 fiel. Die Woche des Gregorianischen Kalenders mit sieben Tagen wurde durch die ‚Semaine décadaire', eine Woche mit zehn Tagen ersetzt; Feste der Vernunft – die ‚Fêtes décadaires' – ersetzten die sonntägliche Messe. Hans Christian Harten hebt hervor, dass der „Bruch mit dem von der Kirche geprägten Zeiterleben" nicht nur „Werte und Weltdeutungsmuster der religiösen Kultur" zerfallen ließ, sondern dass Individuen der „Kontingenz der sozialen Geschichte" entzogen wurden: „Der radikale und abrupte Bruch mit der Vergangenheit schuf auch eine Leere und erzeugte auch eine Angst, die sehr schnell eine Suche nach neuen, höheren, nicht bloß gesellschaftlich begriffenen Ordnungen auslöste"[36] und deren Antwort für eine kurze Zeit in dem von Maximilien de Robespierre 1794 proklamierten ‚Culte de l'Être Suprême' gesucht wurde.

Für die Kirchen und Kathedralen bedeutete dies zunächst die Profanierung und Umnutzung der Gebäude. Oftmals dienten sie militärischen Zwecken, beispielsweise als Marställe, Kasernen oder Hospitäler; gerne wurden sie aber auch zu Lagerräumen (Notre-Dame de Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois), Getreidespeichern (Sainte-Chapelle, Paris), Salpeterraffinerien (Saint-Germain-des-Prés, Paris) oder Glasbläsereien (Abteikirche des Klosters von Clairvaux) umfunktioniert.[37] Die ehemalige Abtei der Petits Augustins nutzte man zunächst als das bereits erwähnte Depot, aus dem später das Musée des Monuments français unter der Leitung Lenoirs hervorging (Abb. 5). Das Gemälde von Hubert Robert zeigt den Zustand des Museums im ehemaligen Augustinerkonvent vor den Umbauarbeiten 1801. Deutlich ist zu erkennen, dass hier für den salle d'introduction der tonnengewölbte Kirchenraum genutzt wurde, an dessen Wänden sich noch einige plastisch und polychrom gestaltete Wanddekorationen wiederfinden lassen.[38] Der provisorische Charakter des Museums und die geschädigte Bausubstanz werden durch Steinbrocken vermittelt, die ungeordnet auf dem Boden liegen.

Die Umnutzung solcher Orte erforderte zunächst nur die Räumung jener Bereiche, in denen entsprechender Platz benötigt wurde. Zunehmend wurden die Kathedralen und städtischen Hauptkirchen in Ermangelung geeigneter Alternativen aber auch als Versammlungsorte politischer Gruppierungen genutzt.[39] Hier war eine stärkere Umgestaltung gefordert, was zu einer



3 Philibert-Louis Debucourt: Republikanischer Kalender für das Jahr III (1794).

Neuorganisation der Raumstruktur führte. So versetzte man vielerorts den ehemaligen Hauptaltar in die Mitte der Vierung oder sogar in die Mitte des Langhauses, ersetzte ihn gelegentlich durch einen runden, antikisierenden Altar und baute Tribünen um ihn herum auf (Abb. 6). Das Beispiel der Kathedrale von Orléans zeigt einen Aufbau, der an ein Amphitheater oder ein Auditorium erinnert und nur den Gesetzmäßigkeiten von Sichtbarkeit und Sichtbarmachung im Sinne des Revolutionsideals der Transparenz verpflichtet zu sein scheint. Der versetzte ehemalige Altar diente dabei als Rednerbühne und erforderte eine entsprechende (Neu-) Ausrichtung, auch aus Gründen der besseren Akustik. Meistens waren diese Umbauten behelfsmäßig ausgeführt und ephemeren Charakters, griffen also noch nicht in die Bausubstanz der Kathedralen ein. Dass

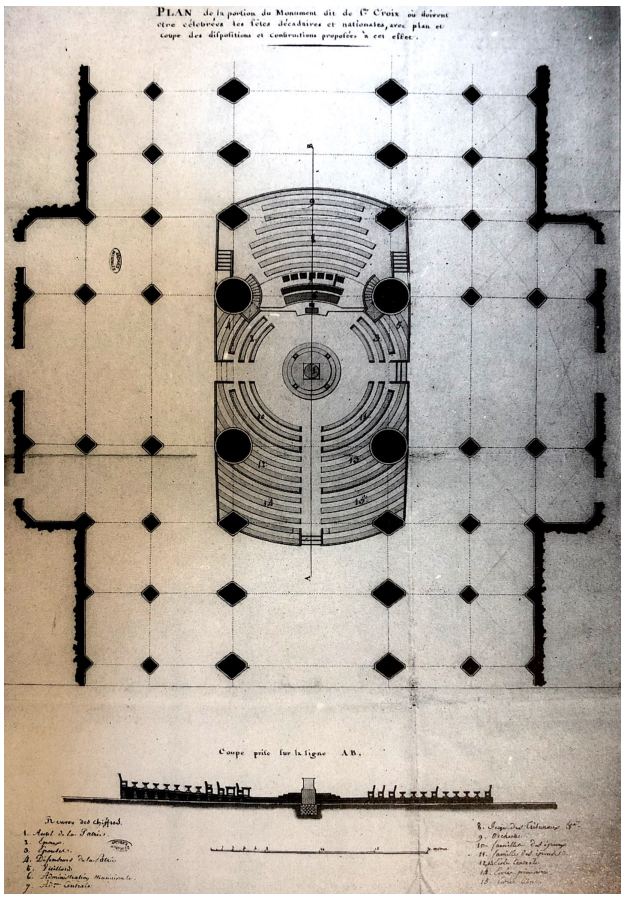


4 Louis Lafitte/ Salvatore Tresca (Drucker): Allegorie der Ventôse (Windmonat, 20.02.–21.03.), 1797/1798.

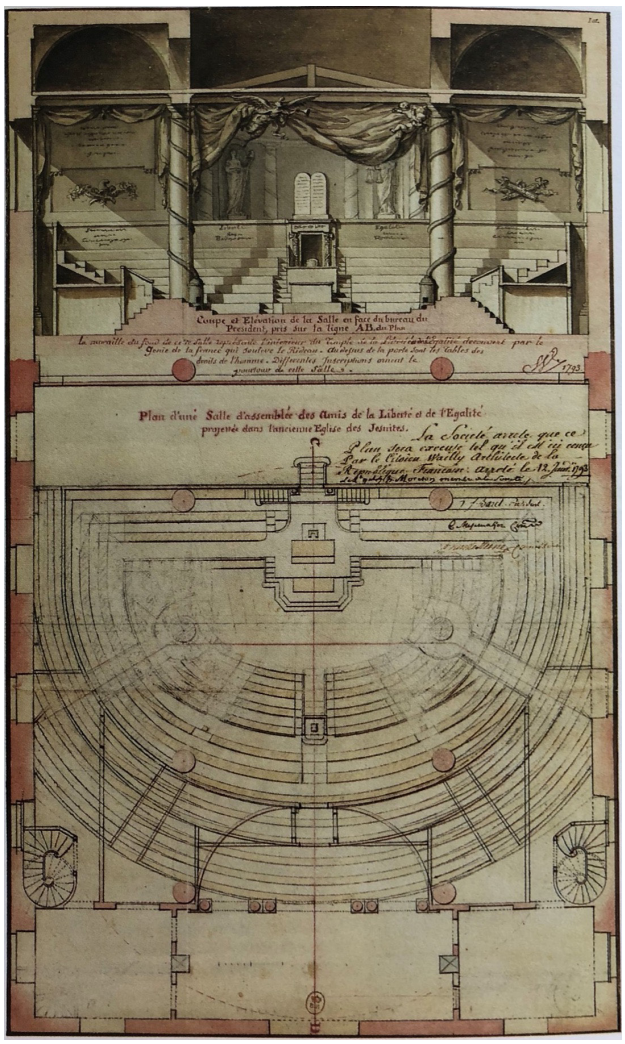


5 Hubert Robert: Ansicht eines Saals des Musée des Monuments Français, vor 1801.

diese Maßnahmen dennoch aufwendig gestaltet sein konnten, zeigen die Entwürfe des Architekten Charles de Wailly für den Jakobinerclub 1793, der in Brüssel die ehemalige Jesuitenkirche als Versammlungsort nutzte (Abb. 7). 1797 arbeitete de Wailly auch an der vollständigen Transformation von Kirchengebäuden in republikanische Tempel, wie sein Vorschlag für das Pariser Pantheon zeigt (Abb. 8). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich die Architekten dieser Zeit – vor allem im Bereich der geplanten Neubauten – kaum mit den dringend benötigten profanen Bauten für eine politische Öffentlichkeit beschäftigten, sondern vorrangig Tempelbauten entwarfen. Die Auflösung der hervorgerufenen „Leere", von der Harten sprach, die Befriedigung des erkennbaren Bedarfs nach einer wie auch immer gearteten Form von Religiosität, wie es Robespierre bereits benannt hatte, suchten sie offensichtlich nicht auf politisch-öffentlichem Terrain, sondern in einem metaphysischen spirituellen Bereich, der in der Lage schien, eine sinnstiftende Ordnung zu gewährleisten. So entwarf beispielsweise Étienne-Louis Boulée bereits 1781/82 einen *Tempel des Höchsten Wesens* (Abb. 9), der 1799 als Vorlage für das *Monument destiné aux hommages dus à l'Être Suprême* diente (Abb. 10). Bemerkenswert ist, dass das Vorbild bereits vor der Revolution 1781/82 entworfen wurde, um dann 1799 von ihm selbst rezipiert zu werden, sich hier also im Verlauf der Revolution weder Entwurfsidee noch Akteur ändern.[40] Wo Boulée eindeutig einen Sinn für das Monumentale erkennen ließ, orientierte sich Jean-Jaques Lequeu vor allem an dem Ideal der Geometrie, die das grundlegende Gestaltungsprinzip[41] der „Revolutionsarchitektur"[42] darstellt: Sein Entwurf für einen *Tempel der Erde* gleicht einem riesigen Globus, der – ähnlich eines Monopteros – von einem ringartigen Pfeilersystem getragen wird (Abb. 11). Lequeus Entwurf scheint dabei einer geradezu ikonischen Grundhaltung der „Revolutionsarchitektur" zu folgen, taucht die Idee doch bereits 1784 bei Boulées Newton-Kenotaph oder Antoine Vaudoyers *Maison d'un Cosmopolite* auf und wird noch 1804 von Claude-Nicolas Ledoux rezipiert.[43] Diese Beispiele zeigen einen klaren



6 Charles Rigollot: Plan des Teils des Denkmals, der Heiliges Kreuz genannt wird, wo dekadische und nationale Feiertage gefeiert werden sollen, 1798/1799.



7 Charles de Wailly: Umbauplan eines Versammlungssaals der Freunde der Freiheit und Gleichheit, zu verwirklichen in der alten Kirche der Jesuiten in Brüssel, 1793.

Bruch der „Revolutionsarchitektur“ zum bisherigen „Königsstil“ und weisen dabei Bezüge zur Architektur der Antike auf; im Wesentlichen können sie durch eine Vorliebe für geometrische Formen und einen Hang zur „Megalomanie“ charakterisiert werden.[44]

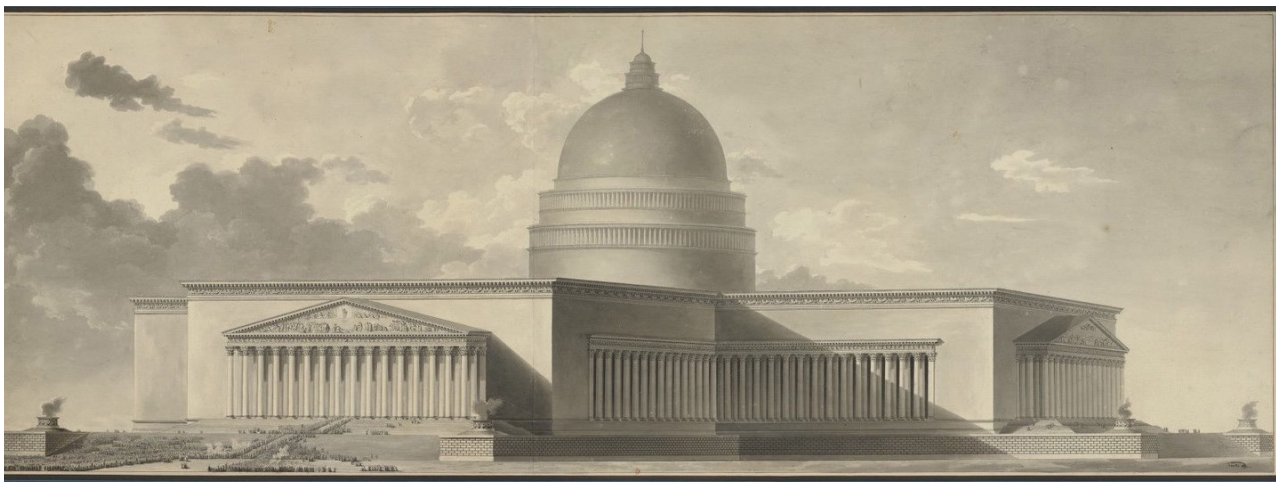
Die zahlreichen Entwürfe entwickelten sich aber nicht zu einem umsetzungsfähigen Konzept, denn der rasche politische Wandel und die Kurzlebigkeit des Dekadenkults machten solche Großprojekte kaum möglich.[45] Dennoch bestimmte die „Dialektik von Säkularisierung und Re-Sakralisierung [...] die Kulturrevolution von 1789 bis 1799 insgesamt“.[46] Statt einer radikal neuen Architektur, die erst gebaut werden musste und die Finanzmittel erforderte, die in Kriegszeiten kaum oder nicht verfügbar waren, widmete man sich aus einfachen, pragmatischen Gründen den bestehenden Gebäuden. Basierend auf dem neuen Ideal der Vernunft setzten die Behörden in Paris Nützlichkeit, Wirtschaftlichkeit und Durchführbarkeit eines Vorhabens als Maxime und verhinderten so – vielleicht sogar ganz unabsichtlich – die eine oder andere Zerstörung.[47] Vor Ort waren die Akteure mit der Pariser Direktive nicht immer einverstanden: Die Société populaire in Aix-en-Provence beantragte beispielsweise trotz anderslautender Vorgaben den Abriss der Kirche Saint-Esprit, um hier einen öffentlichen Platz als Versammlungsort anzulegen. Der Antrag wurde aber, wie auch der Antrag zum Abriss von Notre-Dame-des-Accoules in Marseille, abgelehnt.[48] Stattdessen wandelte man die Kirchen und Kathedralen ab Herbst 1793 in sogenannte „Temples de la raison“ um und versah sie mit einem entsprechenden Schriftzug (Abb. 12-15). Mit dem gesetzlich verankerten, offiziellen Inkrafttreten des Dekadenkults am 14. Frimaire an II (24. November 1793) wurden sie jedoch unter dem zusammenfassenden Überbegriff „Temples décadaires“ erfasst. Die Kathedrale Notre-Dame de Paris erhielt den Namen *Temple à l'Être Suprême*, Saint-Sulpice wurde in *Temple de la Victoire* umbenannt; *Temple du Génie* (Saint-Roch), *Temple de l'Agriculture* (Saint-Eustache), *Temple de la Liberté et de l'Égalité* (Sainte-Marguerite) oder *Temple de la Jeunesse* (Saint-Gervais) sind nur einige wenige Beispiele der

neuen Bezeichnungen für die ehemaligen Kirchen von Paris.[49] In Amiens beklagten die Funktionäre dennoch den Umstand, die Kathedrale nicht abreißen zu können und nutzten sie – notgedrungen – als Mahnmal. Allzu gern hätte man wenigsten die Kirchtürme abgerissen, so wie es in den Departements von Ain, Mont-Blanc, Aveyron und Paris im Pluviôse l'an II (1793) angeordnet oder wie in Clermont-Ferrand, Toulouse und Châlons-sur-Marne geschehen ist. Man argumentierte in Amiens, dass sie „durch ihr Emporragen [...] den Grundsätzen der Gleichheit zu widersprechen scheinen" und somit „zu Monumenten des Wahns und der Ungleichheit geworden waren".[50] Stattdessen schüttete man auf dem Vorplatz von Notre-Dame de Amiens in klar formulierter Konkurrenz zu den Türmen einen künstlichen Berg auf. Mit einem „Altar des Vaterlandes" versehen, pflanzte man auf seine Kuppe einen „Baum der Freiheit und Gleichheit", an seinem Fuß wurde ein Scheiterhaufen errichtet, auf dem bei den Fêtes décadaires Symbole des Feudalismus verbrannt wurden. Diese fand man in unmittelbarer Nähe, denn es waren die Ausstattungsgegenstände der Kathedrale, die hier unter anderem vernichtet wurden.[51] In Orléans befand sich unter dem 20 Meter hohen Berg auf dem Place Montroy sogar ein Massengrab, in dem hingerichtete „Feinde der Republik" verscharrt wurden.[52] Den „anmaßenden Charakter" der Kathedrale versuchte man durch das „Monument einer schlichten und erhabenen Natur" auszugleichen und schuf so einen Ort, an dem vermeintlich Republikfeindliches vernichtet werden konnte.[53] Die Natur mit all ihren Attributen wurde wie schon beim physiokratischen Kalender das neue bildgebende Ideal des Dekadenkults und des Kults des Höchsten Wesens.

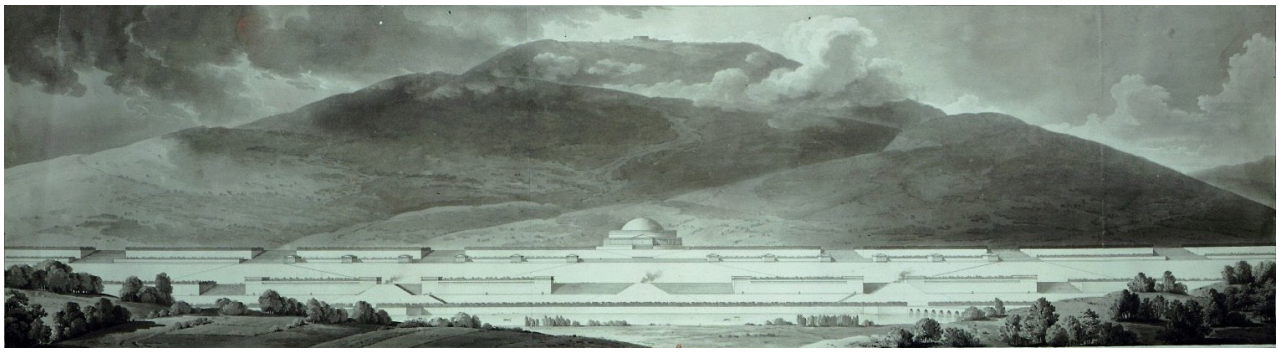
Berge dieser Art gab es allerorten, sie wurden in der Regel auf dem Vorplatz der Kathedrale beziehungsweise der Hauptkirche oder des Stadtverwaltungsgebäudes aufgeschüttet. Das Gemälde von Pierre-Antoine Demachy zeigt die Feierlichkeiten auf dem Pariser Champ de Mars am 8. Juni 1794 (Abb. 16): Ein langer Paradezug französischer Soldaten führt eine Statue der Vernunft entlang des von Zuschauern gesäumten Prozessionsweges zum künstlich aufgeschütteten Berg. Auf der Bergspitze ist ein Freiheitsbaum gepflanzt worden, der mit Bändern der Trikolore und einer Freiheitsmütze geschmückt wurde. Am Fuße des Berges sind Rauchschwaden mehrerer Altäre zu sehen, auf denen die Insignien des Feudalismus brennen. Auf einer roten Säule steht die Personifikation des französischen Volks in der Gestalt des Herkules.[54] Diese Berge wurden auch in den Kathedralen selbst errichtet und begruben dabei den ehemaligen Hochaltar unter sich. Chabrier legte beispielsweise 1795 Entwürfe für den Temple de la Raison in Marseille vor, die den Innenraum der Kirche mit den bereits genannten Elementen Berg, Monopteros, Bäumen, zwei Opferaltären und einer Statue vorsahen. In der ersten Entwurfsvariante ist der Fokus deutlich auf den besonders hohen Berg gesetzt (Abb. 17), wohingegen im zweiten Entwurf die Tempelanlage im Vordergrund steht (Abb. 18). Der Charakter des Culte de l'Être Suprême als Naturreligion wird im dritten Entwurf hervorgehoben, in dem auch noch ein künstlicher Wasserfall innerhalb des Kirchenraums Teil der Planung wird (Abb. 19). Chabriers Entwürfe lassen aber deutlich erkennen, dass das umzunutzende Sakralgebäude lediglich ein Behältnis ist, in das die Tempelanlage eingestellt wird. Im Grundriss ist gut zu erkennen, dass das Langhaus mit Sitzelementen und in der Vierung mit einer Art Tribüne ausgestattet werden sollte. Die zentralen Einbauten mit wahlweise Berg, Tempelanlage und Wasserfall sollten erst im Chorbereich auf einem eingestellten Gerüst errichtet werden, hätten aber der Konstruktionszeichnung nach die Bausubstanz nicht wesentlich touchiert (Abb. 20). Der Schnitt lässt allerdings erkennen, dass die Sargwände des Langhauses zu den Seitenschiffen hin mit Emporen und figürlich gestalteten Reliefs versehen werden sollten und rot eingezeichnete, runde Radfenster die Maßwerkfenster ersetzen könnten (Abb. 21). Die Entwurfsideen für die Ausgestaltung der ehemaligen



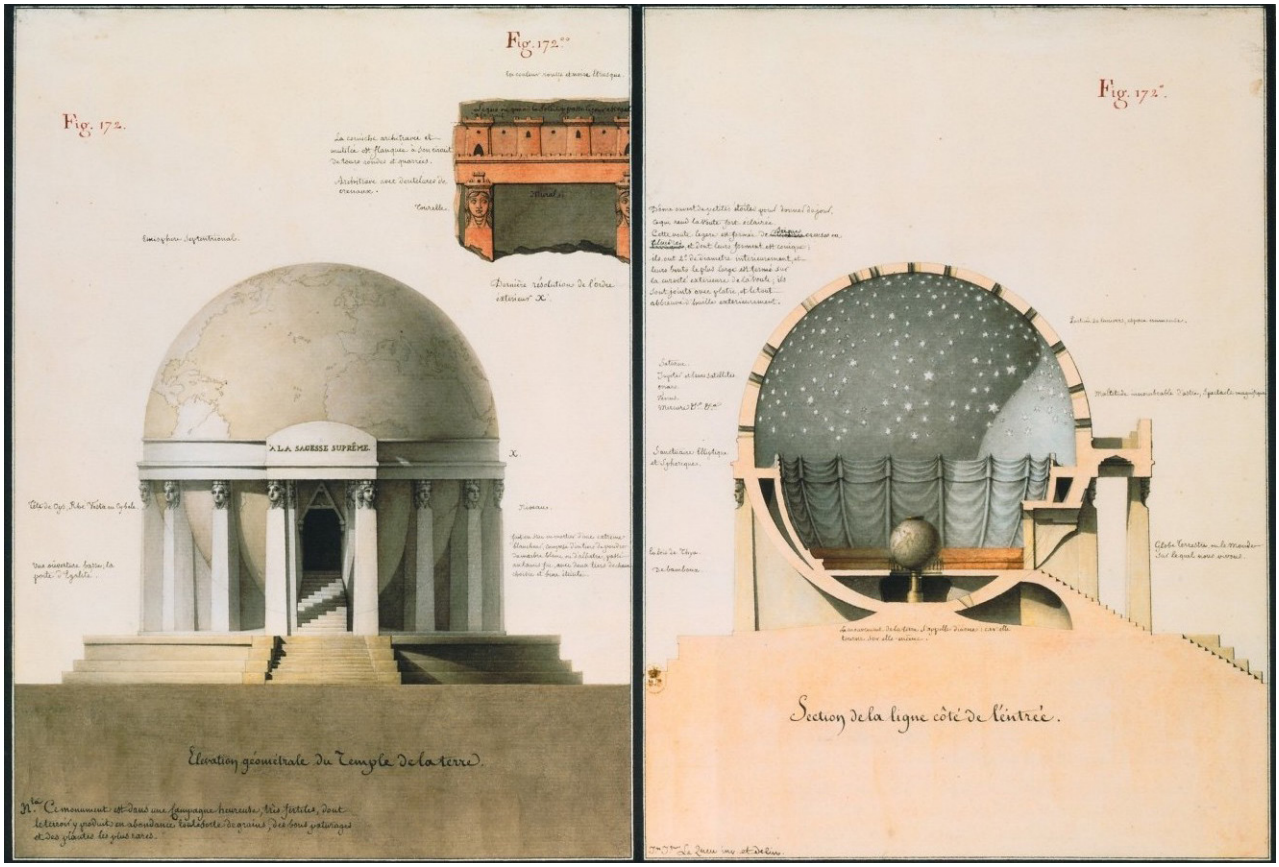
8 Charles de Wailly: Panthéon de Paris – Perspektivische Ansicht des Entwurfs zur Modifikation in einen Temple décadaire, vor 1797.



9 Étienne-Louis Boulée: Entwurf einer Basilika für das Höchste Wesen, genannt Métropolis, 1781/1782.



10 Étienne-Louis Boulée: Monument zu Ehren des Höchsten Wesens, 1799.



11 Jean-Jaques Lequeu: Geometrischer Aufriss eines Tempels der Erde, 1794.



12 Dekadische Inschrift am Portal der romanischen Kirche Criteuil-la-Madeleine in Charente, 1792-1794, Zustand 2008.

Église Saint-Maurice in Lille von François Verly lassen ebenfalls einen tiefergehenden Eingriff in die Bausubstanz erkennen: Er nutzt die Bündelpfeiler und Gewölbekappen für die Suggestion eines Waldes (Abb. 22-24). Jedoch wird hier nur der Altar der Vernunft durch künstlich zugefügte Felsen erhöht (Abb. 24). Es ist den Aquarellen nicht eindeutig zu entnehmen, ob es sich bei der Verzierung der Bündelpfeiler und der Gewölbekappen um plastische Applikationen oder um eine vegetative Polychromierung handeln sollte. Eine genauere Beschreibung liefert hingegen der Maler Philippe Auguste Hennequin im *Journal Commune-Affranchie*: Er wurde von der Gemeinde beauftragt, das Dekor für die Festlichkeiten am 10. Frimaire an II (30. November 1793) in der Kathedrale von Lyon zu entwerfen. Der Architekt Joseph Pascal Gay war für den Bau des bergartigen Monumentes im Binnenchor von Saint-Jean-Baptiste verpflichtet worden (Abb. 25). Der Bericht gibt Auskunft über die genauen Maße und Abstände der einzelnen Elemente und wo welche Akteure zu welchem Zeitpunkt der Zeremonie Platz finden würden. Die Umbaupläne für Lyon sind aber – wie so viele andere Projekte – nie umgesetzt worden. Bereits der Bericht wurde nur verfasst, weil die Gemeinde die Beauftragten für die Verzögerungen in der Umsetzung zur Verantwortung ziehen wollte und genaue Auskunft über die Planungen und ihren Fortschritt einforderte.[55] Baupläne und Berichte machen aber deutlich, dass ein Tempel der Vernunft mit seinem Referenzsystem an die Natur und an naturwissenschaftliche Erkenntnisse und Phänomene nicht in einem Raum existieren kann, der der alten Religion und den christlichen Traditionen verpflichtet ist. Harten betont in diesem Zusammenhang, dass es auch gar nicht darum ging, ein rationales Verhältnis zur christlichen Religion zu entwickeln, sondern sich vielmehr ein „Reinigungszwang" zugunsten des neuen Kults manifestierte.[56] In Notre-Dame de Paris begnügte man sich daher, den Raum mit Tüchern zu verhängen, um den Charakter des einstigen, aber bereits 1781 geweißten Sakralraums zu verdecken.[57] In der Kathedrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul in Nantes wurde der Sakralraum deutlich radikaler zugunsten der Neugestaltung des Interieurs alteriert. Bronzene oder eiserne Glocken, Chorschranken und Fenstereinfassungen wurden wie fast überall eingeschmolzen, bewegliche Güter wie Mensen, Retabel, Bildtafeln und

Skulpturen herausgeräumt und vielfältigen Schicksalen überlassen. Auch das architektonische Dekor und die Skulpturenensembles wurden von den Wänden gemeißelt und der Chor mit seinen Wandmalereien vollständig übertüncht.[58] In der Kathedrale Sainte-Cécile in Albi entfernte man zwischen 1792 und 1794 ebenfalls Altäre, Reliquiare, liturgische Geräte, zerstörte 72 Skulpturen (in Straßburg waren es sogar 235)[59], den Lettner, das Sanktuarium und schmolz ein monumentales Kruzifix aus vergoldeter Bronze ein, verschonte aber die äußerst aufwendigen Wandmalereien.[60] Ähnliches ist aus Chartres überliefert, wobei hier sogar die wertvollen Tapisserien, ursprünglich ein Geschenk des Duc du Berry im Jahr 1406, verbrannt wurden, um das Metall der eingewobenen Goldfäden herauszulösen.[61] In Amiens wurden Wandmalereien und vergoldete Inschriften geweißt.[62] Die Übermalung alter Polychromierungen ist dabei ein verhältnismäßig einfaches Vorgehen, stellt aber vor allem eine nicht ohne Weiteres sichtbare Veränderung dar. In Paris bestand aus diesem Grund das Comité de salut public 1794 sogar darauf, dass Skulpturen nur dann entfernt werden dürfen, wenn „une couleur rembrunie" aufgetragen würde. Die Oberflächen sollten einheitlicher Farbgebung sein, so dass es keine sichtbaren Zeugnisse für die Entfernung der Skulpturen der Königsgalerie und anderer Figuren gab.[63] Der jahrhundertealte Traditionsbezug der Kathedralen wurde damit zumindest im Ansatz unkenntlich gemacht.

Die Architekturentwürfe erweisen sich als wertvolle Quellen über das Ausmaß der intendierten Umgestaltungen. Sie geben aber keinen Aufschluss über die performative und zeremonielle Nutzung der Temples de la Raison. Das Druckblatt eines unbekannten Urhebers hingegen zeigt die Festlichkeiten innerhalb der ehemaligen Kathedrale von Notre-Dame de Paris. Die Vernunft sitzt hier mit Speer und Freiheitsmütze auf dem aufgeschütteten Erdhügel inmitten des sakralen Raums und wird von Frauen verehrt, die wie Vestalinnen gekleidet sind (Abb. 26). Antikisierte Elemente, ob nun Bauteile oder zeremonielle Kleidungsstücke, spielen dahingehend eine wichtige Rolle, dass sie eine Überzeitlichkeit der Revolutionsideale verkörpern.[64] Durch die Referenz an diese Formensprache wird ein Geschichtsbild generiert, das den Feudalismus lediglich als eine nicht länger relevante Episode der Geschichte erscheinen lässt. Ohne die erläuternde Inschrift wäre das Ereignis aber nicht zu verorten: Der Raum selbst ist durch die mit Girlanden geschmückten Tücher verhängt, das Zentrum des Hintergrunds gibt den Blick auf einen Monopteros frei, der die Inschrift „à la philosophie" trägt. Ein Gemälde von Charles-Louis Müller hingegen lässt den Ort genauer erkennen



13 Dekadische Inschrift an der Kirche von Ivry-la-Bataille, Zustand 2009.

(Abb. 27). Hier ist wieder der Monopteros mit der Widmung an die Philosophie sichtbar. Wie im vorangegangenen Beispiel werden auch hier die den runden Tempelbau umstehenden Büsten mit Portraits der neuen Märtyrer und Helden der Revolution gezeigt. Auch wenn die Architektur der Kathedrale im Hintergrund verschwindet und nur im oberen, rechten Drittel dargestellt wurde, sind die Kapitelle der Pfeiler und ihr Anschlusssystem präzise genug wiedergegeben, so dass eine Verortung möglich ist; sogar das Maßwerkfenster im Hintergrund entspricht dem Vorbild der Kathedrale von Paris. Die hier dargestellte Szene zeigt das erste der Fêtes décadaires am 10. November 1793 und weist bereits deutliche Parallelen zu den von Jaques-Louis David dramaturgisch durchgeplanten und ikonographisch gestalteten Prozessionen auf dem Champ de Mars 1794 auf (Abb. 16). Seitlich der Mittelachse im Zentrum des Bildes ist die Personifikation der Vernunft dargestellt, verkörpert durch die Opernsängerin Sophie Momoro (Abb. 27). Sie ist die Ehefrau des Politikers Antoine-François Momoro, auf den der zeitweise in die Portale der Kathedralen gravierte Ausruf „Unité, Indivisibilité de la République; Liberté, Égalité, Fraternité ou la mort" zurückgeht. Ihr weißes Gewand mit dem blauen Mantel und den roten Schuhen sowie der Jakobinermütze zeigen eine klare Referenz an die Trikolore. Die rote



14 Dekadische Widmung an den Kult des Höchsten Wesens am Portal der Kathedrale von Clermont-Ferrand, Inschrift nach Restaurierung wieder freigelegt, Zustand 2006.

Standarte in ihrer Hand, die zusätzlich mit einem Eichenlaubkranz versehen wurde, trägt den Schriftzug „Raison", tituliert also die Dargestellte. Der vergoldete Thron, auf dem sie sitzt, und die Efeuranken, die ihn schmücken, kennzeichnen sie weiter mit Symbolen der Macht und des Sieges. Im Hintergrund ist der klassizistische Tempelbau zu sehen, und neben dem Dirigenten ist auch ein runder Altar erkennbar, auf dem ein Brandopfer dargebracht wird. Die Trikolore ist allgegenwärtig: Am offensichtlichsten als im Sakralraum verteilte Fahnen, als Ausdruck persönlicher politischer Gesinnung in Form von Hutfedern oder eines Schleifenbandes in der Haube einer Repoussoir-Figur im Vordergrund, zuletzt etwas subtiler, dafür umso dominierender in der Kleidung der Vernunft. Abgerundet wird dies durch Freiheitsmützen, beispielsweise bei den Trägern der Bahre. Die ikonographische wie performative Aneignung von christlichem Raum, Ikonographie und Liturgie ist deutlich erkennbar. Müller legte das Gemälde jedoch als Anti-Typus der Revolution an, indem er auch die blasphemische Ablehnung gegenüber der alten Religion zum Ausdruck brachte: Die roten Schuhe der Vernunft sind im christlichen Kontext dem Papst vorbehalten, der ähnlich, aber auf einem Tragthron – der Sedia gestatoria – in die Kirche getragen wird. Hier handelt es sich aber konstruktiv um eine behelfsmäßige (Toten-)Bahre, auf der ein vergoldeter Stuhl mit Stricken festgebunden wurde. Statt auf einem Kissen treten ihre rot beschuhten Füße auf ein Kruzifix, unter dem sich zudem liturgisches Gerät befindet. Auch das an den Tragholm gehaltene Weihrauchgefäß, das eigentlich der Verehrung Gottes dient, ist hier blasphemisch pervertiert.[65] Um die Vernunft herum finden sich zudem eine Branntweinflasche, Spielkarten, ein gezogener Säbel und karikaturhaft überzeichnete Grimassen. Der zunächst fröhlich anmutende Festzug der Vernunft trägt eindeutig Zeichen von Exzess, Degeneration und Blasphemie und ist damit höchst ambivalent in seiner Bildaussage.



15 Dekadischer Schriftzug im Tympanon der Kirchenruine von Saint-Thomas à Crépy-en-Valois (Oise), Zustand 2011.



16 Pierre-Antoine Demachy: Das Fest des Höchsten Wesens auf dem Champ-de-Mars am 20. Prairial, an II (8. Juni 1794), 1794.

Zerstören oder erhalten – Kathedralen im Diskurs der Französischen Revolution zwischen Staatsideologien und Denkmalwerten

Im Spannungsfeld der Möglichkeiten ob eines geeigneten Umgangs mit den Kathedralen hatten die lokalen Funktionäre als ortsansässige Vertreter der Republik in erster Linie die neuen Revolutionsideale sowie den Prozess der gesellschaftlichen Erneuerung im Blick. Der von Pommier als inhärent vorgegeben identifizierte Vandalismus galt den zuvor einflussnehmenden traditionellen Institutionen und den mit ihnen in Verbindung stehenden sozialen Gruppierungen.[66] Die das Stadtbild dominierenden Kirchen zu zerstören, zeugt von einer Haltung der Revolutionäre, die der Substanz



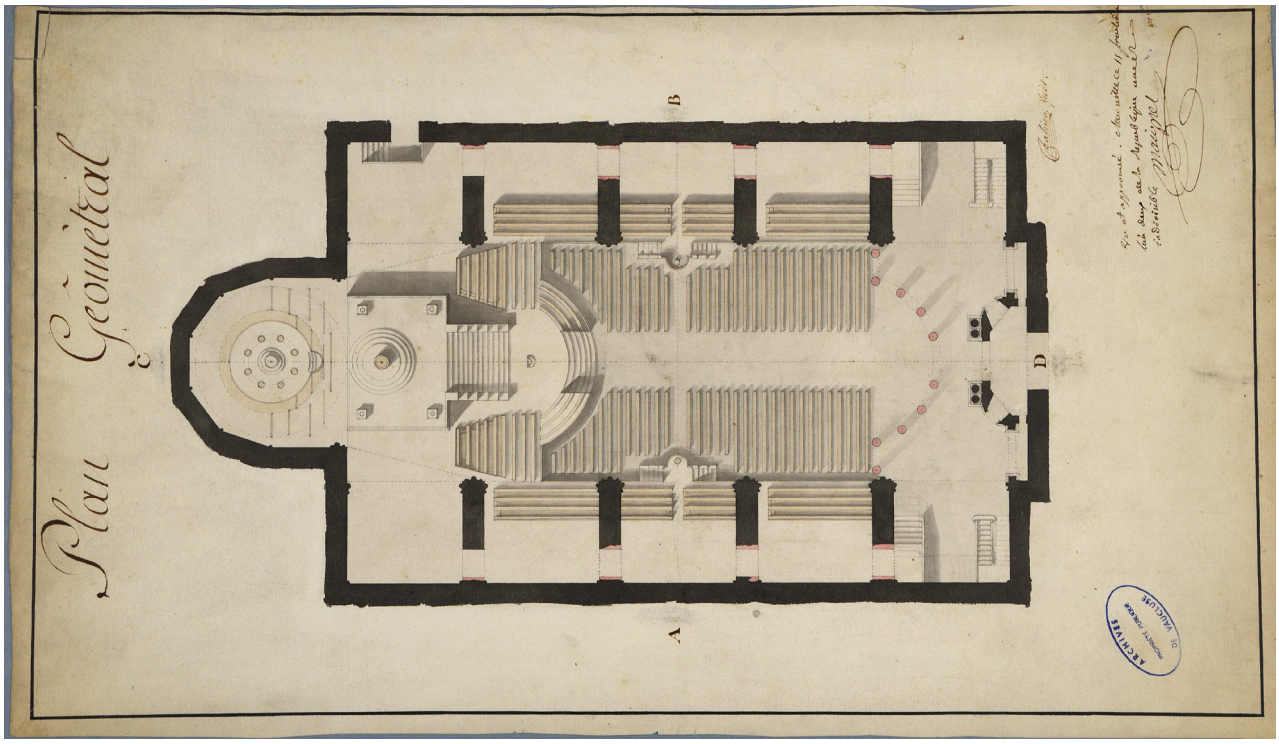
17 Auguste-Firmin Chabrier: Der Tempel der Vernunft in Marseille, Entwurf, 1. Version, 1795.



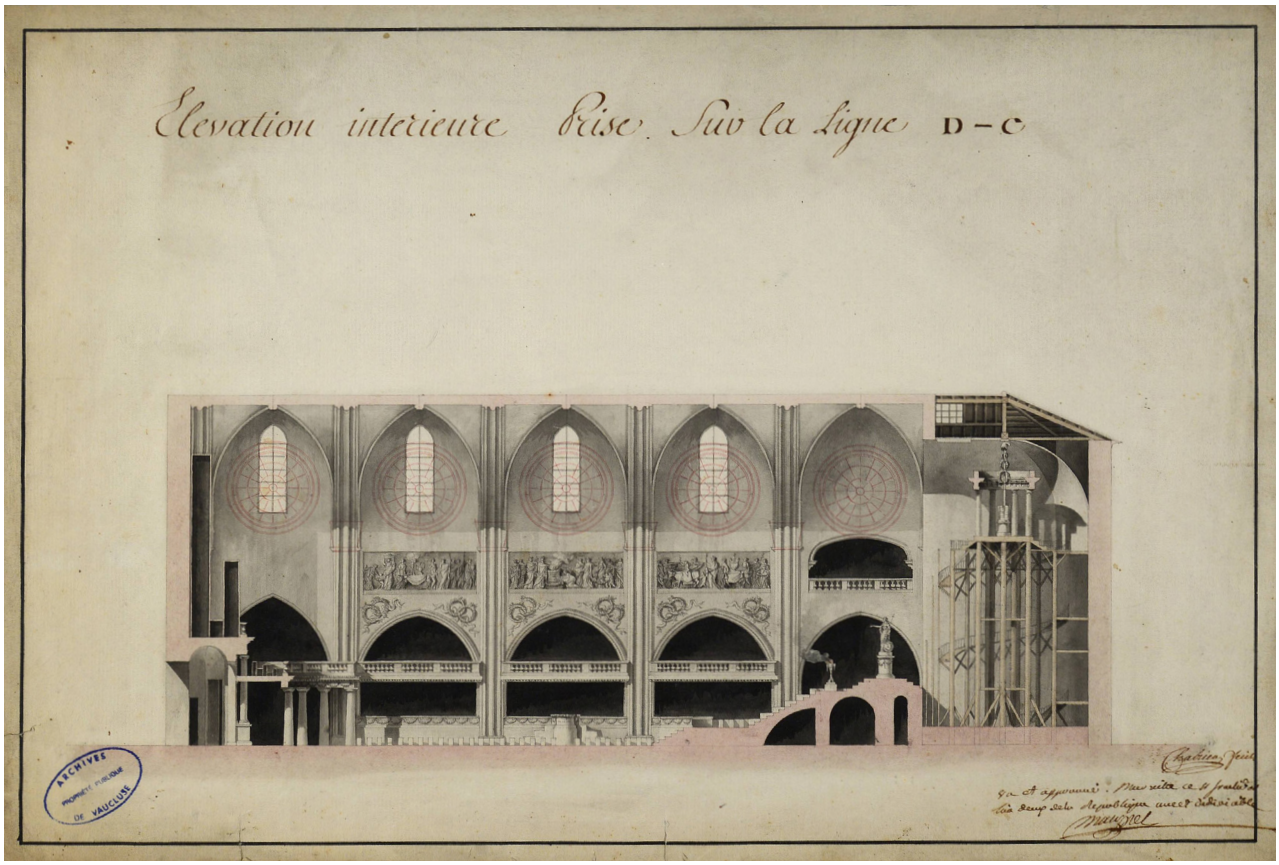
18 Auguste-Firmin Chabrier: Der Tempel der Vernunft in Marseille, Entwurf, 2. Version, 1795.



19 Auguste-Firmin Chabrier: Der Tempel der Vernunft in Marseille, Entwurf, 3. Version, 1795.



20 Auguste-Firmin Chabrier: Der Tempel der Vernunft in Marseille, Grundriss, 1795.



21 Auguste-Firmin Chabrier: Der Tempel der Vernunft in Marseille, Schnitt, 1795.



22 François Verly: Ornamentierung der Pfeiler und Gewölbe für den Tempel der Vernunft in der Kirche Saint Maurice in Lille, 1793.



23 François Verly: Ornamentierung der Pfeiler und Gewölbe für den Tempel der Vernunft in der Kirche Saint Maurice in Lille, 1793.



24 François Verly: Altar der Vernunft für den Tempel der Vernunft in der Kirche Saint-Maurice in Lille, 1793.

der fraglichen Objekte keinen Wert mehr beimaß. Das Scheitern der Fêtes décadaires, die häufig genug nur von den Funktionären selbst besucht wurden, zeugt hingegen von der Unersetzbarkeit der alten, über Jahrhunderte gewachsenen religiösen Traditionen, und so baten die Veranstalter zuweilen den noch vorhandenen Klerus fast schon verzweifelt um Mithilfe, die Festlichkeiten für die Bevölkerung attraktiver zu gestalten.[67]

Mancherorts ließen sich die Menschen von solchen Maßnahmen aber nur schwer überzeugen und zunehmend wehrte man sich gegen die Plünderungen. Vor allem in den Provinzen mit einem stark verankerten katholischen Traditionsbewusstsein sympathisierte die Bevölkerung mit einer „résistance républicaine active", wie sie sich beispielsweise in der Bretonischen Chouannerie manifestierte.[68] Doch auch weniger gewalttätige Formen des Widerstands zeigten sich hier und da – und sei es nur dadurch, dass Dekrete nicht oder nur schleppend ausgeführt wurden. Dies war beispielsweise der Fall in der Region von Étampes: Im November 1793 wurde von öffentlicher Seite bemängelt, dass 93 Glocken noch nicht und die eisernen Chorschranken zu langsam aus den Kirchen zur Materialgewinnung entfernt worden waren sowie liturgische Geräte aus Edelmetallen gar verschwunden seien.[69] Während man die Reliquien in Saint-Sulpice-de-Favières enthusiastisch verbrannte, wurden sie in Epinay und Longpont eingelagert beziehungsweise an „Gläubige" zur Aufbewahrung gegeben.[70] Die Zerstörung von Skulpturen erzeugte vielerorts Tumulte, auf die Straße geworfene Retabel und Bildtafeln wurden – wie auch unter der französischen Besatzung in Deutschland[71] – von Bürgern als „patrimoine pictural"[72] begriffen, eingesammelt und in ihren Privathäusern verwahrt. Es war also der Moment des drohenden Verlustes, der ein Bewusstsein für die Kulturäußerungen der Vergangenheit und den Wert der Objekte hervorbrachte. In Angerville wurden Arbeiter, die Kreuze demontieren sollten, daran gehindert, die Kirchen zu betreten, und hier wie in Ris waren es im Besonderen Gruppen von Bürgerinnen, die organisierten und gleichfalls gewalttätigen Widerstand leisteten.[73] So schreckte man nicht davor zurück, die Zeichen des neuen Kults anzugreifen: In Ris zerstörte man die Märtyrerbüsten der Revolutionäre in der Nacht vor den Fêtes décadaires und fällte die Freiheitsbäume. Letztlich zeigten die lokal ansässigen Bürger dem „vandalisme révolutionnaire" seine Grenzen auf.[74]

Die neue politische Führungselite in Paris erging sich derweil in äußerst divergenten Diskussionen über den sachgemäßen Umgang mit den überkommenen Bauwerken. Der vielzitierte *Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme* von Abbé Grégoire vor der Nationalversammlung 1794 wies auf den gesellschaftsbildenden Einfluss der Denkmäler und der Künste hin und stellte den Wert der Kunst, ihre Verwandtschaft zur Freiheit und die daraus resultierende Bedeutung für das Ideengut der großen Revolution heraus.[75] Die durchaus ideologische Färbung des *Rapports* zeigt dabei deutlich, dass die Frage der Kultur 1794 zu einer Frage der Nation geworden war.[76] Dabei war es ursprünglich der Ikonoklasmus, der sich aufs Engste mit der „conception idéologique de la nation" verband.[77] Erstaunlich ist, dass von staatlicher Seite entsprechende Institutionen geschaffen worden waren, die den Schutz des kulturellen Erbes Frankreichs vorsahen, den „vandalisme révolutionnaire" aber nicht vollständig verhindern konnten: Die Assemblé nationale rief im November 1790 die Commission des monuments ins Leben, die am 1. September 1793 durch die Commission des arts ersetzt wurde und letztlich 1833 in die Commission des monuments historique überging.[78] Die vermeintliche Widersprüchlichkeit der Argumentationen zeigt sich besonders beeindruckend bei Bertrand Barère, der 1791 vor der Nationalversammlung auf die zwei Formen des Umgangs mit Monumenten hingewiesen hatte: Die „révolutions des peuples barbares détruisent tous les monuments", wohingegen die „révolutions des peuples éclairés les conservent".[79] Interessanterweise war es jedoch Barère selbst, der zwei Jahre später (1793) den Vorschlag zur Öffnung und Plünderung der Königsgräber in Saint-Denis dem Nationalkonvent unterbreitete.[80] Hält man sich noch einmal die Darstellung der Intervention Alexandre Lenoirs in Saint-Denis vor Augen (Abb. 2), erklären sich hier auch die Verhältnisse zwischen Licht und Schatten in Bezug auf die „peuples éclairés" und die „peuples barbares". Die vermeintliche Diskrepanz, die in den beiden, gerade einmal zwei Jahre auseinanderliegenden Äußerungen Barères zu liegen scheint, ist jedoch keine, die in einem Meinungswechsel Barères begründet ist. Vielmehr manifestiert sich hier ein grundlegendes Verständnis von Wertigkeit: Edouard Pommier hebt hervor, dass beispielsweise der Symbolgehalt der Eroberung der Bastille evident ist, dass das Bauwerk aber darüber hinaus keinerlei kulturellen Wert in den Augen der Revolutionäre besaß und daher der Beschluss zur Schleifung der Festungsanlage keine Frage von Erhaltungswürdigkeit beinhaltete.[81] Diskussionen um den Wert der unterschiedlichsten Objekte der Kunst konnten daher zunächst gar nicht mit den vermeintlich wertlosen Gebäuden und Gegenständen in Verbindung gebracht werden. Die Erhaltungswürdigkeit von Bauwerken und von beweglichen Kunstgegenständen wurde folglich in erheblichem Maße von der Wahrnehmung der unterschiedlichsten Akteure bestimmt und war davon abhängig, ob ein Objekt als wertlos oder gar republikfeindlich beurteilt wurde oder ob es ein Teil des unbedingt schützenswerten Patrimoine française darstellte. Pommier hebt dabei hervor, dass im Moment der großen Eskalation 1793 eigentlich alle Argumente zum Erhalt der Monumente bereits auf dem Tisch lagen, dass aber die daraus abzuleitenden Schlussfolgerungen zu spät kamen und nicht mit den in Frage stehenden Objekten in Bezug



25 Joseph Pascal Gay/ Philippe Auguste Hennequin: Projekt für das Fest der Vernunft in der Kathedrale Saint-Jean in Lyon, die in einen Tempel der Vernunft verwandelt wurde, November 1793.



26 Unbekannt (frz.)/ Imprimerie des Révolutions, Paris: Fest der Vernunft: Decadi am 20. Brumaire des Jahres II der französischen Republik (10. November 1793), 1793.

gesetzt wurden.[82] François Puthod de Maisonrouge hatte bereits vor der Nationalversammlung am 4. Oktober 1790 den historischen Wert der Monumente angeführt, Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord verwies am 13. Oktober des gleichen Jahres auf die edukativen Qualitäten der Sakralgebäude, Barère hatte sich am 26. Mai 1791 für die Umnutzung des Louvre als Museum ausgesprochen, im gleichen Jahr gründete Alexandre Lenoir das Depot in der rue des Petits-Augustins, aus dem 1795 das Musée des Antiquités et des Monuments français hervorging.[83] 1794 verweist Boissy d'Anglas erstmalig auf den Aspekt des Kulturerbes und löst damit die Verklemmung aus Widersprüchlichkeiten: Er unterscheidet zwischen einer zukunftsorientierten Perspektive der Regeneration und einer geschichtsbewussten Perspektive, die den Wert des Erbes anerkennt. Damit könnten Monumente als „créations du génie" anerkannt und vom Despotismus mit seinen Akteuren isoliert werden; und ihnen wird ein eigenständiger, intrinsischer Wert zugesprochen.[84]

Die Erfindung des Rades – zur Repositionierung des Christentums

Nachdem die Kulturrevolution ein gutes Jahrzehnt ihre Spuren hinterlassen hatte und Frankreich einem „chantier de démolitions"[85] glich, wurden zunehmend kritische Stimmen lauter. Am populärsten beklagte nach seiner Rückkehr aus dem Exil Chateaubriand in seinen 1802 publizierten *Mémoires d'outre-tombe* wortreich das Bild, das sich ihm um die Jahrhundertwende geboten hatte: „des murs d'enclos ébréchés, des églises abandonnées, [...] des clochers sans cloches, des cimetières sans croix, des saints sans têtes et lapidés dans leur niche".[86] Die Kathedralen und Kirchen waren verwaist, verschmutzt, kalt und zugig; viel ausschlaggebender war jedoch, dass „die neue Zeit und der neue Ort leer von Vitalität und Bedeutung waren".[87] Zu einiger Berühmtheit ist neben seiner vielzitierten Beschreibung auch der Brief einer Engländerin gekommen, die bereits 1796/97 während einer Reise über ihre Eindrücke in Frankreich berichtete: Das Dach von Saint-Denis sei vollständig abgedeckt worden, um das Material in Kanonenkugeln zu verwandeln. Das Gemäuer leide unter dem eintretenden Regen. Sie listet über eine Seite lang die vielen Gegenstände auf, die aus der Abteikirche entfernt und eingeschmolzen worden seien und verweist auf die Einschätzung eines Passanten – „a person of credit, whom we met on the spot, [who] assured us, that above one million sterling had been taken from thence".[88] Hoffnungsvoll fügt sie an, dass aber nun bald, nachdem man gegenwärtig das Gebäude noch als Depot der Armee und als Temple de la Raison verwende, die Kirche wieder geöffnet, geweiht und für die katholische Messe genutzt werden würde.[89] Die Rückkehr zum Christentum kann letztlich kaum überraschen. Robespierre selbst hatte die Notwendigkeit einer Religion zur Wahrung der sozialen Ordnung erkannt, als er 1794 den Culte de l'Être Suprême ausrief. Anders als Jean-Jaques Rousseau, der jede Form einer Staatsreligion in einer modernen Gesellschaft ablehnte, vertrat Robespierre die Ansicht, die antichristliche Haltung des Dekadenkults sei politisch schädlich und eine atheistische Gesellschaft nicht in der Lage, die soziale Ordnung zu wahren und tugendhaft zu agieren.[90] Mit seinem Sturz fiel auch der von ihm propagierte Kult, doch die nachfolgend vom Directoire angeordnete Theophilanthropie konnte ebenfalls keinen erfolgreichen Ersatz bieten. So kam es, dass 1795 zunächst die Religionsfreiheit eingeführt wurde und alle Religionen und Kulte damit gleichberechtigt nebeneinander praktiziert werden konnten.[91] Längerfristig konnte sich jedoch der Katholizismus durchsetzen; ein Wieder-Aneignungsprozess war hier kaum vonnöten,



27 Charles-Louis Müller: Das Fest der Vernunft in Notre-Dame de Paris, den 10. November 1793, 1793.

und der nach wie vor christlich geprägten Bevölkerung bot er den Halt und die individuelle Verortung, die sie durch die Säkularisierung verloren hatte. Eine unmittelbare Nutzung der Kirchen für den christlichen Gottesdienst war jedoch, wie sich dem Brief der reisenden Engländerin entnehmen lässt, noch nicht gegeben.[92] So bemängelte auch der Amienser Bischof Éléonore-Marie Desbois de Rochefort offiziell in einer Rede am 18. Juli 1795: „Le sacrifice des chrétiens ne peut pas se célébrer dans l'un des plus beaux temples de la France, faute de vases et de linges! Lorsque nous étions à Paris, des législateurs nous ont communiqué des adresses que vous avez faites pour la conservation du seul beau monument qui donne une grande idée de la Ville d'Amiens. Ah! nos très chers frères ne l'auriez-vous envisagé que comme chef-d'œuvre de l'art? Et n'auriez-vous parmi vous que des amis des arts? Et ignorez-vous que la religion qui l'a bâti peut seule le conserver?"[93] Die Messe war zum Zeitpunkt seiner Rede seit gut einem Monat wieder eingeführt worden,[94] allerdings hatte der Sakralraum seine volle Funktionsfähigkeit noch nicht wieder erlangt. Der Bischof nutzte seine Rede jedoch auch, um sich gegen die Inanspruchnahme der Kirchen und Kathedralen als Staatseigentum auszusprechen: Er weist die Schuld am Verfall den Revolutionären und Parteifunktionären zu und fordert die Behörden auf, die Verantwortung und damit auch die Eigentumsrechte an jene Institution zurück zu übertragen, die die Kathedralen ja schließlich auch gebaut hatte. Er äußert sich damit zu einem sehr frühen Zeitpunkt zu einem Streit, der noch gut 100 Jahre andauern sollte und erst 1905 mit dem *Loi relative à la séparation des Églises et de l'État* endgültig abgeschlossen sein wird. Die Begründung jedoch, dass man die Messe aufgrund fehlender und liturgisch nicht gerade zentraler Ausstattungsgegenstände nicht feiern könne, muss deutlich hinterfragt werden: Die beweglichen Ausstattungsgegenstände waren zwar in den Jahren zuvor weitestgehend demoliert oder eingeschmolzen worden, aber als viel zentraler erwies sich das Problem mit der Bausubstanz der Kathedrale, die erhebliche Schäden aufwies, da als Erstes das Dach demontiert worden war.[95] 1845, also zu einem deutlich späteren Zeitpunkt, fertigt Auguste François Joron ein aufschlussreiches Gemälde, das angeblich einen imaginären Blick in die Kathedrale Notre-Dame in Amiens

zeigt (Abb. 28). Derzeit geht die Forschung davon aus, dass Joron darstellen wollte, wie die Kathedrale hätte aussehen können, wenn nicht Jean Rousseau in seiner Funktion als Stadtentwickler und Bruno Vasseur als Bausachverständiger während der Revolution für den Erhalt der Kathedrale gesorgt hätten.[96] Ein Abgleich mit den Berichten, Reden und Gutachten der Zeit um 1800 legt allerdings nahe, dass das Gemälde von 1845, auch wenn es gut 50 Jahre nach Ende der Revolution entstanden ist, nicht so sehr weit vom Bauzustand um 1800 entfernt gewesen sein kann. Das Gemälde zeigt einen vollständig entleerten Innenraum, dessen Boden mit Steinbrocken unterschiedlicher Größe bedeckt ist und dessen Gewölbe stellenweise eingestürzt sind. An ihren Bruchkanten sind bereits kleinere Bäume gewachsen und die Maßwerkfenster weisen eine Rauten-Verglasung auf. Im Wesentlichen entspricht die Darstellung damit der realen Kathedrale.

Den Behörden wurde der desaströse Bauzustand von Notre-Dame de Amiens durch ein schweres Gewitter am 11. Juni 1795 bewusst, das während der Vereidigung der Garde nationale niederging und aufgrund dessen die Zeremonie in der Kathedrale nicht vollzogen werden konnte. Dies belegt weiterhin, dass diese – und auch andere – Kathedralen auch noch in einem ruinösen Zustand genutzt wurden. Die Commission des arts reagierte, indem sie zwar entsprechende Schritte einleitete, die Verantwortung dafür aber der Stadt übertrug.[97] Eine Bewertung des Bauzustands im Hinblick auf die Nutzung ist von der Frage nach der Ausstattung und der Gestaltung des Interieurs zunächst zu trennen, zumal beide Aspekte in den Verantwortungsbereich unterschiedlicher Personengruppen fielen. Es kann aber angenommen werden, dass mit den Kirchen und Kathedralen recht kurzsichtig umgegangen wurde und es kaum mittel- oder langfristigen Planungen für die Gebäude gab. Vor dem Hintergrund der wechselhaften politischen Lage, mit der vielschichtige wirtschaftliche Probleme einhergingen, gab es keine Konzepte, die sich auch mit der nötigen Beharrlichkeit umsetzen ließen. So kam es, dass in den Jahren um 1800 lediglich damit begonnen wurde, Baubestandsaufnahmen anzufertigen und entsprechende Gutachten einzuholen. Gleichzeitig wurden die desolaten Gebäude aber auch immer noch als Temples de la Raison genutzt, und der späte Umbau von Saint-Jérôme in Digne 1799 in einen solchen zeugt von der Polyreligiosität der Zeit.[98] Für den sakralen Innenraum stehen sich also unterschiedliche Positionen und Bedürfnisse der einzelnen Kulte in einem limitierten Raum gegenüber und fordern in der Konsequenz ein weitestgehend polyfunktionales neutrales Dekor.

Erst durch den Staatskirchenvertrag des Konkordats vom 15. Juli 1801 wurde der Katholizismus als Mehrheitskonfession Frankreichs wieder anerkannt.[99] Dies gab der christlichen Religion eine gewisse Vormachtstellung gegenüber den anderen Religionen und Kulten und beeinflusste daher auch die Entscheidungsparameter bezüglich der dringenden und nicht mehr zu ignorierenden Notwendigkeit zur Instand- und Inwertsetzung der Gebäude. In erster Linie war der Staatskirchenvertrag aber ein Versuch, die Probleme zwischen Staat und Kirche auszuräumen und mit dem es Napoleon Bonaparte, damals noch in seiner Funktion als erster Konsul der Republik, gelang, „Religion und Kirchenorganisation in einer noch nicht gekannten Weise aus gesellschaftlicher wie aus staatlicher Perspektive zu funktionalisieren".[100] Mit dem Konkordat von 1801, das dem Wortlaut des Vertrages nach in Wirklichkeit eine Konvention darstellte (Abb. 29),[101] erkannte Napoleon gegenüber Papst Pius VII. das Christentum an und garantierte die freie Ausübung des Glaubens, soweit dies nicht im Widerspruch zu den geltenden Gesetzen der Republik stünde und die Wahrung der öffentlichen Ruhe gewährleiste.[102] Neben der Neuorganisation der Bistümer (§ 2) und Pfarreien (§ 9), oblag es fortan dem jeweiligen ersten Konsul, neue Amtsträger für das Bischofsamt zu bestimmen (§ 4, § 5), die dann wiederum die Ernennungen in den Pfarreien vornahmen (§ 10). Alle Kleriker wurden damit entweder vom Staat bestimmt oder zumindest genehmigt (§ 4, § 5, § 10), dem Papst oblag es nur noch, die Investitur der Bischöfe vorzunehmen (§ 4). Gleichfalls hatten alle Bischöfe, wie auch nachrangige Kleriker, den Treueeid gegenüber der Verfassung und der Republik zu leisten (§ 6, § 7).[103] Hatte sich mit der *Constitution civile du Clergé* 1790 die Mehrheit der französischen Kleriker noch geweigert, diesen Treueeid zu leisten und Verfolgung wie Exil in Kauf genommen, bekam sie nun auf Basis des Konkordats eine unmissverständliche Anweisung ihres obersten Dienstherrn. Im Gegenzug dazu verpflichtete sich die Regierung, die neu bestimmten Amtsträger angemessen zu besolden (§ 14), ein Stiftungswesen sicherzustellen (§ 15) und erlaubte die Einrichtung von Kapiteln und Seminaren (§ 11). So wie dem Treueeid nun von päpstlicher Seite zugestimmt worden war, wurden auch die Besitzverhältnisse und Eigentumsrechte geregelt: Mit § 12 wurden die noch nicht veräußerten und zum Gottesdienst notwendigen Sakralgebäude den Bischöfen zur Nutzung überstellt, blieben aber Eigentum des Staates. Im Gegenzug verpflichtete sich die Kirche in § 13, zugunsten des Friedens auf jede Form von Ansprüchen oder Entschädigungen zu verzichten: „Sa Sainteté, pour le bien de la paix et l'heureux rétablissement de la religion



28 Auguste François Joron: Imaginäre Ansicht der Kathedrale als Ruine (Notre-Dame de Amiens), 1845.



29 Vertragsurkunde „Conventio inter Summum Pontificem Pium Septimum et Gubernium Gallicanum“, 1801.



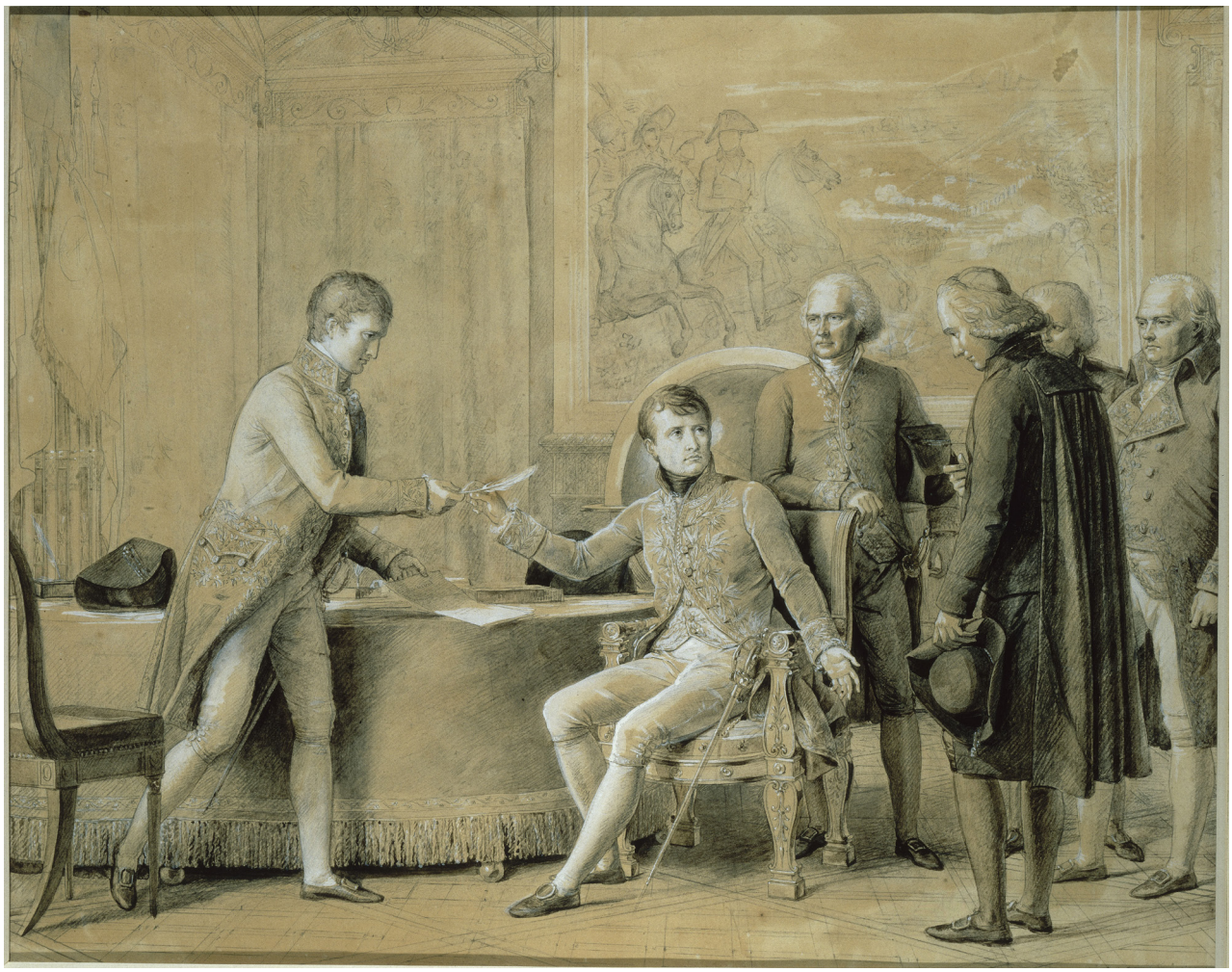
30 Unbekannt (frz.): Die Ratifizierung des Konkordats in Rom, den 26 Messidor l'an gen 1801 avec la Republique Française, 1801.



31 Unbekannt (frz.)/ Basset Marchand d'Estampes et Fabricant de Papiers peints Rue Saint Jacques, N° 670 (Ed.): Die Unterzeichnung des Konkordats, 1801.

catholique, déclare que ni elle, ni ses successeurs, ne troublerons en aucune manière les acquéreurs des biens ecclésiastique aliénés, et qu'en conséquence, la propriété de ces même biens, les droits et revenus y attachés, demeureront incommutables entre leurs mains ou celles de leurs ayant cause.“[104] Das Konkordat legte damit den Zivilstand der katholischen Kirche fest, enthält mit § 16 aber auch eine erste Staatslegitimation, indem der Papst der neuen französischen Republik alle Rechte des Ancien Régime zugesteht. Das Konkordat blieb dabei der entscheidendere und bedeutsamere Vertrag zwischen Staat und Kirche, auch wenn die Konstitution von 1814 den Katholizismus wieder als Staatsreligion anerkannte und damit die Position der Kirche weiter bekräftigte.

Der Staatskirchenvertrag von 1801 war, wie auch der Friedensvertrag von Amiens 1802, Anlass großer öffentlicher Festlichkeiten und Gottesdienste, und so ist es denn auch wenig überraschend, dass eine entsprechende politisch orientierte Bildproduktion entstanden ist. Bei einem Vergleich der erhaltenen Bildwerke lässt sich feststellen, dass es einen Zusammenhang von Bildmedium und Idealisierungsgrad gibt: Je hochrangiger die Kunstform, desto stärker die allegorische Inszenierung des historischen Ereignisses. Claudia Hattendorff wies 2012 jedoch auch darauf hin, dass die populären Druckgraphiken die „Signifikanz des politischen Aktes unter Verzicht auf realitätsentsprechende Richtigkeit“ darstellen würden.[105] Eine Radierung zeigt beispielsweise Konsul Napoleon Bonaparte und Papst Pius VII. sich gegenüberstehend, obwohl sie sich zur Vertragsunterzeichnung tatsächlich nie begegnet sind (Abb. 30). Ein weiterer Kupferstich stellt die von beiden Parteien bestimmten Vertreter dar, setzt das Ereignis jedoch unter eine Parusie mit der Allegorie des Glaubens (Abb. 31). Das Aquarell von François Gérard illustriert wiederum die nachfolgende Ratifizierung durch Napoleon Bonaparte, doch ist hier der Bildtitel bereits nicht mehr historisch korrekt: Napoleon Bonaparte ratifizierte das Konkordat nicht am 15. Juli, sondern am 8. September 1801 – und wurde damit streng genommen vertragsbrüchig, denn es war festgelegt worden, dass die Ratifizierung und der Austausch der Dokumente innerhalb von 40 Tagen abgeschlossen werden sollte (Abb. 32).[106] Der staatliche Wille hinter dieser Bildproduktion wird spätestens beim Pariser Salon 1802 sicht-



32 Gérard François Pascal Simon: Die Unterzeichnung des Konkordats zwischen Frankreich und dem Heiligen Stuhl am 15. Juli 1801, 1801.

bar: Der Konsul erließ am 13. April 1802 ein Dekret, das die Umsetzung des Friedensvertrags von Amiens und des Konkordats als Bildthema eines Wettbewerbs ausrief und dessen Umsetzungen dann ab dem 2. September im Salon ausgestellt wurden. Das Konkordat als rein christliches Abkommen – entsprechende Verträge mit anderen Religionen erfolgen erst nach Napoleons Krönung – zeigen Allegorien, wie beispielsweise die Ölskizze von Jean-Pierre Saint-Ours (Abb. 33): Verschiedene Geistliche unterschiedlicher, aber christlicher Konfessionen knien vor den Personifikationen der Religion und der Francia nieder. Die Religion ist in ein antikisiertes Gewand gekleidet, aber vollständig verschleiert, so dass sie blind die Vertragsakten des Konkordats den Geistlichen wie den Bildbetrachtenden präsentiert. Sie wird dabei schützend von der bewaffneten Francia geleitet, was auf die Fürsorgeverpflichtung des Staates gegenüber der Schutzbefohlenen hinweist. Ein Ölgemälde eines heute unbekannten Malers, das im Pariser Salon 1802 ausgestellt wurde, zeugt darüber hinaus von der politischen Positionierung Bonapartes (Abb. 34): Hier ist es Napoleon selbst, der als Mittler auftritt und die Personifikation des französischen Volks in der Gestalt eines antikisierten Kriegers zur thronenden Religion führt. Diese hält das Vertragsdokument in den Händen, ihr Blick trifft sich aber nicht mit den Protagonisten, sondern gleitet in die Ferne. Die Inszenierung der Mittlerposition spielt auch bei dem wohl berühmtesten Gemälde dieses Bildthemas eine zentrale Rolle, mit dem Unterschied, dass Napoleon nun als nackter Heros, ein Bildtypus, der seit Nero bekannt ist, mit einer Flamme der Erleuchtung über seinem Kopf dargestellt wird (Abb. 35). Er wird dabei von einer weiblichen Figur mit einem Siegerkranz gekrönt. Mit seinem Handgestus vermittelt er zwischen einem von Francia geleiteten Geistlichen und dem Altar, über dem die Religion mit zwei weiblichen Assistenzfiguren schwebt. Auffällig ist bei diesen allegorischen Gemälden, dass bildsprachlich verschiedene Ikonographien zusammengeführt werden: Das Bildthema thematisiert die christliche Religion, verwendet aber Bildelemente, die bereits im Dekadenkult und im Culte de l'Être



33 Jean-Pierre Saint-Ours: Das Konkordat, 1802.

Suprême Verwendung fanden. Auf geschickte Weise werden so der Wieder-Aneignungsprozess bezüglich des Christentums, wie auch der Aneignungsprozess der Revolutionskulte zusammengeführt.

Der „vandalisme napoléonien" – Sakralgebäude zwischen Funktionalität und Bewertung

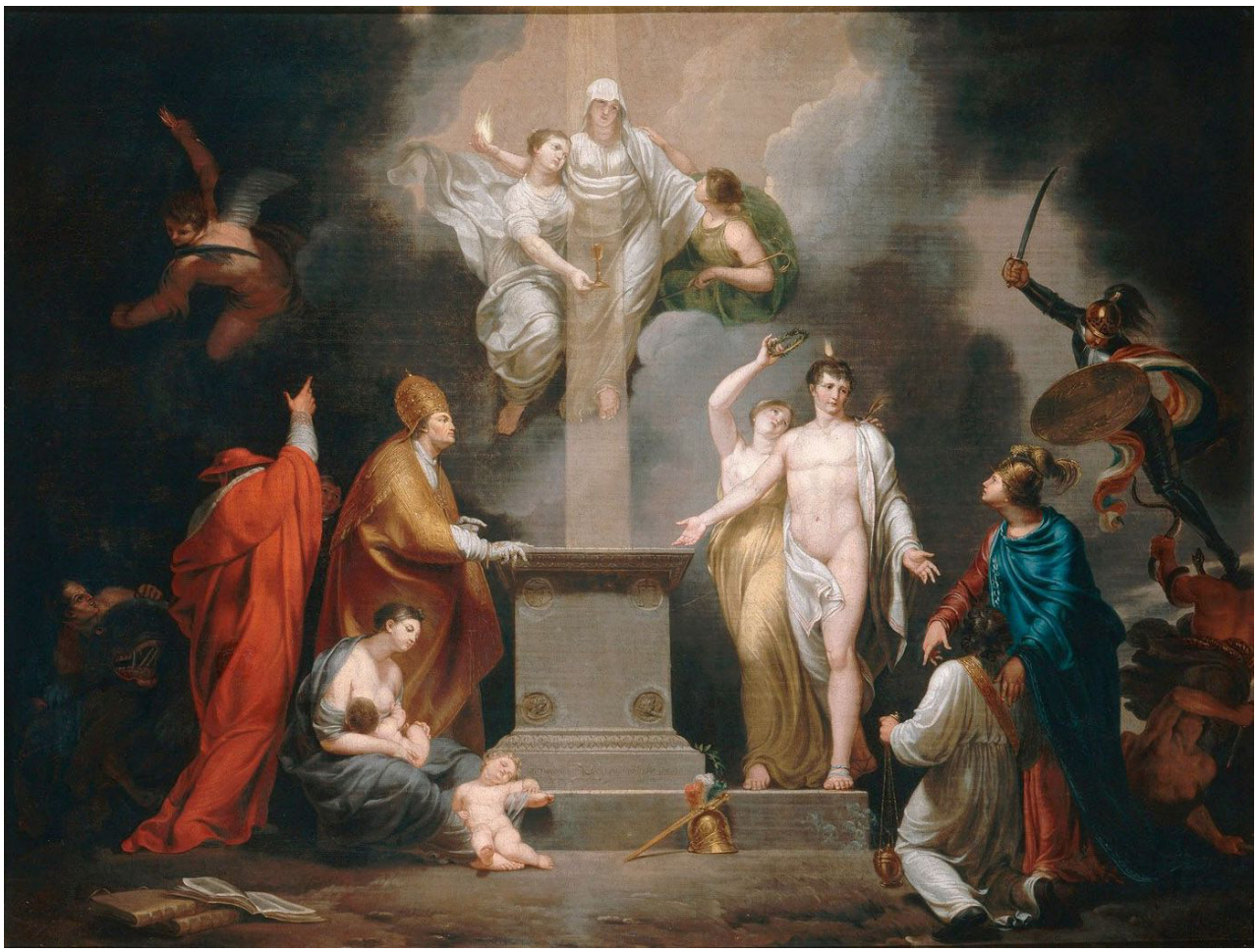
Auf der einen Seite stehen also die politischen Ereignisse, in deren Folge der Zivilstand der Kirche festgelegt – und damit Religion wie das Christentum in den Staatsapparat integriert wurden. Auf der anderen Seite haben sich, wie schon angesprochen, Bauakten und Dokumente erhalten, die ab 1800/01 einen Einblick hinsichtlich erster Baubestandsaufnahmen der Kirchen und Kathedralen ermöglichen. Sanierungsmaßnahmen in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts bilden dabei die Ausnahme und wurden nur in geringem Umfang durchgeführt. Diese Diskrepanz spricht deutlich dafür, dass die Legitimierung und nachfolgende Festigung des Christentums als Staatsreligion zunächst ein politisches Instrumentarium gewesen ist, die angemessene Ausstattung von funktionierenden Gebäuden aber nur insofern von Interesse war, als ein politischer Nutzen abgeleitet werden konnte. Eine substanzgerechte Instandsetzung der Kathedralen ist den Befunden nach nicht erfolgt, wie das Beispiel von Notre-Dame de Paris zeigt: Als Kathedrale der republikanischen Hauptstadt, vor allem aber als Krönungskirche Napoleons, wäre es naheliegend gewesen, diesem Sakralbau besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen und frühzeitig substanzsichernde Instandsetzungen durchzuführen. Doch ganz im Gegenteil schreibt noch 1831 Victor Hugo in seinem nach der Kirche benannten Roman, dass diese in besonders schlechtem Zustand sei. Die Sanierung erfolgte erst ab 1844.[107] Während der Revolutionszeit hat die Kathedrale das übliche Schicksal erfahren, wobei sich vor allem das Detail der Entfernung der Königsgalerie in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben hat.[108] Viele der Ausstattungsgegenstände sind dankenswerterweise in das Musée des Monuments français verbracht worden, wie der Katalog Lenoirs aufzeigt, und es wurde im Jahr 1800 sogar kurz überlegt, das Museum in die Pariser Kathedrale umziehen zu lassen.[109] Nachdem diese Idee jedoch verworfen worden war, wären die großen staatstragenden Feierlichkeiten anlässlich des Konkordats



34 Unbekannt (frz.): Das Konkordat, 1802.

am 18. April 1802 und der Krönung Napoleons zum Kaiser der Franzosen am 2. Dezember 1804 geeignete Anlässe zur Sanierung gewesen. Dennoch beschränkte man sich darauf, den verheerenden Bauzustand durch eine prachtvolle, aber nichtsdestoweniger ephemere Ausstattung zu überdecken. 1802 wurde zunächst eine Vielzahl von Gemälden und Tapisserien aus den Depots der Museen installiert – zehn dieser Tapisserien blieben bis 1811 unter konservatorisch ungünstigen Bedingungen in der Kathedrale hängen. Anlässlich der Krönungszeremonie 1804 wurde der Baukörper mit einer ephemeren Ausstattung fast vollständig verdeckt. Das berühmte Gemälde von Jaques-Louis David lässt dabei kaum erkennen, dass es sich bei dem Ort des Geschehens um Notre-Dame handelt, wenn nicht wenigstens der Altar mit seinen großen Leuchtern und ein Teil der Pietà zu sehen wären (Abb. 36). Nähere Hinweise zur Raumgestaltung können hingegen eine Reihe von kolorierten und unkolorierten Kupferstichen vermitteln, die für die breite Öffentlichkeit gefertigt wurden. Die Darstellung der Segnung Napoleons durch Papst Pius VII. gibt dabei noch einmal den Blick in den Binnenchor Notre-Dames wieder und lässt den Altar mit seinem Bildschmuck besser erkennen (Abb. 37). Sie zeigt auch, dass der Chorumgang mit doppelstöckigen Tribünen ausgebaut wurde, auf denen die Anwesenden Platz fanden. Die untere Ebene der Chorumgangstribüne ist nur um das Chorpolygon herum eingebaut worden, während sie im Bereich der Chorjoche durch textile Wandbehänge verdeckt werden (Abb. 38). Im rechten Vordergrund ist jedoch erkennbar, dass auch die Querhausarme mit Tribünen ausgestattet worden sind. Einen Blick in das westliche Langhaus offeriert der kolorierte Stich von Louis Le Coeur, das durch einen Triumphbogen mit davorliegender Freitreppe und einen baldachingekrönten Thron eingegrenzt wird (Abb. 39). Die Kolorierung des Kupferstiches weist eine rosa-rote Farbgebung an Boden und Wänden auf, die durch mit goldenen oder zumindest gelben Borten abgesetzte blaue Draperien im Rhythmus der Bündelpfeiler unterbrochen wird. Die Darstellungen lassen erkennen, dass der Baukörper zwar nicht vollständig, aber weitestgehend von der ephemeren Ausstattung verdeckt wurde. Das Dekor, das große Parallelen mit den ephemeren Ausstattungen in der eigentlichen Krönungskathedrale von Reims aufweist, ist folglich Teil der herrschaftlichen Repräsentation, lässt einen situativ angemessenen Umgang mit dem verfallenen Baukörper jedoch nicht erkennen.

Die angesprochenen Berichte, die um 1800 erstellt wurden, sind nur in kleiner Zahl überliefert worden, erweisen sich aber als aufschlussreich: So berichtete man für Saint-Pierre-et-Saint-Paul in Nantes über den desolaten Zustand, vor allem über den Verfall des Mauerwerks, den Verlust der Fenster sowie der liturgischen Möbel. Die Instandsetzung übertrug man – wie in Amiens – der Stadt, die dann 1804 zunächst eine Bauhütte gründete. Die Stadtverwaltung behielt lediglich die Verantwortung für den Außenbau, beauftragte hingegen das Kapitel mit der Wiederherstellung des Interieurs, das wiederum zwei Jahre später die ersten Kapellen instandgesetzt hatte.[110] Die äußere Hülle des Baus oblag also ab 1804 der Verantwortung der städtischen Gemeinde, der Innenraum hingegen der der Kirche. In Saint-Denis wurden erst 1816-1818 die Glasfenster wieder eingebaut, für Notre-Dame de Chartres ist 1818 in einem Brief des Conseil des bâtiments civil erstmalig eine „restauration“ erwähnt, jedoch wurden keine Maßnahmen verzeichnet.[111] In Amiens hingegen, obwohl die administrative Organisation ähnlich gehandhabt wurde wie in Lyon, sind nach-revolutionäre Instandsetzungsmaßnahmen erst ab 1849 unter Viollet-le-Duc begonnen worden.[112] Der Bericht des Architekten Forobert von 1800 zur Kathedrale Saint-Jean-Baptiste in Lyon erfasst, neben dem oben bereits erwähnten verschwundenen Interieur mit den nackten Wänden, auch zerbrochene Fenster, einen schadhaften Dachstuhl, eine beschädigte Dacheindeckung und rissige Gewölbe sowie eine irreparable Uhr. Insgesamt beurteilt er den Bau in seinem Rapport jedoch zunächst als in gutem Zustand befindlich; zwei Jahre später werden hingegen auf das Dringlichste Sicherungsmaßnahmen gefordert und beschlossen.[113] Da es als höchst unwahrscheinlich gelten kann, dass das Gebäude innerhalb so kurzer Zeit derart verfiel, kann die Widersprüchlichkeit der beiden Berichte ein Indiz für eine mögliche Agenda Foroberts darstellen: Es wäre denkbar, dass seine frühere Einschätzung zur Kathedrale von Lyon durchaus dem



35 Pierre-Joseph-Célestin François: Das Konkordat, 1802.



36 Jaques-Louis David: Die Krönung Napoléons, 1806-1807.

Erhalt der Kirche diente. Der Architekt bescheinigt ja nicht nur einen guten Zustand, sondern spricht sich auch für eine Sanierung der Kathedrale als Monument Frankreichs und als Ort des Kultes aus. Er vermittelt damit, dass eine Inwertsetzung des Gebäudes lohnend ist, da die notwendigen Arbeiten als geringfügig suggeriert werden und eine Funktionsbildung sogar in zwei Richtungen vorliegt. Der „vandalisme" war nämlich keineswegs beendet, denn trotz des Konkordats und der damit einhergehenden Re-Sakralisierung wurden die Gebäude in einem starken Maße evaluiert und auf Erhaltungswürdigkeit hin geprüft. Religion als Staatsinstrument hieß hier noch nicht, dass auch alles Religiöse seine Existenzberechtigung behielt. Napoleon war es daran gelegen, ein neues Reich zu errichten, dass „neuf et grand, mais durable"[114] war. Kirchen, denen das Attribut der Dauerhaftigkeit abgesprochen werden konnte und die keinem Zweck dienten, wurden hingegen abgerissen. Louis Réau vermutet sogar, dass heute so bedeutende Gebäude wie die Abteikirche von Saint-Denis oder die Sainte-Chapelle in Paris das Zeitliche gesegnet hätten, wenn ihnen keine Funktion zugesprochen worden wäre.[115] Letztere wurde – damals noch mit Anbindung zur Straße (Abb. 40) und nachdem sie bereits als Getreidespeicher gedient hatte – nun zum juristischen Archivdepot. Die Abteikirche hingegen sah Napoleon als die dynastische Grablege seiner Familie vor.[116] In Paris wurden die Chapelle de la Vierge schon 1802 vollständig – und die Abteikirche Sainte-Geneviève 1807 bis auf den Glockenturm (Abb. 41-43) sowie Saint-Germain-des-Prés teilweise abgerissen (Abb. 44-45).[117] Lenoir verfasste sogar ein Gutachten über die Kirche Saint-Nicolas-du-Chardonnet und bewertete sie als „une masse d'architecture d'un dessin lourd et d'un mauvais style". Sie offeriere „aucun intérêt sous le rapport des arts".[118] Offensichtlich evaluierte Lenoir jeden untersuchten Sakralbau mit einer wie auch immer gearteten Art von Objektivität und vertrat per se keine prinzipiell gleichbleibende, Kulturgut bewahrende Haltung. Im Gegensatz zur Pariser Kirche beurteilte er in seinem Rapport vom 8. Dezember 1806 die Alte Kathedrale von Cambrai als eine der schönsten Kathedralen Frankreichs (Abb. 46). Mit großem Unverständnis beobachtete er daher den Abriss. Das Gebäude wurde bereits 1796 von einem privaten Investor erworben und nach 1800 stückweise als Steinbruch veräußert, so dass die Kathedrale mit dem eingestürzten Rest des Turms bis 1809 vollständig verschwunden war.[119] Der tatsächliche Zustand der Gebäude scheint eine nachrangige Rolle gespielt zu haben, denn im Gegensatz zur Kathedrale von Lyon mit ihrem recht schlechten Bauzustand, wurde die weit besser erhaltene Abteikirche Saint-Jean-des-Vignes in Soisson sogar per kaiserlichem Dekret vom 25. April 1805 bis auf die Grundmauern abgerissen (Abb. 47-49). Lediglich die Zweiturmfassade blieb stehen. Die bis zu diesem Zeitpunkt erhaltene mittelalterliche Polychromierung, wie etwa bei der bemalten Rose, wurde dabei übertüncht. Bemerkenswert ist in diesem Fall, dass es hier zu einer Art künstlicher Ruinenbildung kam. Die treibende Kraft waren aber nicht die Behörden oder ein privater Investor, sondern der Bischof von Soisson, Mgr. Leblanc de Beaulieu. Dieser hatte ein entsprechendes Ersuchen eingereicht, um das Baumaterial für die Instandsetzung der Kathedrale von Soisson zu nutzen und verkaufte überschüssiges Material mit einem Erlös von drei Millionen Francs.[120] Die Liste an Beispielen ließe sich noch über einige Seiten weiterführen – allein in Paris sind über 80 Kirchen und Kapellen abgerissen worden – und würde in dem Abriss der Abteikirche von Cluny münden. Die Abtei wurde dabei erst 1810 – entgegen allen Zusicherungen vom Staat – verkauft. Auch hier blieben die Berichte Lenoirs ungehört, und die Gebäude wurden als Steinbruch genutzt, abgetragen und bis 1823 verkauft (Abb. 50-51). Die heute noch erhaltenen Gebäudeteile erhielten sich nur aufgrund ihrer Nutzung als Pferdeställe. So ist dieses Ereignis eines der aus heutiger Sicht am wenigsten nachvollziehbaren Ereignisse des „vandalisme napoléonien".[121]

So waren zunächst die Innenausstattungen und monarchisch anmutende Baudekore Ziel der Revolutionäre; erst danach erfolgte eine Anpassung der Räume an neue Nutzungsszenarien. Schäden an der Bausubstanz treten dabei vorrangig als sekundäre Zerstörungen auf. Im Premier Empire wurden hingegen die Gebäude zuweilen direkt abgetragen und fast vollständig veräußert, womit per definitionem eine primäre Zerstörung vorliegt. Auch wenn sich die faktischen Ergebnisse und Umstände manchmal zu ähneln scheinen, liegen unterschiedliche Motivationen der verantwortlichen Akteure vor, die sich von einem Staatsdienst-orientierten oder kultischen Interesse hin zu einer persönlichen oder zumindest nicht-staatlich motivierten Gewinnmaximierung verschieben. Darüber hinaus – und im Gegensatz zum „vandalisme révolutionnaire" – lässt sich der „vandalisme napoléonien" aber nicht im Kontext einer wie auch immer gearteten ideologischen Reinigung einordnen, sondern weist nach Pommier vielmehr auf ein Bewertungsmuster hin, das, wie schon zu Revolutionszeiten, die Funktionalität und Nutzbarkeit der Gebäude zur Maxime ausruft, aber eben dabei andere Ziele verfolgt.[122]

Ein heiliger Napoléon – von der Entwicklung einer Staatsreligion und der Erfindung von Staatsheiligen

Im unmittelbaren Nachgang der Französischen Revolution zeichnen sich bereits Tendenzen ab, die das Verhältnis von Staat und Kirche noch mindestens ein weiteres Jahrhundert bestimmen werden. Die Unersetzbarkeit des ursprünglich aufgelösten Christentums (neben allen anderen Religionen) als Jahrhunderte alte



37 Louis Le Coeur/ Gautier (Drucker): Die Feierlichkeiten der Krönung ihrer kaiserlichen Majestäten – Blick in das Innere des Chors der Kathedrale von Paris, wie er am Tag der Kaiserkrönung geschmückt war, 1804.



39 Louis Le Coeur/ Bance (Verleger): Die Feierlichkeiten anlässlich der Krönung ihrer kaiserlichen Majestäten. Ansicht des Großen Throns im Langhaus der Kathedrale von Paris, 1804.



38 Jean Baptiste Isabey/ Jean Baptiste Simonet (Drucker): Die Prozession der Gäste bei der Krönung Napoleon I. in Notre-Dame am 2. Dezember 1804, 1810.



40 Étienne Martellange: Blick auf die Sainte Chapelle nach dem Vorfall, 1630.

und Gesellschaft bildende Institution bedingt dabei die Entwicklung einer Staatsreligion. Die Auswirkungen auf den Umgang mit religiösen Kunstwerken und sakralen Gebäuden, die letztlich Prozesse der Musealisierung sowie die Entwicklung einer französischen, wenn nicht sogar europäischen Denkmalpflege angestoßen haben, sind jedoch ohne die große Revolution nicht zu rationalisieren, und daher ist sie auch als die große, alles umwälzende Ursache identifiziert worden.[123] Dennoch ist ein Ungleichgewicht zwischen der politischen Inszenierung des Sakralen und einer ausbleibenden Instandsetzung sakraler Gebäude festzustellen. Dieses Ungleichgewicht tritt deutlicher zu Tage, wenn den frühen denkmalpflegerischen Instandsetzungen ab 1800 die Vorgehensweise Napoleons I. gegenübergestellt wird, der Kirchliches für sich und seine staatspolitischen Ziele instrumentalisierte: Die Vorteilsnahme des Staatskirchenvertrags zugunsten der Französischen Republik lag nicht nur darin, den inländischen Frieden zu wahren und eine erste offizielle Staatslegitimation durch den Vatikan zu erhalten. Vielmehr sind hier die Rechtmäßigkeit der Eigentumsübertragung kirchlicher Liegenschaften durch den Vatikan und sogar die Liturgie politisiert worden. § 8 des Staatskirchenvertrags sah nämlich vor, dass an das die Messe abschließende Gebet *Domine salvam* die Formel „Domine, salvam fac Rempublicam; Domine, salvos fac Consules“ angeschlossen wurde.[124] Der hier genannte Konsul war zu diesem Zeitpunkt Napoleon Bonaparte, und so wurde auf Geheiß des Pariser Erzbischofs, Mgr. de Belloy, mit dem 2. August 1803 zunächst der Wortlaut in „Domine, salvum fac Napoleonem“ abgeändert, nach seiner Krönung zum Kaiser der Franzosen 1804 aber in „Domine, salvum fac imperatorem nostrum Napoleonem“ gewandelt.[125] Mit dieser im Wortlaut marginalen Änderung erfolgte eine exorbitante Bedeutungsverschiebung, die das *Domine salvam* der heiligen Messe in ein Staatsgebet wandelte.[126] Was zunächst nur für dieses Gebet im katholischen Gottesdienst galt, wurde alsbald auch auf protestantische und 1808 ebenfalls auf jüdische Gebete übertragen.[127] Mit der neuen, überkonfessionellen Würdigung des Kaisers wurde damit auch eine gewisse Art von Sakralität auf das Staatsoberhaupt übertragen, die nach den Worten des Pariser Erzbischofs den Souverän zu einer „seconde Majesté qui, sur la terre, est l’image de la Majesté divine elle-



41 Martin Zeiller/ Kaspar Merian (Verleger): Ansicht der Kirchen Saint Étienne und Sainte Geneviève in Paris (Topographiae galliae), 1655.



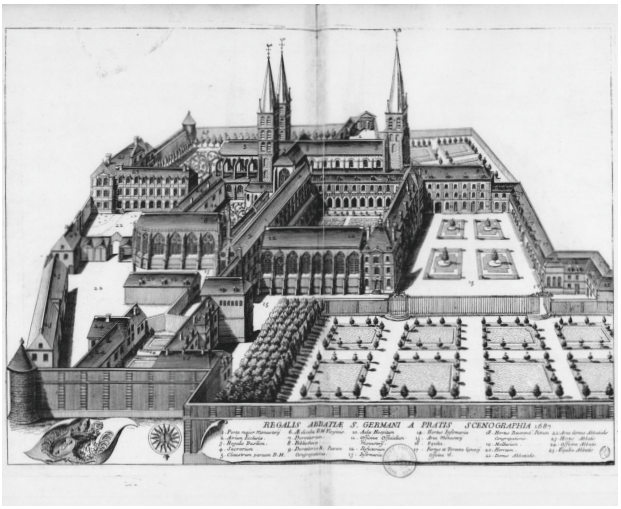
42 Maurice Terrien: Straßenansicht mit der Kirche Saint Étienne in Paris, 1912.



43 Denise Duchateau-Destours: Die Zerstörung der Kirche Sainte Geneviève im Jahr 1807, 1807.

même“ machte.[128] Napoleons „erfolgreiches Bemühen, die Staatsautorität mit dem Personenkult zu verknüpfen“, zeigte sich bereits deutlich beim Pariser Salon 1802, wo die Bildproduktion nicht nur Napoleon und mit ihm in Beziehung stehende Themen favorisierte, sondern wo bereits die Positionierung von Napoleon als Heros Frankreichs erkennbar wurde.[129] Vielmehr schritt die Hybris dieser gottgleichen Glorifizierung nach der Krönung Napoleons weiter voran, wurde nicht nur durch das *Domine salvam* demonstriert, sondern auch durch Bildwerke wie der Radierung von Antoine Aubert 1810/11 zum sichtbaren Ausdruck einer populären Bildkommunikation. Der Kupferstich *Astre brillant, immense, il éclaire, il féconde et seul fait à son gré tous les destins du monde* ist dabei eine Weiterentwicklung ähnlich gehaltener Tondi von Anne-Louis Girodet-Trioson (1804) und Laurent Dabos (1806), erweitert diese aber durch aussagekräftige Elemente: Das auf den Kopf reduzierte Portrait wird von einem das Bild dominierenden Strahlenkranz umgeben, in dem sich ein rahmender Lorbeerkranz sowie die Worte „Marie“ und „Louise“ wiederfinden (Abb. 52). Geschaffen wurde die Radierung anlässlich der Hochzeit Napoleons mit Marie-Louise von Österreich und der Geburt des Thronfolgers,[130] und so zeigen auch die beiden den Strahlenkranz bekrönenden Tafeln die Wappen Frankreichs und Österreichs. Allerdings bleiben dies auch die einzigen Hinweise auf die Verbindung: Das Bildthema wird allein von Napoleon dominiert, wie es auch der Schriftzug auf dem von zwei Adlern gehaltenen und mit Bienen bestickten Tuch verdeutlicht, der lediglich seinen Namen nennt. Hinter dem Tuch ist ein Erdball mit Frankreich im Zentrum sichtbar, welches vom Licht der Aureole beschienen wird. Sonnenmotive sind in Frankreich nicht neu: Das in der christlichen Ikonographie tief verankerte Motiv besitzt eine eigene Traditionslinie in der politischen Ikonographie, die vom Sonnenkönig Ludwig XIV. bis zu den Darstellungskonventionen des l'Être Suprême reicht. Hierin könnte auch eine Erklärung für die Art des Kopf-Portraits zu finden sein. Der überdimensionale, Bildraum bestimmende Strahlenkranz vereint damit unterschiedliche, aber im Bildgedächtnis eingeschriebene Bildtraditionen, die Napoleon nicht nur glorifizierten, sondern seinen Anspruch als gottgleicher Herrscher unmissverständlich zum Ausdruck brachten.

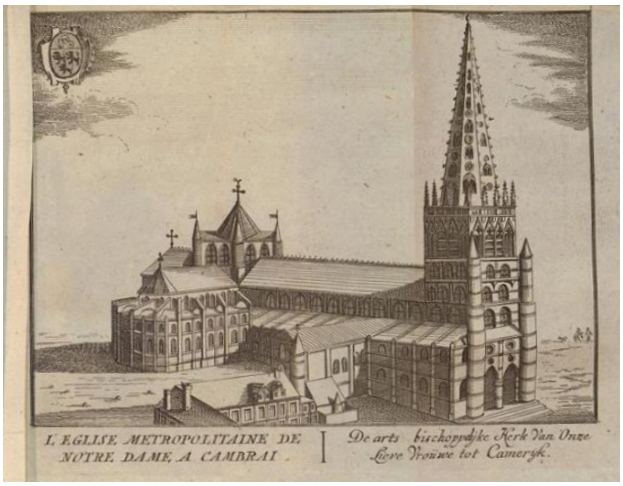
Die Sakralisierung Napoleons umfasste seine Inszenierung als gottgleicher Herrscher, mit der durch den Grad der Glorifizierung eine gewisse Distanzierung zum Staatsoberhaupt einherging. Darüber hinaus wurde seine Person aber auch in den Kontext der Gemeinschaft der Heiligen integriert. Damit war zusätzlich eine Art der Inszenierung gegeben, die den neuen



44 Michel Germain/ Achille Peigné-Delacourt (Hg.): Regalis Abbatiae S. Germani a Pratis, 1687.



45 Unbekannt (frz.): Die Zerstörung des Refektoriums sowie der Abteikirche von St. Germain des Prés, 1798.



46 Jacobus Harrewijn/ Jean-Baptiste Christyn (Drucker): Die alte Kathedrale Notre-Dame in Cambrai, 1769.



47 Isidore-Laurent Deroy: Die Ruinen des Konvents von Saint-Jean-des-Vignes in Soisson (Oise), 1823.



48 Tavernier de Jonquières: Innenansicht der Kirche Saint-Jean-des-Vignes, nach 1780.

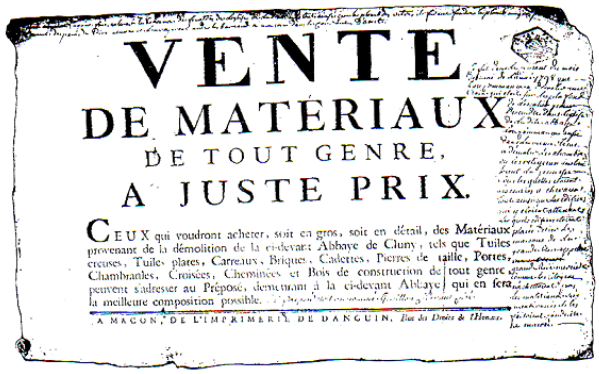
Kaiser auch im alltäglichen Erleben der Bürger verankern konnte. Hatte man während der Revolution durch die Einführung des neuen Kalenders den von der Heiligenverehrung geprägten Jahresverlauf ausgelöscht, wurde das Kalendersystem mit dem Konkordat wieder dahingehend revidiert, dass beide Kalender, der gregorianische wie auch der republikanische, parallel geführt wurden. Kalendertage wurden somit wieder mit den Heiligenviten verknüpft. In diesem Sinne sah auch ein neues Gesetz vom 11. germinal an XI (1. April 1803) vor, dass nur noch Vornamen vergeben werden durften, die sich in den offiziellen Almanachen und Kalendern wiederfanden. Der *Almanach national de France* listete dabei für das Jahr 1802/03 zum ersten Mal einen heiligen Napoléon am 2. Mai sowie einen heiligen Néapolus am 21. Oktober auf.[131] Dieser fiktive Heilige wurde von Kardinal Giovanni Battista Caprara angeblich im Martyrologium des Hieronymus aufgefunden und wurde aufgrund seiner fiktiven Vita als römischer Soldat und Märtyrer zum Schutzheiligen des Militärs erklärt.[132] Per kaiserlichem Dekret vom 25. Nivôse an XII (16. Januar 1804) erhielten daher Offiziere des französischen Militärs anlässlich seines Festtages einen zusätzlichen Monatssold als Bonus, was nicht unwesentlich die Akzeptanz dieses Heiligen unterstützt haben dürfte.[133] Bereits ein Jahr darauf, im Oktober 1805, beantragten die Kanoniker der Chapelle Sainte-Croix in Nizza die Genehmigung, dem Heiligen Napoléon einen Altar weihen zu dürfen, was als ein Indiz für eine recht schnelle Popularisierung dieses Heiligen gewertet werden kann.[134] Auch für die Kirche Sainte-Geneviève in Paris wurden entsprechende Pläne erarbeitet.[135] Gleichfalls ist die Gründung mehrerer Logen des heiligen Napoléon in Paris, Marseille, Lyon, Saumur, Bézier, Angers, Moissac, Gand und Amsterdam verzeichnet.[136] Als dann ebenfalls 1805 das Tribunat die Würdigung des Geburtstags des Kaisers mit einem Nationalfeiertag forderte, kam es – wirtschaftlich argumentiert, aber politisch motiviert – zu einer Zusammenlegung der Festtage, so dass fortan am 15. August nicht nur Mariä Himmelfahrt, sondern ebenfalls der Geburtstag des Kaisers, der Festtag des Heiligen und der Jahrestag des Konkordats begangen wurde.[137] Durch die Integration des heiligen Napoléon in die Marienprozessionen und die Geburtstagsfeierlichkeiten



49 Soisson, Saint-Jean-des-Vignes, Ruine der Zweiturmfassade der ehemaligen Klosterkirche, Aufnahme 2008.



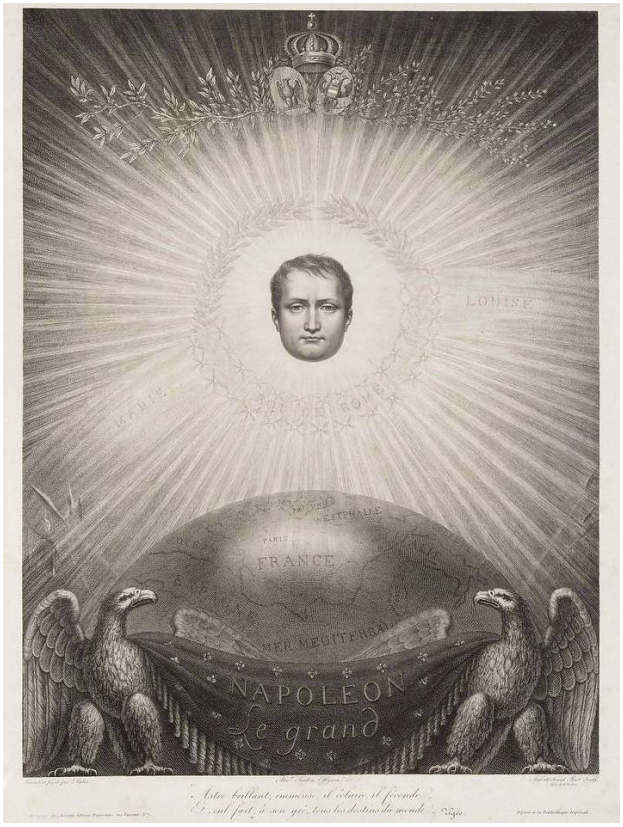
50 François-Alexandre Pernot: Die Ruinen der Abtei von Cluny, 1824.


VENTE
DE MATÉRIAUX
DE TOUT GENRE,
A JUSTE PRIX.
CEUX qui voudront acheter, soit en gros, soit en détail, des Matériaux provenant de la démolition de la ci-devant Abbaye de Cluny, tels que Tuiles creuses, Tuile plates, Carreaux, Briques, Cadettes, Pierres de taille, Portes, Chambranles, Croisées, Cheminées et Bois de construction de tout genre, peuvent s'adresser au Préposé, demeurant à la ci-devant Abbaye, qui en fera la meilleure composition possible.
A MACON, DE L'IMPRIMERIE DE DANGUIN.

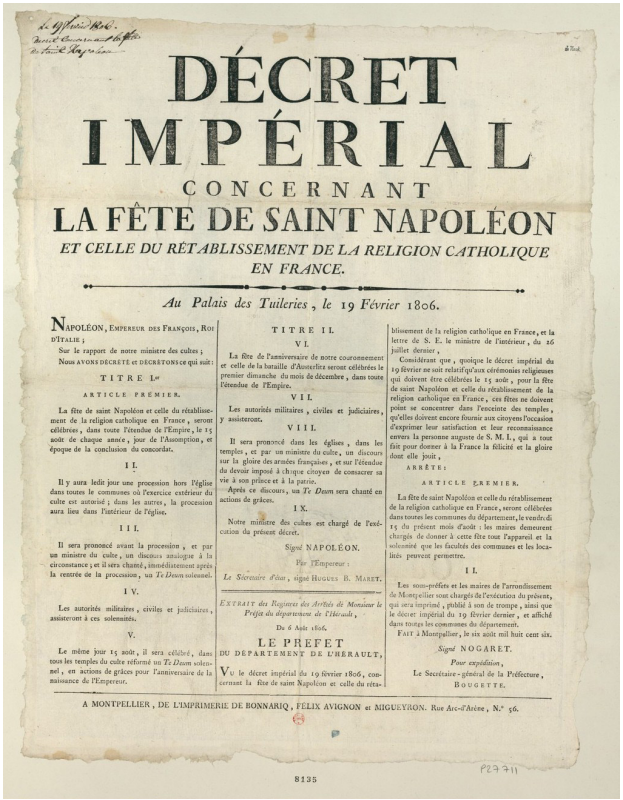
51 Zeitungsannonce zum Verkauf des Baumaterials der Abtei von Cluny, 1804.

des Kaisers wurde der Heilige Teil der politischen Herrschaftsinszenierung von Napoleon Bonaparte.[138] Das kaiserliche Dekret vom 19. Februar 1806 verpflichtete dabei zu öffentlichen Prozessionen mit Gesang und sonstigen Darbietungen und legte vor allem fest, dass die Feierlichkeiten im ganzen Reich und in jedem Departement stattzufinden haben (Abb. 53). Die zeitliche Zusammenlegung dieser verschiedenen Anlässe wurde dabei unterschiedlich bewertet: Verschiedene Vertreter der Kirche befürworteten den politischen Aspekt der Feierlichkeiten vom 15. August als Tag des Gedenkens der Restituierung der (katholischen) Religion. Politische Funktionäre hingegen sahen den Vorteil in einer sakralisierten Würdigung politischer Macht.[139] Kritiker des Konkordats, wie im Fall des Kanonikers Corneille Stevens, problematisierten hingegen den Grad der Verschmelzung von Staat und Kirche offenherzig: „Ainsi ce n'est pas le Martyr S. Neopolus qui réclame nos hommages à la Fête sous la dénomination de S. Napoléon, mais c'est Napoléon Bonaparte Empereur; c'est n'est pas pour ce S. Neopolus que les voutes des Lieux Saints doivent retenir, le 15 Août, de nos Sacrés Cantiques, mais c'est pour Napoléon Empereur. Voilà donc [...] que la Fête sous la dénomination de S. Napoléon, est la Fête de la naissance de Napoléon Bonaparte Empereur; de même qu'ensuite [...] le premier dimanche de Décembre doit être la Fête de l'anniversaire de son Couronnement & celle de la bataille d'Austerlitz à célébrer religieusement & d'une manière égale par les Catholiques & par les Protestants. Ne verra-t-on pas en tout ceci qu'on fait un jeu de la Religion Catholique?"[140] Mit dem desaströsen Ausgang des Russlandfeldzugs 1812 geriet der Kaiser zunehmend in die Kritik, was schließlich zu seiner Verbannung führte. In

diesem Moment größter Unpopularität zeigt sich jedoch die starke Verschmelzung von Kaiser und Heiligem. 1814 wurden die Festlichkeiten zu Ehren des heiligen Napoléon eingestellt, da er ein Fremdkörper innerhalb der französischen Religion darstelle.[141] Réau spricht daher in diesem Zusammenhang auch von einem lediglich „ephemeren Kult" des heiligen Napoléon.[142] Wurde 1808 im *Journal des curés* der 15. August bereits als die „quintessence du fanatisme" angeprangert, beklagte Abt Pierre Vinson in einem Schreiben 1815 sogar, dass Napoleon Bonaparte die Kirchen nicht zur Ehre Gottes wiedereröffnet habe, sondern nur um seiner eigenen Herrlichkeit willen, und man könne die „Église concordataire" wohl eher eine „Église napoléone" nennen.[143] Die öffentlichkeitswirksame Inszenierung dieses neuen fiktiven und bislang unbekannten Heiligen hat eine Bildproduktion angeregt, die in ihrer ikonographischen Entwicklung aufschlussreich ist. Sie verläuft in zwei unterschiedlichen Phasen, zwischen denen gut 40 bis 50 Jahre liegen. Die frühe Phase betrifft Darstellungen, die zwischen 1805/06 und 1815 entstehen, also zur ersten Regierungszeit Napoleon Bonapartes. Sie lassen die soeben beschriebene Verschmelzung von Souverän und Heiligen nicht erkennen. Die zweite Phase betrifft Darstellungen, die ab circa 1850 gefertigt werden, also in der Regierungszeit Napoleons III. Die frühe Bildproduktion zum heiligen Napoléon beschränkt sich auf den Bereich der Druckgraphik und auf seinen Charakter als Märtyrer oder römischer Soldat. Ein in Paris von Chereau verlegter Druck (Abb. 54) zeigt ihn beispielsweise stehend als bärtigen, älteren Mann in pseudo-griechischem Gewand, der mit Palmzweig in der Hand von einem Engel mit einem Lorbeerkranz bekrönt wird. Ein vermutlich zeitgleich hergestellter, aber nun von Basset Marchand in Paris verlegter Druck zeigt ihn hingegen in der Kleidung eines römischen Soldaten, der, mit rotem Mantel bekleidet, den Palmzweig in der Hand und dynamischer Bewegtheit in die Höhe schaut (Abb. 55). Beide Drucke sind in ihrem Bildaufbau so ähnlich, dass die Vermutung naheliegt, dass hier die Druckvorlagen vom gleichen Zeichner stammen, die Drucke aber in unterschiedlichen Pariser Druckereien hergestellt worden sind. Einige weitere Darstellungen haben sich in der Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli in Mailand erhalten: Sie verfolgen jeweils einen der beiden bereits genannten Charakterzüge des Heiligen, weisen dabei aber stets eigene Bildkompositionen auf.[144] Die Bildbiographien dieser weiteren Darstellungen, die sich nach derzeitigem Forschungsstand nur in Mailand befinden, sollten in ihrer Bedingtheit zu Kardinal Caprara, der den heiligen Napoléon erfunden hat, untersucht werden. Mit dem Sturz des Kaisers wurde auch



52 Antoine Aubert: Astre brillant, immense, il éclaire, il féconde et seul jait à son gré tous les destins du monde, 1810/1811.


DÉCRET IMPÉRIAL
CONCERNANT
LA FÊTE DE SAINT NAPOLÉON
ET CELLE DU RÉTABLISSEMENT DE LA RELIGION CATHOLIQUE EN FRANCE.

Au Palais des Tuileries, le 19 Février 1806.

NAPOLÉON, EMPEREUR DES FRANÇOIS, ROI D'ITALIE ;
Sur le rapport de notre ministre des cultes ;
Nous AVONS DÉCRÉTÉ et DÉCRÉTONS ce qui suit :

TITRE Ier

ARTICLE PREMIER.

La fête de saint Napoléon et celle du rétablissement de la religion catholique en France, seront célébrées, dans toute l'étendue de l'Empire, le 15 août de chaque année, jour de l'Assomption, et époque de la conclusion du concordat.

II.

Il y aura ledit jour une procession hors l'église dans toutes les communes où l'exercice extérieur du culte est autorisé ; dans les autres, la procession aura lieu dans l'intérieur de l'église.

III.

Il sera prononcé avant la procession, et par un ministre du culte, un discours analogue à la circonstance ; et il sera chanté, immédiatement après la rentrée de la procession, un *Te Deum* solennel.

IV.

Les autorités militaires, civiles et judiciaires, assisteront à ces solennités.

V.

Le même jour 15 août, il sera célébré, dans tous les temples du culte reformé un *Te Deum* solennel, en actions de grâces pour l'anniversaire de la naissance de l'Empereur.

TITRE II.

VI.

La fête de l'anniversaire de notre couronnement et celle de la bataille d'Austerlitz seront célébrées le premier dimanche du mois de décembre, dans toute l'étendue de l'Empire.

VII.

Les autorités militaires, civiles et judiciaires, y assisteront.

VIII.

Il sera prononcé dans les églises, dans les temples, et par un ministre du culte, un discours sur la gloire des armées françaises, et sur l'étendue du devoir imposé à chaque citoyen de consacrer sa vie à son prince et à la patrie.
Après ce discours, un *Te Deum* sera chanté en actions de grâces.

IX.

Notre ministre des cultes est chargé de l'exécution du présent décret.

Signé NAPOLÉON.

Par l'Empereur :
Le Secrétaire d'état, signé HUGUES B. MARET.

EXTRAIT des Registres des Arrêtés de Monsieur le Préfet du département de l'Hérault,

Du 6 Août 1806.

LE PREFET DU DÉPARTEMENT DE L'HERAULT,

VU le décret impérial du 19 février 1806, concernant la fête de saint Napoléon et celle du rétablissement de la religion catholique en France, et la lettre de S. E. le ministre de l'intérieur, du 26 juillet dernier,

Considérant que, quoique le décret impérial du 19 février ne soit relatif qu'aux cérémonies religieuses qui doivent être célébrées le 15 août, pour la fête de saint Napoléon et celle du rétablissement de la religion catholique en France, ces fêtes ne doivent point se concentrer dans l'enceinte des temples, qu'elles doivent encore fournir aux citoyens l'occasion d'exprimer leur satisfaction et leur reconnaissance envers la personne auguste de S. M. I., qui a tout fait pour donner à la France la félicité et la gloire dont elle jouit,

ARRÊTE :

ARTICLE PREMIER.

La fête de saint Napoléon et celle du rétablissement de la religion catholique en France, seront célébrées dans toutes les communes du département, le vendredi 15 du présent mois d'août : les maires demeurent chargés de donner à cette fête tout l'appareil et la solennité que les facultés des communes et les localités peuvent permettre.

II.

Les sous-préfets et les maires de l'arrondissement de Montpellier sont chargés de l'exécution du présent, qui sera imprimé, publié à son de trompe, ainsi que le décret impérial du 19 février dernier, et affiché dans toutes les communes du département.

FAIT à Montpellier, le six août mil huit cent six.

Signé NOGARET.

Pour expédition,
Le Secrétaire-général de la Préfecture,
BOUGETTE.

A MONTPELLIER, DE L'IMPRIMERIE DE BONNARIQ, FÉLIX AVIGNON et MIGUEYRON. Rue Arc-d'Arène, N.° 56.

8135

53 Hugues-Bernard Maret Bassano/ Imprimerie de Bonnariq, Marseille (Verleger): Imperiales Dekret die Feierlichkeiten des heiligen Napoléon betreffend, 1806.



54 Chereau (Drucker): Der heilige Napoléon, Märtyrer, um 1806.

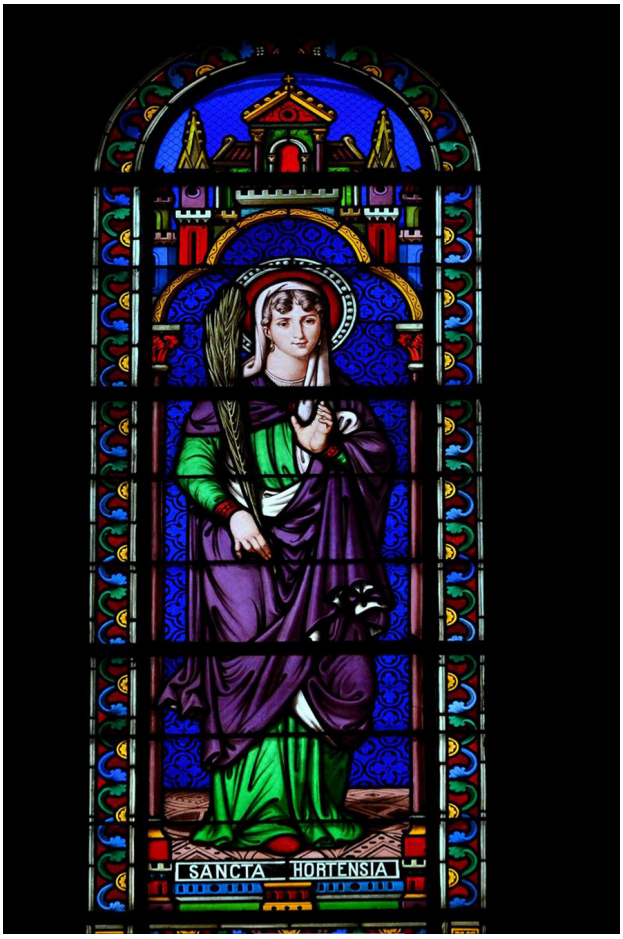


55 Basset Marchand (Druck): Der heilige Napoléon, römischer Offizier, Märtyrer, um 1806.

die Bildproduktion eingestellt. Erst nach Bonapartes Tod und nachdem 1840 seine Asche nach Paris überführt und im Invalidendom beigesetzt wurde, kommt es unter Napoleon III. erstmals wieder zu einer Darstellung des heiligen Napoléon, nun aber als imperialsakrales Portrait. Der wesentliche Unterschied liegt dabei nicht nur im Aussehen, sondern auch in der Wahl des Bildmediums: Druckgraphiken bleiben zwar beliebt, doch treten nun auch Glas- und Wandmalereien wie in der Kirche Saint-Louis in Vichy auf. Im Obergaden des Chors reihen sich um einen Salvator mundi vier weitere Heilige: rechts der heilige Ludwig und die heilige Eugenia, links sind hingegen der heilige Napoléon (Abb. 56) und die heilige Hortense zu sehen (Abb. 57). Nicht erst der Vergleich mit der anderen männlichen Heiligenfigur macht deutlich, dass es sich hier um eine im mittelalterlich-antikisierten Gewand gekleidete zeitgenössische Figur handelt, vielmehr ist die frappierende Ähnlichkeit zwischen dem Heiligen und dem ehemaligen Staatsoberhaupt offenkundig. Beide der letztgenannten Figuren sind mit eindeutig portraithaften Zügen gekennzeichnet. Sainte Hortense, auch bekannt als Sainte Fleur oder Fleur d'Issendolus wurde hier nach dem Ebenbild Hortense Eugénie Cécile de Beauharnais, Adoptivtochter Napoleon Bonapartes und Mutter von Napoleon III., dargestellt. Dies zeigt der Vergleich mit ihrem Portrait aus dem Umkreis von Girodet de Roussy-Trioson (Abb. 58). Auch in ihrem Fall wurde aus historischer Persönlichkeit und Heiligenfigur wie bei dem heiligen Napoléon eine Bildsynthese hergestellt. In Vichy erfolgte diese Bezugnahme zu Napoleon I. jedoch posthum – der Kirchenbau wurde erst 1861 beschlossen, 1865 geweiht und von Napoleon III. finanziert. Dieser hatte auch bereits die Kirche Saint-Leu-Saint-Gilles in Saint-Leu-la-Foret 1851 gestiftet. Die dort von Sébastian Melchior Cornu ausgeführten Wandmalereien zeigen ebenfalls einen heiligen Napoléon. In Vichy nimmt allerdings der heilige Napoléon selbst das Zentrum in der Art einer Majestas Domini-Darstellung ein. Deutlich zeigt sich durch diesen wiederholten genealogischen Legitimationsverweis die gott- oder heiligengleiche Inszenierung des ersten Kaisers und seiner Familie. Unter Napoleon III. wandelt sich also das Bild des Krieger-Heiligen mit Namensverwandschaft in eine Personalunion mit Napoleon I.; durch Addition weiterer erfundener Heiliger wurde jedoch auch eine neue Sacra Familia geschaffen. Napoleon III. greift hier nicht nur einen alten, traditionsreichen genealogischen Legitimationsnachweis auf. Vielmehr griff er zur Stützung seines eigenen Herrschaftsanspruchs auf den Personenkult Bonapartes zurück und bediente sich dessen Bildkommunikation,



56 Antoine Lusson: Sanctus Napoléon, 1865.



57 Antoine Lusson: Sancta Hortensia, 1865.

wie hier an der fortlaufenden Inszenierung der „sainte famille napoléonienne“[145] zu sehen ist. Die Verschmelzung von einstigem Kaiser und Heiligem, die uneingeschränkte Sakralisierung Napoleon Bonapartes, zeigt sich vor allem an einer 60 cm hohen Alabaster-Figur von 1840, die nicht den Heiligen, sondern den Kaiser in der für ihn typischen Haltung zeigt (Abb. 59-60). Das Besondere ist hier jedoch nicht die Ikonographie – noch nicht einmal die Person –, sondern die Wahl des Bildmediums. Die Figur ist in der Art einer Schreinmadonna gearbeitet, wie sie im Hochmittelalter aufkam und in mehreren, aber wenigen Exemplaren erhalten ist. Die Figur des Kaisers ist im Bereich des Rumpfes mittels zweier Scharniere auf jeder Seite aufklappbar (Abb. 60), wandelt sich so in die Form eines Triptychons mit drei Bildtafeln und greift damit auf ein Bildmedium zurück, das seit rund tausend Jahren ausschließlich für den Einsatz auf einem Altar und in einem liturgischen Kontext bestimmt ist. Im Inneren tritt jedoch keine Darstellung einer wie auch immer gearteten Inszenierung als Heiliger zu Tage, sondern eine Szene der Schlacht bei Austerlitz, eine der bedeutendsten Schlachten der Napoleonischen Kriege. Mit dieser Figur kann man nicht mehr davon sprechen, dass der Heilige wie der gleichnamige Kaiser dargestellt wird, vielmehr ist hier der Kaiser selbst zum Heiligen geraten und beansprucht jede Form sakraler Bildmedien. Es gibt wohl keine Abbildung Napoleon Bonapartes, die nachhaltiger die Interpretation von Erzbischof de Belloys eines „l’image de la Majesté divine elle-même“ verdeutlicht, die aber auch gleichzeitig die Kritiken von Corneille Stevens sowie Abt Pierre Vinsons Ausspruch des „quintessence du fanatisme“ belegen.



58 Anne Louis Girodet de Roussy-Trioson (Schule): Portait der Hortense de Beauharnais, 1813.

Résumé

Während des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts befanden sich die Kathedralen in einer wechselhaften Situation. Die Veränderungen an den Sakralbauten, sowohl in Bezug auf ihre Bausubstanzen als auch auf ihre Ausstattungen, sind auf ihre wiederholt neu vorgenommenen Funktionszuschreibungen zurückzuführen. Zuerst wurden Objekte und Bauteile entfernt, deren verwertbare Materialien der Waffenproduktion zugeführt wurden. Nachfolgend wurden ihre Raumstrukturen aufgelöst, um Räume beispielsweise als öffentliche Versammlungsorte unterschiedlicher politischer Gruppierungen nutzen zu können. Letztlich wurde die Gestaltung der Interieurs den räumlichen und dekorativen Bedürfnissen des Dekadenkults und des Kults des Höchsten Wesens angepasst. Möglich war dies erst mit der Überführung der Monumente in staatlichen Besitz am 2. November 1789 sowie der *Constitution civile du Clergé* vom 12. Juli beziehungsweise 24. August 1790, als die Kathedralen ihre institutionelle Einbindung verloren. Erst durch diesen Autoritätsverlust konnten die Bauten mit ihren beweglichen Objekten von den Insignien des Sakralen gereinigt werden. Mit diesem Entkleiden der Räume nahm man ihnen aber auch ihre Investitur. Der Sakralraum ist seiner einstigen jahrhundertealten Funktion enthoben, ist nur noch Raum, folgt aber zunächst keiner Idee, keiner Ideologie, keiner Religion und muss mit neuer Bedeutung gefüllt werden. Raumsoziologisch bedeutet dies, dass Sakralräume zunächst nur Behältnisse im Sinne des absolutistischen Raums sind, dass aber noch keine relativen Raumstrukturen vorliegen, die eine Beziehung von Personen und Dingen ermöglichen. Dem verbleibenden religiösen Empfinden der Bevölkerung versuchte man zwar durch den neuen Kult des Höchsten Wesens zu begegnen, doch erwiesen sich die Fêtes décadaires nach anfänglicher Popularität als Misserfolg auf ganzer Linie.[146] Die Entfernung von Gegenständen und die Reduzierung des Raums beruht nicht auf einer institutionellen Reform, wie etwa Mitte des 18. Jahrhunderts oder nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil 1962-1965, sondern wurde extrinsisch herbeigeführt und erkannte keinen Wert des alten überkommenen Systems mehr an. Festzustellen bleibt an dieser Stelle jedoch, dass die fortlaufende Reduzierung der sakralen Interieure die vorrevolutionären Purifizierungen fortführen, die Klarheit architektonischer Konstruktion also fortlaufend zum Vorschein kommt. Dies gilt nicht für jeden Sakralbau in gleicher Weise. So verblieb beispielsweise in der Kathedrale von Lyon tatsächlich kein einziges Ausstattungsobjekt; und die Wände werden als „nackt" beschrieben, wollte man den architektonischen Raum doch in die „Einfachheit der ersten Jahrhunderte" zurückführen.[147] Im Jahr 1800 wurde der Zustand der Kathedrale von Nantes mit ernüchterndem Ergebnis erfasst: Das Interieur war fast vollständig verschwunden, die Wände verfallen und ebenfalls „nackt", die Bausubstanz wies nicht mehr die notwendige statische Stabilität auf.[148] Ansätze einer Inwertsetzung, eines ‚mise-en-valeur', sind nicht erkennbar; bestenfalls können – wie in Amiens – Maßnahmen zum Erhalt des Status quo festgestellt werden.[149] Die Form der revolutionären Purifizierungen ist dabei als eine ideologische Reinigung zu begreifen, die sich lediglich auf unerwünschtes Dekor oder auf verwertbare Materialien bezieht. Auch wenn das Abtragen der Dächer zu einem massiven Verfall der Bausubstanzen geführt hat, bleibt zu betonen, dass während der Französischen Revolution – konträr zu den anderslautenden Darstellungen und Narrativen – keine primären Zerstörungen vorgenommen wurden.

Zur Zeit des Premier Empire verhält sich dies unter der Regierung Napoleon Bonapartes anders: Hier kommt es – sogar noch deutlich nach dem Ende der Revolution, wie das Beispiel aus Cluny gezeigt hat – zu primären Zerstörungen, bei denen Baukörper vollständig abgetragen – und die Baumaterialien gewinnbringend verkauft wurden. Dies muss dahingehend als besonders merkwürdig erkannt werden, als dass



59 Unbekannt (frz.): Retabel «Napoléon», geschlossen, 1840.



60 Unbekannt (frz.): Retabel «Napoléon», geöffnet, 1840.

vielfältige Bestimmungen vorlagen, die den Schutz der Gebäude bedingt hätten. Die Voraussetzungen, die den Erhalt mittelalterlicher Kathedralen bedingen würden, sind dabei wie folgt chronologisch zusammenzufassen: Erstens sind die frühen Diskurse um kulturelles Erbe und Denkmalschutz durch die Gründung der Commission des monuments 1793 und der sich daran anschließenden Institutionen angestoßen und zu einem vorläufigen Ergebnis gebracht worden. Zweitens erfolgte nach der Säkularisierung durch die Vertragsabschlüsse des Konkordats 1801 sowie 1814 durch die Konstitution eine Re-Sakralisierung, im Zuge derer nicht nur die Wiedereinführung des christlichen Glaubens als Staatsreligion beschlossen wurde, sondern auch Bestimmungen zum Erhalt der Gebäude auf legislativer Ebene vorlagen. Drittens kommt es gezielt zu einer propagandistischen Inszenierung des Herrschers als gottgleicher sowie heiliger Souverän, worauf sich auch dessen Nachfahren berufen, eine Heilige Familie der Bonaparte erschaffen und so die genealogische Legitimierung öffentlichkeitswirksam inszenieren. Wie die verschiedenen Beispiele gezeigt haben, war diese Inszenierung derart fundiert, dass sie nicht nur flächendeckend eingesetzt wurde, sondern mit den verschiedenen Medien der Inszenierung auch hochgradig sakrale Bildtypen für sich beanspruchte.

Beide Zeiträume, die der Revolutionszeit sowie der nachfolgenden Herrschaftszeit Napoleons, vertreten damit ganz unterschiedliche Haltungen zur Religion und messen damit auch den dazugehörigen Kulturäußerungen entsprechende Wertigkeiten bei. Beide gehen dabei jedoch – und aus verschiedenen Gründen – jeweils unterschiedlich mit dem überkommenen Baubestand der Kirchen und Kathedralen um. So erfüllten Sakralbauten auf der einen Seite ein Feindbild, und auf der anderen Seite waren sie Ausdruck der neuen Staatsreligion sowie der Herrschaftsinszenierung. Dennoch wurden sie zunächst, zumindest in ihrem Baubestand, aus Gründen der Pragmatik erhalten und genutzt, wenn auch nicht sonderlich gepflegt; auf der anderen Seite wurde jede einzelne Kathedrale bewertet und gegebenenfalls abgerissen. Von einer blinden, fast schon wahnhaften Zerstörungswut kann pauschal nicht gesprochen werden. Zwar mögen einzelne Ereignisse dem nahegekommen sein, aber letztlich entsprach der Umgang mit den Bauten den zeitgebundenen Gegebenheiten, auch wenn der daraus resultierende Verlust an Kulturgütern verheerend und nicht reversibel ist. So muss abschließend erkannt werden, dass eine ideologische, religiöse oder politische Haltung nicht zwangsläufig Konsequenzen für die dazugehörigen Kulturäußerungen beinhalten muss, dass ein Erhalt aber immer – wie es 1794 bereits Boissy d'Anglas formulierte – etwas mit der Wertigkeit zu tun hat, die eine Gesellschaft gewillt ist, den Gebäuden und damit ihrem kulturellen Erbe zuzusprechen.

1 Vgl. dazu u. a. Rücker, Frédéric: Les origines de la conservation des monuments historiques en France (1790-1813), Paris 1913; Dehio, Georg: Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert, in: Georg Dehio/ Alois Riegl: Konservieren nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900 (Bauwelt Fundamente 80), hg. v. U. Conrads, Braunschweig/ Wiesbaden 1988, S. 89-90; Rohde, Martin: Theorien und Doktrinen der französischen Denkmalpflege im 19. Jahrhundert und die Rolle der Société française d'Archéologie und des ‚Bulletin Monumental' bei ihrer Entstehung (Univ. Diss. Freiburg 2016), Freiburg 2016, S. 9, S. 57-61. Dazu auch Auduc, Arlette: Quand les monuments construisaient la nation. Le service des monuments historiques de 1830 à 1940, Paris 2008; transnationale Übersicht bei Dolff-Bonekämper, Gabi: „Denkmalpflege" und „patrimoine", in: Interferenzen. Interférences. Architektur, Deutschland – Frankreich 1800-2000 (Ausst. Kat. Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg 30.03.2013-21.07.2013, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main 3.10.2013-12.01.2014), hg. v. J.-L. Cohen, Tübingen 2013, S. 118-147; Choay, Françoise: Das architektonische Erbe, eine Allegorie. Geschichte und Theorie der Baudenkmale, Braunschweig/ Wiesbaden 1992 (Ed. 1997).

2 Zum anthropogenen Schadensprozess vgl. Authenrieth, Hans Peter: „Reparare, reformare, perornare" – Vom Umgang mit den Farben in der Architektur, in: Die ‚Denkmalpflege' vor der Denkmalpflege (Akten des Berner Kongresses 30.06.-3.07.1999), hg. v. V. Hoffmann, J. Schweizer, W. Wolters, Bern 1999, S. 63-126, hier S. 66f.

3 État sommaire des versements, Archives nationales, Paris, Série F17 1008A-1365.

4 Schlögl, Rudolf: Alter Glaube und moderne Welt. Europäisches Christentum im Umbruch 1750-1850, Frankfurt am Main 2013, S. 118.

5 Lours, Mathieu: Les transformations aux Temps modernes XVIIe-XVIIIe siècles, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, S. Balcon, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 73-84; zur Fensterverglasung vgl. Lillich, Meredith Parsons: The Gothic Stained Glass of Reims Cathedral, University Park 2011, S. 13f., S. 267, FN 38; Marq, Benoît: Les vitraux: restaurations et créations, in: Reims (La grâce d'une cathédrale), hg. v. T. Jordan, P. Demouy, Straßburg 2010, S. 255-261, hier S. 255; Cerf, Charles: Histoire et description de Notre-Dame de Reims, Reims 1861, S. 315-317. Vgl. auch den zweiten Beitrag der Autorin in diesem Band.

6 Das Interieur der Abteikirche von Saint-Denis wurde 1771 geweißt, die Bündelpfeiler jedoch grau angestrichen; vgl. Wyss, Michaël (Hg.): Atlas historique de Saint-Denis. Des origines au XVIIIe siècle (Documents d'archéologie française 59), Paris 1996, S. 86.

7 Vgl. Codou, Yann/ Esquieu, Yves/ Thevenon, Luc: Grasse et Antibes, in: Les cathédrales de Provence (La grâce d'une cathédrale), hg. v. Y. Codou, T. Pécout, Straßburg 2015, S. 386ff.

8 Authenrieth 1999 (wie Anm. 2), S. 113ff. Die Forderung eines „pierre nue" richtete sich gegen die Farbfassung von 1771. Gleiches wurde in Chartres, Marmoutiers und Tours bezüglich der jeweiligen Polychromierungen von 1770-1773 gefordert; vgl. ebd. Hierbei handelt es sich nicht um ein ausschließlich französisches Phänomen. Ein Beispiel aus Deutschland ist für den Bamberger Dom verzeichnet, vgl. dazu Albrecht, Stephan: Erinnerung als Kategorie der Kunstgeschichte, in: Geschichtsentwürfe und Identitätsbildung am Übergang zur Neuzeit, Bd. 2: Soziale Gruppen und Identitätspraktiken, hg. v. L. Grenzmann, U. Friedrich, F. Rexroth, Berlin 2018, S. 145-166.

9 Lours 2010 (wie Anm. 5), S. 73.

10 Vgl. Schlögl 2013 (wie Anm. 4), S. 14.

11 Vgl. bspw. Julia, Dominique: L'exhumation des corps des rois en 1793, in: Saint-Denis dans l'éternité des rois et reines de France (La grâce d'une cathédrale), hg. v. P. Dellanoy, Straßburg 2015, S. 403-405; Réau, Louis: Histoire du Vandalisme. Les monuments détruits de l'art français, Paris 1994, S. 286-290. Réau unterscheidet die verschiedenen Arten des Vandalismus während der Französischen Revolution im Hinblick auf Urheber und Ziele, so z. B. „vandalisme jacobin", „vandalisme antiféodal" oder „vandalisme anti-catholique"; vgl. ebd. S. 135-551. Diese Begriffe werden gemeinhin als „vandalisme révolutionnaire" zusammengefasst; vgl. Bernard-Griffiths, Simone/ Chemin, Marie-Claude/ Ehrard, Jean (Hg.): Révolution française et „vandalisme révolutionnaire": actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 15.-17. décembre 1988, Paris 1992.

12 Vgl. Auduc 2008 (wie Anm. 1); Dolff-Bonekämper 2013 (wie Anm. 1), S. 119-128; Choay 1997 (wie Anm. 1), S. 74-93.

13 Im denkmalpflegerischen Kontext wird der Begriff des ‚Vandalismus' 1794 von Abbé Grégoire in einem Bericht über die Gefährdung französischer Kulturgüter an die Nationalversammlung geprägt; vgl. Grégoire, Henri: Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme, et sur les moyens de le réprimer: séance du 14 fructidor, l'an second de la République une et indivisible, suivi du Décret de la Convention nationale, Les archives de la Révolution française, 12.463 Bibliothèque nationale de France, Paris 1794, S. 1f. Zur Etymologie vgl. Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 9-13. Zum Verhältnis von Kulturerbe und Zerstörung vgl. Balut, Pierre-Yves: La double inconstance: patrimoine et conservation, vandalisme et destruction, in: Révolution française et „Vandalisme révolutionnaire", hg. v. S. Bernard-Griffith, M.-C. Chemin, J. Ehrard, Paris 1992, S. 7-13.

14 Vgl. Harten, Hans Christian: Transformation und Utopie des Raums in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt, Braunschweig/ Wiesbaden 1994, S. 32, S. 52-55; Erlande-Brandenburg, Alain: Die Abteikirche von Saint-Denis, Bd. 1: Geschichte und Besichtigung, Paris 1986, S. 10.

15 Zum ersten Koalitionskrieg vgl. u. a. Attar, Frank: Aux armes, citoyens !: naissance et fonctions du bellicisme révolutionnaire, Paris 2010; Bertaud, Jean-Paul: La Révolution armée: les soldat-citoyens et la Révolution française, Paris 1992.

16 Der anthropogene Schadensprozess an Bauwerken wird in zwei Kategorien unterteilt: Die primäre Zerstörung erfolgt mutwillig mit dem Ziel der Zerstörung und beinhaltet damit auch bewusst zerstörerisches Handeln; die sekundäre Zerstörung beschreibt hingegen Schadensprozesse, die unbeabsichtigt oder fahrlässig entstehen. Sie sind damit Folge von nicht intendierten Handlungen. Mangelnde Pflege, unterlassene Reparaturen, aber auch mikrobielle Korrosionen von Baustoffen oder der umweltbedingte Verfall können daher Ursache von sekundären Zerstörungen sein.

17 Dieses Bedauern wurde von Abbé Grégoire formuliert, der aber nicht den Verlust des Bleidachs beklagte, sondern nur auf die konservatorischen Schäden durch Umwelteinwirkung hinwies; vgl. Souchal, François: Le vandalisme de la Révolution, Paris 1993, S. 59.

18 Vgl. Bianchi, Serge: Le „vandalisme" anti-féodal et le „vandalisme" anti-religieux dans le sud de l'Ile-de-France de 1789 à l'an II, in: Révolution française et „Vandalisme révolutionnaire", hg. v. S. Bernard-Griffith, M. Chemin, J. Ehrard, Paris 1992, S. 160f.; Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 52f; vgl. auch Chopelin-Blanc, Caroline/ Chopelin, Paul: La primatiale dans la tourmente révolutionnaire 1789-1830, in: Lyon: primatiale des Gaules (La grâce d'une cathédrale), hg. v. P. Barbarin, J.-D. Durand, Straßburg 2011, S. 399; Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 377ff.

19 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 32, S. 52f. Die Art des Materials ist in den Quellen nicht spezifiziert worden. Glocken wurden aber bis zum 19. Jahrhundert aus Blei oder Bronze und damit aus wiederverwertbaren Materialien hergestellt.

20 Ihnen folgten weitere Erlasse, beispielsweise am 1.08. und 7.10.1793, vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 30.

21 Vgl. Gerbod, Paul: Vandalisme et anti-vandalisme du pouvoir politique de 1789 à 1795, in: Révolution française et „Vandalisme révolutionnaire", hg. v. S. Bernard-Griffith, M.-C. Chemin, J. Ehrard, Paris 1992, S. 293-298, hier S. 294.

22 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 53.

23 Ebd., S. 55.

24 Vgl. Instruction publique, Art. 1-2 (11.08.1792), Archives Nationale, Paris, AD VIII-34; Julia 2015 (wie Anm. 11), S. 403-405; Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 32.

25 Vgl. Pommier, Edouard: Discours iconoclaste, discours culturel, discours national, 1790-1794, in: Révolution française et „Vandalisme révolutionnaire", hg. v. S. Bernard-Griffiths, M.-C. Chemin, J. Ehrard, Paris 1992, S. 299-313, hier S. 301.

26 Vgl. Schlögl 2013 (wie Anm. 4), S. 109; de Toqueville, Alexis: L'Ancien Régime et la Révolution, Paris 1967, S. 62-72.

27 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 52.

28 Vgl. Tripier, Yves: „Vandalisme révolutionnaire" en Bretagne ou imposition par le pouvoir républicain d'une nouvelle culture, 1793-1795?, in: Révolution française et „Vandalisme révolutionnaire", hg. v. S. Bernard-Griffiths, M.-C. Chemin, J. Ehrard, Paris 1992, S. 147-156, hier S. 149; Froeschlé-Chopard, Marie-Hélène: Le décor des églises, test du „vandalisme révolutionnaire", in: Révolution française et „vandalisme révolutionnaire", hg. v. S. Bernard-Griffiths, M.-C. Chemin, J. Ehrard, Paris 1992, S. 229-242, hier S. 229.

29 Vgl. Schlögl 2013 (wie Anm. 4), S. 116. Dies war beispielsweise in jenen Regionen der Fall, wo aufgrund von Eidverweigerungen im Kontext der Constitution Civile Kleriker emigrierten oder sogar deportiert worden waren; vgl. ebd.

30 Vgl. Xifra-Vanacker, Céline: Un chantier pour les siècles des siècles, in: Albi: joyaux du Languedoc (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J. Legrez, M. Desachy, Straßburg 2015, S. 25-35, hier S. 25.

31 Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 50.

32 Vgl. ebd., S. 20-29; Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 238-240.

33 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 23, S. 28; zur „revolutionspädagogischen Topographie" vgl. S. 20-29; Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 240-244.

34 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 57f. Die Kreuze wurden nicht zwingend zerstört, oftmals wurden sie eingelagert oder ihre Seitenarme entfernt, um weiterhin als eine Art Mast dienen zu können; vgl. Bianchi 1992 (wie Anm. 16), S. 161. Freiheitsmützen wurden bspw. auf die Türme der Kathedrale von Amiens und Straßburg gesetzt, vgl. Souchal 1993 (wie Anm. 15), S. 65.

35 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 16f.

36 Ebd., S. 8.

37 Vgl. ebd., S. 55.

38 Ein Gemälde von Jean-Lubin Vauzelle: La salle d'introduction du musée des Monuments français, 1795, Musée Carnavalet, Inv. Nr. P.2074 zeigt vor allem die vergoldete Decke. Der Dank für den Hinweis gilt hier Thomas Eißing.

39 Vgl. Byrnes, Joseph F.: Celebration of the Revolutionary Festivals under the Directory: A Failure of Sacrality, in: Church History: Studies in Christianity and Culture (Cambridge Journals 63/2), 1994, S. 201-220, hier S. 217; Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 60f.

40 Vgl. Morvan, Frederic: Architecture et urbanisme en province, in: Les architectes de la Liberté 1789-1799 (Ausst. Kat. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Paris 4.10.1989-7.01.1990), Paris 1989, S. 228.

41 Häufig wurde argumentiert, dass sich die „Revolutionsarchitektur" auf vitruvianische Lehre und antike Vorbilder beziehen würde; vgl. bspw. Nerdinger, Winfried/ Philipp, Klaus Jan: Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800, in: Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800 (Ausst. Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main 19.01.1990-25.03.1990, Neue Pinakothek München

11.04.1990-20.05.1990), München 1990, S. 28. Jan Adolf Max Vogt leitet jedoch schlüssig her, dass sich die spezifische Form der Architektursprache nur an rein geometrischen Prinzipien orientieren würde und diese zum Ideal erhöbe. Er erkennt aber, dass auch die Architektur der griechischen und römischen Antike diesem Ideal folge und es daher zu sich überschneidenden Ausdrucksformen kam, sieht aber keine Bezugnahme oder einen Aneignungsprozess; vgl. Vogt, Adolf Max: Russische und französische Revolutions-Architektur 1917 – 1789 (Bauwelt Fundamente 92), Braunschweig/ Wiesbaden 1990, S. 4.

42 Zur Terminologie vgl. Philipp, Klaus Jan: Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur (Bauwelt Fundamente 82), Braunschweig/ Wiesbaden 1990, S. 9f: Der Begriff der „Revolutionsarchitektur" geht auf Emil Kaufmann zurück, der 1929/30 die erste Publikation zu den stilbildenden Architekten Boulée, Ledoux und Lequeu verfasste. Er verwendet den Begriff jedoch „lediglich als Ersatz für das ‚unfruchtbare Schema' der Königsstile", ist sich aber darüber bewusst, dass die genannten Architekten keine Revolutionäre waren, sondern lediglich in der Zeit des großen kulturellen Umbruchs wirkten und neue Formensprachen hervorbrachten. Philipp weist darauf hin, dass der Begriff der „Revolutionsarchitektur", wie so viele andere Terminologien der Kunstgeschichte, sich als allgemeinverständlich etabliert hat und dementsprechend auch anzuwenden sei. Er führt aber detailliert die Kritikwürdigkeit des Terminus an, vor allem wenn mit ihm sozialpolitische Ziele der Französischen Revolution synonym gesetzt werden.

43 Vgl. Nerdinger/ Philipp 1990 (wie Anm. 38), S. 15-23.

44 Vgl. Philipp 1990 (wie Anm. 39), S. 9-16; Nerdinger/ Philipp 1990 (wie Anm. 38), S. 13-40.

45 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 35; Leith, James: Sacré et l'Architecture en l'an II, in: Les architectes de la Liberté 1789-1799 (Ausst. Kat. École nationale des beaux-arts Paris 1989/90), Paris 1989, S. 166; de Vaulchier, Claudine: Iconographie des décors révolutionnaires, in: Les architectes de la Liberté 1789-1799 (Ausst. Kat. École nationale des beaux-arts Paris 1989/90), Paris 1989, S. 255.

46 Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 9; zur Revolutionsarchitektur Philipp 1990 (wie Anm. 39); Nerdinger/ Philipp 1990 (wie Anm. 38).

47 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 32.

48 Vgl. ebd., S. 35.

49 Vgl. ebd., S. 28.

50 Vgl. Berger, H.: Die religiösen Kulte der Französischen Revolution und ihr Zusammenhang mit den Ideen der Aufklärung, Freiburg 1914, S. 59; Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 57f. Wie Harten herleitet, sind die Zerstörungen der Kirchtürme nicht über die Planungsphase hinausgekommen, verweist aber auf Réau, der tatsächlich durchgeführte Abrisskampagnen in Clermont-Ferrand, Chalons-sur-Marne und Toulouse identifizieren konnte; vgl. dau Réau 1959 (wie Anm. 11); S. 299f.

51 Vgl. ebd., S. 62. Ähnlich wie Alexandre Lenoir in Saint-Denis war es in Amiens der Bürgermeister Lescouvé, der sich den Plünderern in den Weg stellte und somit Kunstwerke vor der Zerstörung bewahrte; vgl. dazu Leguay, Jean-Loup: Les aménagements de l'époque moderne 1550-1802, in: Amiens (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-M. Albert, J.-L. Bouilleret, Straßburg 2012, S. 73.

52 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 36-40, hier S. 39.

53 Ebd., S. 39.

54 Vgl. Folliot, Frank: Kat. Nr. 89: Fêtes de l'Être Suprême au Champ-de-Mars, le 20 prairial an II, in: La Révolution française – Le Premier Empire. Dessins du Musée Carnavalet (Ausst. Kat. Musée Carnavalet Paris 22.02.1982-22.05.1982), Paris 1982, S. 102f. Diese Ikonographie des Herkules als Sinnbild des Volks nutzte beispielsweise bereits Baccio Bandinelli in seinem Entwurf von 1525 für den Palazzo Vecchio in Florenz.

55 Chopelin-Blanc/ Chopelin 2011 (wie Anm. 16), S. 402.

56 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 56, auch S. 60f.

57 Vgl. Schlögl 2013 (wie Anm. 4), S. 122; Authenrieth 1999 (wie Anm. 2), S. 113ff.

58 Vgl. Rousteau-Chambon, Hélène: La lente reprise des travaux. XVIIe et XVIIIe siècles, in: Nantes (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-P. James, Straßburg 2013, S. 61-75, hier S. 72-74.

59 Vgl. Harten 1994 (wie Anm. 14), S. 54.

60 Vgl. Cugnasse, Claude: Métamorphoses contemporain. De la Révolution à nos jours, in: Albi: joyaux du Languedoc (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J. Legrez, M. Desachy, Straßburg 2015, S. 421-429, hier S. 421; Biget, Jean-Louis: Les ambitieuses transformations du XIXe siècle, in: Albi: joyaux du Languedoc (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J. Legrez, M. Desachy, Straßburg 2015, S. 112-133, hier S. 113.

61 Vgl. Souchal 1993 (wie Anm. 15), S. 59.

62 Vgl. Leguay 2012 (wie Anm. 47), S. 74.

63 Vgl. Pillet, Élisabeth: Dans les tempêtes de l'histoire 1789-1842, in: Notre-Dame de Paris (La grâce d'une cathédrale), hg. v. A. Auzas, A. Vingt-Trois, Straßburg 2012, S. 129; Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 292-296.

64 Vgl. Schlögl 2013 (wie Anm. 4), S. 120.

65 Zur Sedia gestatoria vgl. Levillain, Philippe: Sedia gestatoria, in: Dictionnaire historique de la papauté, Bd. LXIII, Paris 2003, S. 1559-1560; Herbermann, Charles: Sedia gestatoria, in: Catholic Encyclopedia, Bd. 13, New York 1913, S. 679; Märtl, Claudia: Papst Pius II. (1458-1464) in der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi zu Florenz. Ein Beitrag zu Ikonographie und Zeremoniell der Päpste in der Renaissance, in: Concilium mediiaevi 3, 2000, S. 155-183. Der Dank für die Hinweise, vor allem zur Tragkonstruktion, gilt Thomas Eißing.

66 Vgl. Tripier 1992 (wie Anm. 26), S. 151; Bianchi 1992 (wie Anm. 16), S. 165f.
67 Vgl. Byrnes 1994 (wie Anm. 36), S. 210.
68 Tripier 1992 (wie Anm. 26), S. 152f.
69 Vgl. Bianchi 1992 (wie Anm. 16), S. 160f.
70 Vgl. ebd., S. 162.
71 Vgl. Savoy, Bénédicte: Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen (Diss. Univ. Berlin 2000), Köln/ Weimar/ Wien 2011. Vgl. auch von Möllendorff, Nathalie-Josephine: Bildtopographien und Raumkontexte. Das Thomas-Retabel an seinen historischen Orten der Kölner Kartause, der Sammlung Lyversberg und des ersten Wallraf-Richartz-Museums (Diss. Univ. Bern 2017), Bern 2019, S. 252-281, einzusehen unter: https://biblio.unibe.ch/download/eldiss/17vonmoellendorff_nj.pdf (25.04.2020).
72 Gerbod 1992 (wie Anm. 19), S. 295.
73 Vgl. Bianchi 1992 (wie Anm. 16), S. 166f.
74 Ebd., S. 167.
75 Vgl. Grégoire 1794 (wie Anm. 13).
76 Vgl. Pommier 1992 (wie Anm. 23), S. 306.
77 Pommier 1992 (wie Anm. 23), S. 302.
78 Vgl. Gerbod 1992 (wie Anm. 19), S. 295-298.
79 Barère, Bertrand: Discours du 26 mai 1791, Archives parlamentaires – t.XXVI, S. 470.
80 Vgl. Le Gall, Jean-Marie: Le Mythe de Saint Denis: entre Renaissance et Révolution, Seyssel 2007, S. 476.
81 Vgl. Pommier 1992 (wie Anm. 23), S. 300f. Zur Zerstörung der Bastille vgl. Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 265-272.
82 Vgl. Pommier 1992 (wie Anm. 23), S. 304.
83 Vgl. Archives parlementaires, t.XIX, S. 434, t.XIX, S. 588f., t. XXIX, S. 306.
84 Vgl. Pommier 1992 (wie Anm. 23), S. 311f.
85 Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 555.
86 de Chateaubriand, François-René: Mémoires d'outre-tombe, Deuxième partie, livre premier, Garnier 1910, S. 235.
87 Byrnes 1994 (wie Anm. 36), S. 201-220, hier S. 207-213, Zitat S. 209.
88 Moody, Christopher Lake (Hg.): A Sketch of Modern France. In a Series of Letters to a Lady of Fashion. Written in the Years 1796 and 1797, during a Tour through France. By a Lady, London 1798, S. 129f.
89 Vgl. Moody 1798 (wie Anm. 83), S. 131.
90 Vgl. Schlögl 2013 (wie Anm. 4), S. 122.
91 Vgl. ebd., S. 124.
92 Vgl. Byrnes 1994 (wie Anm. 36), S. 201-220, hier S. 209.
93 Desbois de Rochfort, Éléonore-Marie: Annales de la religion, Nr. 12 (18. Juillet 1795/ 30. Messidor, l'an 3), ohne Ort 1795, S. 265-295.
94 Seit dem 11. Juni 1795; vgl. Bernet, Jaques: La cathédrale à l'épreuve de la Révolution, in: Amiens (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-M. Albert, J.-L. Bouilleret, Straßburg 2012, S. 451-455, hier S. 455.
95 Vgl. Leguay 2012 (wie Anm. 47), S. 75.
96 Vgl. Bernet 2012 (wie Anm. 89), S. 451; zu den Tätigkeiten in Amiens von Jean Rousseau und Bruno Vasseur vgl. Leguay 2012 (wie Anm. 47), S. 73ff.
97 Vgl. Leguay 2012 (wie Anm. 47), S. 75.
98 Vgl. Bertrand, Régis/ Démians d'Archimbaud, Gabrielle/ Pelletier, Jean-Pierre: Digne. Notre-Dame-du-Bourg et Saint-Jérôme. Siège Épiscopal depuis le IVe siècle, in: Cathédrales de Provence (La grâce d'une cathédrale), hg. v. Y. Codou et T. Pécout, Straßburg 2015, S. 287-309.
99 Aufgrund der geltenden Religionsfreiheit, die eine Pluralität der religiösen Bekenntnisse als Grundsatz der Republik anerkannte, wurde ein distinktiver Unterschied zu einer Staatsreligion herausgestellt und der Katholizismus als „la religion de la grande majorité du peuple français, et non celle de l'État" bezeichnet; vgl. Handbuch der gesamten Staats-Gesetzgebung über den christlichen Kultus und über die Verwaltung der kirchlichen Güter und Einkünfte, Bd. 1, hg. v. F. P. Hermens, Aachen/ Leipzig 1833, S. 440; vgl. auch Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 557; Schlögl 2013 (wie Anm. 4), S. 142ff.
100 Vgl. Schlögl 2013 (wie Anm. 4), S. 142f.
101 Der Vertrag trägt den Titel „Convention entre le Gouvernement français et sa Sainteté Pie VII". Eine Unterscheidung ist dahingehend wichtig, dass Päpste Konkordate nur mit katholischen Staatsoberhäuptern schließen, Verträge mit nicht-katholischen Regierungsoberhäuptern hingegen Konventionen heißen. Napoleon Bonaparte war zwar getaufter und später auch gläubiger Katholik, der Wortlaut des Vertrags bezeugt aber, dass er vom Heiligen Stuhl nicht als solcher anerkannt wurde.
102 Vgl. Convention entre le Gouvernement français et sa Sainteté Pie VII 1801 (Ed. 1964), in: Konkordate seit 1800. Originaltext und deutsche Übersetzung der geltenden Konkordate (Dokumente Bd. XXXV), hg. v. L. Schöppe, Frankfurt am Main/ Berlin 1964, S. 93-96, hier S. 93: „Le gouvernement de la République française reconnaît que la religion catholique, apostolique et romaine, est la religion de la grande majorité des citoyens français. [...] En conséquence, d'après cette reconnaissance mutuelle, tant pour le bien de la religion que pour le maintien de la tranquillité intérieure, ils sont convenus de ce qui suit".
103 Vgl. Convention entre le Gouvernement français et sa Sainteté Pie VII 1801 (Ed. 1964) (wie Anm. 97), S. 94f.
104 Convention entre le Gouvernement français et sa Sainteté Pie VII 1801 (Ed. 1964) (wie Anm. 97), S. 95.
105 Hattendorff, Claudia: Napoleon I. und die Bilder, Petersberg 2012, S. 143.
106 Vgl. Godechot, Jaques: Les institutions de la France sous la Révolution et l'Empire, Paris 1968, S. 713.
107 Vgl. Blanc, Annie/ Leroux, Lise/ Mayer, Jannie/ Pillet, Élisabeth: Les grandes restaurations – XIXe siècle, in: Notre-

Dame de Paris (La grâce d'une cathédrale), hg. v. A. Auzas, A. Vingt-Trois, Straßburg 2012, S. 135-143, hier S. 135.

108 Vgl. zuletzt Sandron, Danny: La sculpture retrouvée, XIXe-XXIe siècle, in: Notre-Dame de Paris (La grâce d'une cathédrale), hg. v. A. Auzas, A. Vingt-Trois, Straßburg 2012, S. 145-147; Pillet 2012 (wie Anm. 59), S. 129.

109 Vgl. Pillet 2012 (wie Anm. 59), S. 130.

110 Vgl. Authenrieth 1999 (wie Anm. 2), S. 114; Haugommard, Stéphane: Effacer la Révolution? La restauration intérieure par le clergé concordataire. XIXe siècle, in: Nantes (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-P. James, Straßburg 2013, S. 77-85; Rousteau-Chambon 2013 (wie Anm. 54), S. 61-75.

111 Vgl. Authenrieth 1999 (wie Anm. 2), S. 63, S. 114.

112 Vgl. Durox, Cyrielle: Viollet-le-Duc et les chapelles du déambulatoire, XIXe siècle, in: Amiens (La grâce d'une cathédrale), hg. v. J.-M. Albert, J.-L. Bouilleret, Straßburg 2012, S. 93.

113 Vgl. Chopelin-Blanc/ Chopelin 2011 (wie Anm. 14), S. 404.

114 Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 561.

115 Vgl. Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 561.

116 Vgl. ebd., S. 562.

117 Vgl. ebd., S. 562-567.

118 Vgl. ebd., S. 571.

119 Vgl. ebd., S. 584.

120 Vgl. ebd., S. 582.

121 Vgl. Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 586-589.

122 Vgl. dazu Pommier 1992 (wie Anm. 23), S. 299-313.

123 Vgl. u. a. Sloterdijk, Peter: Die schrecklichen Kinder der Neuzeit, Berlin 2014.

124 Vgl. Convention entre le Gouvernement français et sa Sainteté Pie VII 1801 (Ed. 1964) (wie Anm. 97), Art. 8, hier S. 95.

125 Vgl. Petit, Vincent: Saint Napoléon, un saint pour la nation. Contribution à l'imaginaire politique français, in: Napoléonica 2/23, 2015, S. 59-127, hier S. 65.

126 Vgl. ebd., S. 65.

127 Ebd., S. 65f.

128 Mgr. de Belloy 1806 (Ed. 1935), S. 80, S. 116f.

129 Vgl. Hartau, Johannes: Vue des Ouvrages de Peintures (Kat. 476), in: Europa 1789. Aufklärung – Verklärung – Verfall (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle Hamburg 15.9.1989-19.11.1989), Köln 1989, S. 351.

130 Vgl. Stief, Angela: Kat. 498: Napoleon Bonaparte im Zentrum eines Strahlenkranzes, in: Europa 1789. Aufklärung – Verklärung – Verfall (Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle Hamburg 15.9.1989-19.11.1989), Köln 1989, S. 364.

131 Vgl. Delaporte, Jean-Baptiste-François (Hg.): Nouveau Ferrière: Dictionnaire de droit et de pratique judiciaire civile, Paris 1807, S. 371-372; Petit 2015 (wie Anm. 119), S. 67.

132 Vgl. Guéranger, Prosper: Institutions liturgiques, Bd. 2, Le Mans/ Paris 1841, S. 656; vgl. Petit 2015 (wie Anm. 119), S. 67.

133 Vgl. Guéranger 1841 (wie Anm. 126), S. 656; vgl. Petit 2015 (wie Anm. 117), S. 67.

134 Vgl. Petit 2015 (wie Anm. 119), S. 68.

135 Vgl. ebd., S. 77.

136 Vgl. ebd., S. 92.

137 Vgl. ebd., S. 66f.

138 Vgl. Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 557. Die einzige halbwegs zeitgenössische Verschriftlichung der Heiligenlegende ist bei Société de Littérateurs et d'Ecclésiastiques (Hg.): Légende Céleste. Histoire de la vie des Saints, Paris 1846 zu finden. Heute wird Saint Napoléon im Dictionnaire des Saints imaginaire et facétieux, hg. v. J. E. Merceron, Paris 2002, S. 913-917 geführt.

139 Vgl. Petit 2015 (wie Anm. 119), S. 61-78.

140 Stevens, Corneille: Lettre de Corneille Stevens touchant la situation désolante de la religion en France, ohne Ortsangabe 1806, S. 61. Eingesehen wurde hier das Digitalisat der Universität Gent unter https://books.google.de/books?id=Ux5bAAAAQAAJ&pg=PA1&hl=de&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false (24.11.2022).

141 Erlass vom 16.07.1814 im Bulletin des lois von 1814; vgl. hierzu Petit 2015 (wie Anm. 119), S. 97.

142 Vgl. Réau 1994 (wie Anm. 11), S. 557.

143 Vgl. Vinson, Pierre: Adresse aux deux chambres en faveur du culte catholique et du clergé, Paris 1815, S. 18; Recueil de pièces pour servir à l'histoire ecclésiastique à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, 1823, S. 703; vgl. dazu auch Petit 2015 (wie Anm. 119). S. 69f.

144 Es muss als bemerkenswert erkannt werden, dass die meisten Darstellungen des heiligen Napoléon an einem Ort auftreten und bis heute verwahrt werden, der auch der Amtssitz Kardinal Capraras gewesen ist. Er gilt als politisch von Napoleon stark abhängig, krönt diesen zum König von Italien und ist auch wie angemerkt der „Erfinder" des heiligen Napoléon. Vgl. hierzu Petit 2015 (wie Anm. 119).

145 Bœsflug, François: Napoléon et Dieu: iconographie comparée, in: Napoleonica 2/23, 2015, S. 21-58, hier S. 38. Vgl. auch Petit 2015 (wie Anm. 119), S. 59-127.

146 Vgl. Byrnes 1994 (wie Anm. 36), S. 201-220, hier S. 202; Dommanget, Maurice: La Déchristianisation à Beauvais. La fête et le culte de la Raison (suite), Annales révolutionnaires 9/4, 1917, S. 512-532.

147 Vgl. Chopelin-Blanc/ Chopelin 2011 (wie Anm. 16), S. 399, S. 404.

148 Vgl. Rousteau-Chambon 2013 (wie Anm. 52), S. 72-74; Haugommard 2013 (wie Anm. 104), S. 77-85, hier S. 77.

149 Vgl. Souchal 1993 (wie Anm. 15), S. 60f.

Bildnachweis

Abb. 1: Paris, Musée Carnavalet – Inv. P.1477. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HubertRobertViolationDesCaveauxASaintDenis.JPG (27.03.2021) / O.Taris

Abb. 2: Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild – 3619DR / Thierry Le Mage. https://collections.louvre.fr/recherche?collection%5B0%5D=11
Abb. 3: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie – RESERVE FOL-QB-201 (136). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Calendrier-republicain-debucourt2.jpg (28.03.2021) / HerrAdams
Abb. 4: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie – RESERVE QB-370 (44)-FT 4. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ventose.jpg (27.03.2021) / Donan.raven
Abb. 5: Paris, Musée du Louvre, département des peintures – RF1952-32. RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda
Abb. 6: Paris, Archives nationale – F/17/729. Aus: Hans Christian Harten: Transformation und Utopie des Raums in der Französischen Revolution. Von der Zerstörung der Königsstatuen zur republikanischen Idealstadt, Braunschweig/Wiesbaden/Vieweg 1994, S. 205, Abb. 10
Abb. 7: Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des estampes – QB-1 (1793-01)-FOL.
Abb. 8: Montréal, Collection Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Don de Mme Marjorie Bronfman – DR1995:0061
Abb. 9: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE AG-84-PENDERIE. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 10:
Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie – RESERVE AG-73-PENDERIE. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 11: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie – ST RESERVE HA-80 (2). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 12: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Criteuil5.JPG (28.03.2021) / Rosier
Abb. 13: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inscription_Eglise_Ivry-la-Bataille.jpg (28.03.2021) / DocteurCosmos
Abb. 14: https://no.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Clermont_etre_supreme_2.jpg (28.03.2021) / Romary
Abb. 15: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cr%C3%A9py-en-Valois_(60),_ruines_de_la_coll%C3%A9giale_Saint-Thomas,_portail_(d%C3%A9tail),_rue_de_la_Hante_17.08.2011_11.jpg (28.03.2021) / P.poschadel
Abb. 16: Paris, Musée Carnavalet – P81. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%AAte_de_l%27Etre_supr%C3%AAme_2.jpg (28.03.2021) / Pyb
Abb. 17-21: Avignon, Archives départementales – 10 Fi 28/1
Abb. 18: Avignon, Archives départementales – 10 Fi 28/2
Abb. 19: Avignon, Archives départementales – 10 Fi 28/3
Abb. 20: Avignon, Archives départementales – 10 Fi 28/5
Abb. 21: Avignon, Archives départementales – 10 Fi 28/4
Abb. 23: Lille, Archives départementales du Nord – L 21 22 n°1 - Dessins de François Verly / Musée 333
Abb. 23: Lille, Archives départementales du Nord – L 21 22 n°2 - Dessins de François Verly / Musée 333
Abb. 24: Lille, Archives départementales du Nord – L 21 22 n°3 - Dessins de François Verly / Musée 333
Abb. 25: Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon – MS 2394/1
Abb. 26: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 (46)-FT 4. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 27: Poitiers, collection Musée de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest – 988.15.1
Abb. 28: Amiens, Musée de Picardie – M.P.2078-4 / Gauthier Gillmann
Abb. 29: Paris, Archives du ministère des Affaires étrangères – Traités, Saint-Siège, n° 1801 000 1. https://i.pinimg.com/originals/c4/83/a9/c483a9bae94d27fb76081a8b5d5578bf.jpg / James
Abb. 30: Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et photographie
– Qb1 (1801), M 104663. Aus: Claudia Hattendorff: Napoleon I. und die Bilder, Petersberg 2012, S. 143
Abb. 31: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie – RESERVE QB-370 (55)-FT 4. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 32: Versailles, Château de Versaille et de Trianon (Depot du Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre) – MV2572; INV26712 / Gérard Blot
Abb. 33: Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire – AP 201. Aus: Claudia Hattendorff: Napoleon I. und die Bilder, Petersberg 2012, S. 106
Abb. 34: Rueil-Malmaison, Musée national du château de Malmaison et de Bois-Pérau – MM 2003.5.1. Aus: Claudia Hattendorff: Napoleon I. und die Bilder, Petersberg 2012, S. 109
Abb. 35: Rueil-Malmaison, Musée national du château de Malmaison et de Bois-Pérau – MM 40.47.6886. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:All%C3%A9gorie_du_Concordat_de_1801.jpg / Austriacus
Abb. 36: Paris, Musée du Louvre, département de peinture – Inv. 3699 / Hervé Lewandowski. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065720
Abb. 37: Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et photographie – De Vinck 7905. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 38:
Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes - RESERVE QB-201 (147)-FOL. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 39: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 (59)-FT 4. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 40: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE UB-9-BOITE FT 4. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Abb. 41: Reims, Bibliothèque municipale – RESERVE GG 377. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Topographia_Galliae_13698.jpg (1.06.2021) / Garitan
Abb. 42: Privatsammlung Maurice Terrien. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_-_Eglise_Saint_Etienne_du_Mont_-_1912.jpg (11.06.2021) / Yanterrien
Abb. 43: Paris, Musée Carnavalet – D.618. https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche/type/oeuvre/musee/mus%C3%A9e%20carnavalet%2C%20histoire%20de%20paris-12
Abb. 44: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits – Latin 11820. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 45: Paris, Bibliothèque national de France, département des Estampes et photographie – RESERVE FOL-VE-53 (D). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 46: Münster, Universitäts- und Landesbibliothek – 47 9576-3
Abb. 47: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie – EST RESERVE VE-26 (J). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 48: Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie – EST RESERVE VE-26 (J). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 49: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Soissons_St_Jean1.jpg (16.06.2021) / Chris06
Abb. 50: Paris, Musée Carnavalet – D.6661
Abb. 51: https://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=21735&id_article=5375 (2.06.2021)
Abb. 52: Rueil-Malmaison, Musée national du Château de Malmaison – MM.58.3.496
/Gérard Blot
Abb. 53: Paris, Bibliothèque nationale de France – Départemant Estampes et photographie – RESERVE QB-370 (61)-FT 4. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 54: Paris, Bibliothèque nationale de France – département Estampes et photographie – RESERVE FOL-QB-201 (152). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 55: Paris, Bibliothèque nationale de France – département Estampes et photographie – RESERVE QB-370 (61)-FT 4. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
Abb. 56-57: http://ndoduc.free.fr/vitraux/htm6601/eg_StLouis@Vichy_saints.php (2.06.2021)
Abb. 58: Rueil-Malmaison, Musée national du château de Malmaison – MNR158 / Daniel Arnaudet. https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010057796
Abb. 59-60: Musée national du château de Malmaison – M.M.58.2B.615 / Gérard Blot

Jan Raue

Ein Mittelalterbild im Rahmen von Ordnung, Pflicht und Schönheit. Überlegungen zu Motiven preußischer Denkmalpflege und Restaurierung im 19. Jahrhundert am Beispiel des Klosters Chorin

Sind die Stichworte Mittelalterrezeption und Denkmalpflege gegeben und der geographische Radius um Berlin gezogen, so kann man nicht anders, als mit Karl Friedrich Schinkel zu beginnen. Und warum sollte man auch einen anderen Anfang wählen, handelt es sich doch beim Zusammentreffen des preußischen Architekten, Künstlers und Denkmalpflegers mit den Ruinen des einstigen Zisterzienserklosters Chorin um einen wahren (und raren) Glücksmoment in der jüngeren deutschen Kulturgeschichte. Diese Begegnung wirkt bei Schinkel langanhaltend und facettenreich in Form freier Zeichnungen, im Entwerfen und Bauen – konkret in Chorin vor allem bei der Instandsetzung des Ostflügels –, aber auch weit über das Kloster hinaus, sowie, in seiner leitenden Tätigkeit in der Oberbaudeputation, auch im trockenen Verwaltungshandeln und Verfassen von Memoranden im Sinne der Bestandserhaltung. Wir können den Beginn von Schinkels intensiverer Beschäftigung mit dem Kloster Chorin auf die Zeit ab etwa 1810 datieren. Diese erfuhr in den Jahren 1816 und 1817 nochmals einen intensiven Schub, womit das Kloster nördlich Berlins, neben der Marienburg, zu den frühesten Zeugnissen preußischer Denkmalpflege gehört. Als Inkunabel des mittelalterlichen Backsteinbaus in Brandenburg stellt die Zisterzienseranlage einen Schlüssel zu dieser dar. Neben Schinkel sind auch seine Nachfolger in der Befassung mit dem baulichen Erbe zu würdigen, wie zuerst Ferdinand von Quast, seit 1843 erster Konservator und Inventarisator der Denkmäler, sowie unter anderem die Architekten Ludwig Persius, Ludwig Ferdinand Hesse, Friedrich August Stüler, Friedrich Adler, Martin Gropius, Hermann Blankenstein und Otto Stiehl, um nur einige derjenigen zu erwähnen, die sich besonders mit dem historischen Backsteinbau auseinandersetzten. Die Reihe ließe sich verlängern, ich möchte hier, mit Bezug auf die Leistungen in Chorin, aus der sogenannten ‚zweiten Reihe' auch Karl August Schwieger und Wilhelm Schleyer nennen, um im folgenden auf diese zurückzukommen, dabei die Frage bewegend, mit welchem Mittelalterbild oder welchen Mittelalterbildern im Kopf der Akteure der baulich-praktische Zugriff auf die Denkmale erfolgte. Unsere Gegenwart kann sich darin gefallen, die Debatte vor allem mit Schlagwörtern wie ‚Romantik' und ‚Patriotismus' zu führen. Schnell sind dann Caspar David Friedrichs Gemälde, wie beispielsweise die *Abtei im Eichwald* und der *Klosterfriedhof im Schnee* (Abb. 1) zur Hand, die schlaglichtartig zu illustrieren scheinen, in welchem Geist der Überhöhung am Anfang des 19. Jahrhunderts gedacht, gefühlt – und am Denkmal gebaut? – wurde. Es muss sich aber erweisen, ob die Ergriffenheit vor der gedachten Ruine wirklich ausreichte, um daraus als Denkmalpfleger sein Rüstzeug für den Umgang mit der realen Ruine zu ziehen. Danach soll in diesem Beitrag gefragt werden.

"Auf dem Amte Chorin bei Neustadt/Eberswalde befänden sich die bedeutenden Überreste alter Klostergebäude, welche in vieler Hinsicht als Werke altdeutscher Baukunst merkwürdig sind und besonders in Rücksicht auf Construction mit gebrannten Steinen unserer Zeit als Muster dienen können. Alle sind zu öconomischen Zwecken eingerichtet worden und zu dem Ende wurde die schöne große Kirche, welche leider ihr Gewölbe schon verloren hat, [...] zur Scheune und zum Holzgelaß eingerichtet. Bei der Seltenheit solcher Denkmäler in dieser Provinz wird die Erhaltung eines solchen zur Pflicht, und wir ersuchen eine hochlöbliche sechste Generalverwaltung, durch die Regierung gefälligst veranlassen zu wollen, dass dem Amtmann zu Chorin die Erhaltung aller alten, zum Kloster gehörigen Gebäude zur Pflicht gemacht werde, auch könnten sich die Baumeister der Provinz dafür interessieren, damit wenigstens willkürliches Einreißen und Verbauen dieser Alterthümer vermieden und auf dem Lande der schöne Schmuck solcher Denkmäler erhalten werde."[1]

Schinkel spricht in seinem Entwurf für den Bericht, ganz Preuße, erst einmal nur von „Pflicht", um dann von der (Wieder-)Herstellung einer „Ordnung" zu reden, indem man willkürliches „Einreißen und

Verbauen“ zurückdränge. Zuletzt aber ruft er die „Schönheit“ als sein eigentliches Argument auf. Von nationalem oder wie auch immer geartetem Pathos ist als Argument – immerhin gerade erst vier Jahre nach der Völkerschlacht, zwei Jahre nach Waterloo, in Preußen als Schlacht bei Belle-Alliance bekannt – hier bei ihm überhaupt keine Rede.

Aufdecken, Überdecken, Wiederentdecken: Rezeption mittelalterlicher Wandmalerei im 19. Jahrhundert

Man kann in Bezug auf die Rezeption der mittelalterlichen Denkmale und besonders auch der Wandmalereien nicht von ‚dem’ 19. Jahrhundert sprechen, da die Unterschiede in Auffassung und Ansprüchen im frühen, mittleren und späten Säkulum gravierend sind. Das erste Drittel des 19. Jahrhunderts steht, grob gesagt, für das Entdecken, das immer da – und das ist fast durchgehend der Fall – wo Übertünchungen erfolgt waren, ein Aufdecken ist. Nahezu zeitgleich mit der Etablierung der Kunstgeschichte als eigenständige Disziplin geht die Wahrnehmung der historischen Bauten als Monumente einher; mit ihnen zusammen werden auch die ersten freigelegten Wandmalereien rezipiert. Das Fragmentarische versteht sich in dieser Phase nicht als Makel, vielmehr „als Ausweis der Authentizität“.[2] Die junge Disziplin der Kunstwissenschaft muss sich ihren Untersuchungsgegenstand quasi erst selbst schaffen und vergrößern, indem sie Freilegungen befördert und erst über die wachsende Menge überhaupt zu ausreichend Vergleichsmöglichkeiten kommt. Nachprüfbarkeit der Befunde und Unvoreingenommenheit bei deren Interpretation sind Mindestanforderungen an ein sich etablierendes Fach, das den Nachweis wissenschaftlicher Exaktheit erst noch zu führen hat – ohnehin kein Leichtes im fraglichen Metier.

Wenn man die Wandmalereien anfänglich im Vergleich mit mobilen Kunstwerken oder der architektonischen Hülle nicht allzu hoch wertschätzte, muss das wenig wundern, da Schäden durch Alterung und mögliche Verletzungen bei der unbekümmerten



1 Caspar David Friedrich: Klosterfriedhof im Schnee, um 1815 (Kriegsverlust, historische Fotografie von 1902).

„Bloßlegung", aber auch die oft einfache Materialität und Bildsprache zu ungewohnten Seherlebnissen führten:[3] „[...] ungenießbar, sehr häufig ganz unkennbar für das Volk", wie es Schinkel formuliert.[4] Einzelne Autoren sind wiederum bestrebt, gerade diese Charakteristika argumentativ zum Vorteil der Wandmalerei zu wenden und in der Handwerklichkeit und Materialgerechtigkeit vorbildhafte Züge für die eigene Zeit zu entdecken;[5] die Wertschätzung der Patina haben wir schon erwähnt. Als wichtig empfinde ich auch den Hinweis Julia Feldtkellers auf oft noch beschwerliche Reisewege zu den betreffenden Orten und die dort fast immer herrschenden schlechten Lichtverhältnisse, die den Genuss von Wandmalereien selbst für den kleinen interessierten Kreis einschränkten und die qualitative (Ab-)Wertung mitbestimmten.[6]

Das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts steht hier für das Überdecken, das dem Aufdecken buchstäblich auf dem Fuße folgen konnte (man denke zum Beispiel an den Berliner Totentanz, siehe unten), und das heißt in diesem Zusammenhang meist interpretierend übermalen. Julia Feldtkeller spricht von der „herrschenden Gesinnung", die sich in einem „historisierenden Gestaltungswillen" äußerte und auch und gerade die Denkmäler einbegriff, um einen regelrechten Verwertungsdruck auf diese zu erzeugen.[7] Es gibt sie, die Quellen, die die alten Malereien als Belege für eine „weit zurückreichende, große vaterländische Kunst"[8] in Anspruch nehmen. Dennoch sind Zweifel angebracht, dass in der Mittelalterrezeption jener Jahre stets (nur) die patriotische Karte gespielt wurde, wenn auch eine zumindest gelegentliche Ideologisierung nicht zu leugnen ist. Betrachtet man die Publikationen der Jahrzehnte um die Jahrhundertmitte, fällt ein regelrechter Wettbewerb auf, sich scharf zu positionieren, bestimmte Aspekte der Kunst zu propagieren bis zur Heiligsprechung oder vice versa zu verdammen. Von einer wie auch immer gearteten ‚großen Gesinnung' des Mittelalters auszugehen, sagt über das Mittelalter relativ wenig, jedoch eine Menge über die offenbar als eng und schal empfundenen eigenen Lebens- und Wirkungsbedingungen. Julia Feldtkeller ist zuzustimmen, wenn sie in der Restaurierung das geeignete Mittel beschreibt, um die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit zu überbrücken;[9] – einem Anspruch, der in nichts geringerem bestand als „Erbauung, Ergreifung und Belehrung" (um in Schinkels Duktus zu bleiben), und einer Wirklichkeit, die im Falle der freigelegten Wandmalereien oft genug als „ungenießbar" empfunden wurde. Auf die mit der Restaurierung verbundene „neue Gefahr" weist Franz Kugler schon 1837 hin: „Was jedoch die Ausführung der Restaurationen vorhandener Monumente anbetrifft, so glaube ich, daß man gerade hierin mit der äußersten Sorgfalt verfahren müsse, daß man sich mit größter Bestimmtheit die neue Gefahr vergegenwärtigen möge, welche so leicht durch mißverstandenen Eifer herbeigeführt werden kann."[10]

Auch der kürzeste Einblick in jene Phase der Denkmalpflege wäre unvollständig ohne eine Würdigung Ferdinand von Quasts, dem 1843 berufenen Konservator der Kunstdenkmäler. Diese Position hatte er, weitgehend als Einzelkämpfer mit einem nahezu unüberschaubar großen Arbeitsfeld und mit schmalem Salär über 34 Jahre inne und seine unerschöpfliche Motivation überdauerte alle Rückschläge, auch die der immer wieder vergeblichen Gesuche um eine überfällige Gehaltserhöhung.[11] Für die Aufgabe hatte sich Quast unter anderem als Bauleiter bei der Wiederherstellung der Berliner Franziskanerkirche empfohlen. Als unermüdlich durch die preußischen Provinzen Reisender erfasste Quast mit Zeichenfeder und Aquarellpinsel ganze Denkmalbestände in Ansichten und Schnitten, hervorzuheben ist unter anderem seine Inventarisation der Burganlagen und Kirchen des Ermlandes im Herbst 1848.[12] Bemerkenswert ist neben der Kraft zum großen Wurf auch die Aufgeschlossenheit für bauliche Details und vor allem auch für Befunde der mittelalterlichen Architekturpolychromie, beispielsweise die gefassten Friese der Kirche zu Wormditt, die er in zahlreichen Nebenskizzen[13] festhielt (Abb. 2). Überraschend modern wirken Quasts Überlegungen zum behutsamen Umgang mit dem vorgefundenen Bestand, die er in einer Denkschrift niederlegte: „[...] und endlich, indem man überhaupt das Zufällige, das sich historische gegeben hat, aufräumt, und so das Unpassende zu entfernen meint, verwischt man leider auch zugleich den Hauch des Altertums."[14] Dessen ungeachtet und noch rund ein halbes Jahrhundert nach Quasts Ermlandreise erfuhren von ihm im Bestand dokumentierte Anlagen, wie die Kirche zu Wormditt, eine umfassende Regotisierung[15] – dieses Beispiel kann für die wellenförmigen, zeit-, orts- und akteursgebundenen Konjunkturen von Restaurationen und Restaurierungen stehen.

Friedrich August Stüler steht als Denkmalpfleger am Berliner Totentanz zeitlich zwischen den Positionen der Jahre um 1810 bis 1830 und der des letzten Jahrhundertviertels, welche in diesem Beitrag die beiden Pole im Kloster Chorin markieren. Er vertritt, als Teil eines denkmalpflegerischen ‚Teams' bei der Aufdeckung der Totentanz-Wandmalerei in der Turmhalle der Berliner Marienkirche im Jahr 1860, eine befundorientierte, wissenschaftliche Haltung. Die begleitend zur Freilegung entstandenen Zeichnungen Rudolph Schicks belegen ein aufrichtiges Bemühen



2 Ferdinand von Quast: Blatt Wormdit. Ansicht der Wormdit(t)er Kirche von Nordosten, Fries mit Palmetten und Büsten, Maßwerk und Maßwerkfries mit Farbfassungen, Portalprofil, 1850-1852.

um objektivierte bildliche Widergabe: Fast meint man, in den Skizzen das Staunen über das wiederentdeckte Mittelalter zu spüren. So zart und tastend der Strich auch ist, lässt er dennoch den romantisch geschulten Zeichner und damit auch das Zeitgebundene jener (und jeder!) Dokumentation hindurchscheinen (Abb. 3). Das denkmalpflegerische Vorgehen Stülers, die Beschreibung durch den Kunsthistoriker Wilhelm Lübke, die zeichnerische Dokumentation durch Schick zeichnet insgesamt ein forschender, sachlicher und spürbar zurückhaltender Ansatz aus. Es erscheint für die Zeit als besonderer Glücksumstand, dass an dem Wandbild nach der Aufdeckung so unmittelbar in interdisziplinärer Weise geforscht wurde. Denn schon lediglich ein Jahr nach der Aufdeckung 1861 kommt es zur ersten Übermalung durch Heinrich Fischbach, wie sie uns in der Lithographie Theodor Prüfers[16] überliefert ist. Diese und alle späteren Übermalungen, Ergänzungen, Erfindungen und Interpretationen sind im Aufdecken und im ersten Erfassen nicht angelegt! Was ist binnen Jahresfrist in der Turmhalle und um sie herum geschehen, dass es zu einem so radikalen Sinneswandel kommen konnte?

Wie verhält sich das ausgehende 19. Jahrhundert zu den nun in größerem Umfang freigelegten mittelalterlichen Ausmalungen vorrangig der Kirchen, seltener der Rathäuser, Burgen und anderen Profanbauten, die bereits fast ausnahmslos ‚restauriert', das heißt mehr oder minder gravierend übermalt worden sind? Die Kritik an der Vorgehensweise, die sich bereits um die Jahrhundertmitte vernehmen ließ, schwillt nun deutlich an; die Kampfbegriffe („Restaurationsfieber", „Restaurationswahn", „Restaurationssucht")[17] sind gesetzt und beginnen im Widerstand gegen die darin angeklagten Verhältnisse langsam Wirkmacht zu entfalten, sodass gegen Jahrhundertausgang von einem beginnenden ‚Wiederentdecken' der mittelalterlichen Wandmalereien als Quellen gesprochen werden kann. Dennoch blieb es noch lange beim Widerspruch zwischen einer zunehmend skrupulösen Behandlung der Museumsinventare, vornehmlich der Tafelbilder, durch bereits gezielt ausgebildete Restauratoren[18] und dem weiterhin oft noch dem Historismus geschuldeten Umgang mit den Wandmalereien. Und immer noch sind es oft Pfarrer, ortsansässige Handwerker oder durchreisende ‚Schatzgräber', denen man es vor Ort gestattet, Wandmalereien zu suchen und zu bearbeiten – bedingt durch Abgelegenheit und nur lückenhaft mögliche Kontrolle durch die staatlichen Aufsichtsbehörden.[19] Die, wie Julia Feldtkeller aufzeigt, bereits im 19. Jahrhundert gebräuchliche, fast trotzige Bemerkung „Die Kirche ist kein Museum"[20] klingt mir selbst noch aus meiner Praktikantenzeit in der Denkmalpflege Mitte der 1980er-Jahre in den Ohren – ein überaus langlebiges Ressentiment, demzufolge!



3 Rudolf Schick: Ritter, Tod, Bürgermeister. Detail der Bestandsdokumentation des Berliner Totentanzes unmittelbar bei seiner Aufdeckung, 1860.

Die Grenzen zwischen den hier zur Veranschaulichung konstruierten und idealisierten drei Phasen der denkmalpflegerischen Wandmalereirezeption im 19. Jahrhundert, Aufdecken – Überdecken – Wiederentdecken, sind schwimmend, und man findet für jede Tendenz frühere und ältere Belege. Das kann nicht verwundern, bleibt doch jede denkmalpflegerische oder restauratorische Entscheidung, so zeitgebunden sie sein mag, eine individuelle, der persönlichen Haltung verpflichtete. Wilhelm Lübke steht beispielsweise in den frühen 1860er-Jahren bei der Aufdeckung des Berliner Totentanzes zusammen mit Stüler und Schick für eine unvoreingenommene und faktenorientierte Annäherung, die man ohne Probleme auch heute noch wissenschaftlich nennen kann. Vermutlich wäre es müßig zu diskutieren, ob er und seine Mitstreiter sich eher noch dem frühen, Schinkel'schen Geist verpflichtet fühlten oder bereits die kommende Kritik an der historisierenden Überformung der späteren Jahrzehnte vorwegnahmen. Das eine schließt das andere nicht aus. Beim Blick auf das Jahrhundert insgesamt erscheint

interessant, dass die Phase der Hochromantik am Jahrhundertbeginn in der jungen Denkmalpflege gerade nicht die Zeit einer ‚romantischen' Sichtweise war, sondern eher durch Sachlichkeit, Nüchternheit, ja, Wissenschaftlichkeit geprägt war. Die volkstümlich verbreitete Gleichsetzung der Romantik mit einem verklärenden, vom Wunschdenken geleiteten Blick auf die Realität trifft für die in der preußischen Denkmalpflege tätigen Zeitgenossen jedenfalls nicht zu und kann, wenn überhaupt, im Umgang mit den Monumenten am ehesten verspätet ab der Jahrhundertmitte hier und da gesehen werden.

Wie man auch am Umgang mit dem Zisterzienserkloster in Chorin sieht, kam östlich der Elbe ‚dem Mittelalter' bei der Begründung von Herkunft, Legitimation und Tradition eine maximale Bedeutung zu (um, wie etwa in den rheinischen Landesteilen, auf eine noch prestigeträchtigere, auf die Römer zurückzuführende Historizität zu rekurrieren, bedurfte es größerer Anstrengungen[21]). Jede Denkmal- und erst recht jede Mittelalterrezeption der letzten rund zweihundert Jahre war insofern getragen von den Argumentationen des öffentlichen Diskurses. So bildeten sich im 19. Jahrhundert mittelalterzentrierte Rezeptionslinien, die auch zur Überwindung der napoleonischen Besatzung und der staatlichen Zersplitterung in Deutschland beitragen und später dem neugegründeten Kaiserreich Legitimität verschaffen wollten. Selbst im Dritten Reich und in der DDR suchten die Mächtigen Traditionslinien zu ziehen, um sich einmal etwa auf Ordensburgen beziehungsweise ein andermal, beginnend bei den Bauernkriegen, auf revolutionäre Ereignisse und deren bauliche Zeugnisse begründen zu können. Die Aneignung der Werke der Vorfahren war, wie die Beispiele zeigen, nicht selten – und keinesfalls auf Zeiten der politischen Restauration und des Historismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschränkt – mit weitgehend hohlem Pathos aufgeladen. Das ideologisch motivierte Herausgreifen eines einzelnen Aspektes der Überlieferung und dessen Isolation als Argument zum Erhalt des Denkmals kann dem Gegenstand als Ganzem aber nicht gerecht werden, ja, sie wird diesem durch gezielte Beseitigung von Zeitschichten im Zweifelsfall schaden. Jede Einengung der Perspektive auf die Geschichte führt zu einer einseitig interessengesteuerten Wahrnehmung und verhindert das Ausschöpfen des tieferen Potentials, das mit den Denkmalen gegeben ist, indem sie versucht, deren eigentlich bereichernde Vieldeutigkeit und Widersprüchlichkeit zu unterdrücken.

Das frühe 19. Jahrhundert: Das ehemalige Zisterzienserkloster Chorin zwischen Kräften der Zerstörung und der Erhaltung

Die neuzeitliche Geschichte des ehemaligen Zisterzienserklosters Chorin, rund fünfzig Kilometer nördlich von Berlin gelegen, ist gekennzeichnet von einem Wechselspiel der mutwilligen Zerstörung und der Mühe um die Erhaltung. Erst mit Schinkel, etwa ab 1816, gewinnt das systematische Bewahren die Oberhand und es entwickelt sich nicht zuletzt auch in Chorin die Disziplin, die heute als Denkmalpflege reüssiert. Im Jahre 1661 lassen die Schulräte des Joachimsthalschen Gymnasiums das Dach der Klosterkirche abdecken, um die Ziegel für ihre Zwecke zu nutzen[22] – wenige Jahre später stürzen die Gewölbe aufgrund von Durchfeuchtung und Frostschäden ein. Im Mittelpunkt nachklösterlicher Umnutzungen (das Kloster wurde 1542 säkularisiert) steht immer wieder auch der Ostflügel: Hier verursacht der Einbau einer Reittreppe zur Erschließung des Obergeschosses, des ehemaligen Dormitoriums, für kurfürstliche Jagdaufenthalte unter anderem Verluste am angrenzenden Kreuzgang.[23] Unter König Friedrich I. gewinnt das Bemühen um die Erhaltung der Bausubstanz an Gewicht und das Dach[24] der – nun gewölbelosen – Kirche wird mit einer flacheren Neigung wiederhergestellt. Das Dormitorium im besagten Ostflügel erfährt im 18. Jahrhundert eine zweite Umnutzung nach der Profanisierung, indem man es im Inneren zum Invalidenhaus ausbaut. Die älteste erhaltene Darstellung des Klosters, eine Federzeichnung Daniel Petzolds,[25] datiert auf das frühe 18. Jahrhundert, zeigt etwa diese Situation (Abb. 4). Die Zeichnung präsentiert den Ostflügel noch als eindrucksvollen zweigeschossigen Baukörper, das Ensemble von Südosten her dominierend, mit einem durch Rundfenster und Fialen geschmückten Südgiebel. Vorhanden ist auch noch der etwa in der Mitte des Flügels nach Osten aus der Flucht vorspringende Kapitelsaal, der ebenfalls über einen – mit großer Fensterrose aufwendig dekorierten – Giebel verfügte. Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts steht unter der Pächterschaft Philipp Heinrich Karbes (1772-1799) im Zeichen einer ebenso fortschrittlichen und erfolgreichen Landwirtschaft, wie eines rücksichtslosen Umgangs mit dem baulichen Erbe. Es fallen nun endgültig das südliche Seitenschiff der Klosterkirche sowie deren zweigeschossige Ostkapellen, Teile des Klausursüdflügels mit dem ehemaligen Refektorium und der nördliche und südliche Kreuzgangflügel.[26] Manches mag der landwirtschaftlichen Nutzung im Weg gestanden haben, das meiste war durch unterlas-

senen Unterhalt vermutlich bereits baufällig. Zudem dürfte die Gewinnung von Baumaterial zum Verkauf einen zusätzlichen Anreiz zum Abriss geboten haben. Auch das Obergeschoss des Ostflügels und der Kapitelsaal werden in den 1770er-Jahren abgetragen, womit auch die beiden erwähnten Giebel fallen.[27] Es reduziert sich die Klausur zu der Kubatur, wie wir sie im Wesentlichen heute kennen: Nichts von dem, was in jener Zeit verloren ging, ist später rekonstruiert worden und bis heute belasten von der Viehhaltung jener Zeit stammende, im Backsteinmauerwerk angereicherte Salze die Erhaltung des Denkmals. Schinkel empfand die Verluste in der Rückschau anscheinend persönlich tief, denn er verstärkte den Passus, der schon im Entwurf für seinen Bericht vom 8. Dezember 1816[28] existiert, nochmals in der Endfassung vom 8. Januar 1817: „[...] damit wenigstens willkürliches Einreißen und Verbauen dieser Alterthümer *welches deren fünfzig Jahre stattgefunden, für die Folge* vermieden [...] werde".[29] Es unterzeichnen die Mitglieder der Oberbaudeputation, neben Schinkel die Herren Friedrich Albert Eytelwein, Johann Friedrich Carl Rothe, Friedrich August Cochius, Franz Ernst Theodor Funk und August Adolf Günther.

Da auch David und Friedrich Gilly Chorin schon kannten, ist es vorstellbar, dass das Interesse für Chorin und für den Zusammenklang von Architektur und Landschaft über beide an den Schüler beziehungsweise Freund Schinkel vermittelt worden ist. Auch Schinkel wird sich ab 1810, etwa wegen dienstlicher Reisen nach Stettin (die alte Landstraße tangiert bis heute die Klosteranlage) gelegentlich in Chorin aufgehalten haben. Von besonderer Bedeutung war in dieser Hinsicht jedoch das Jahr 1816, in dem er allein 18 Zeichnungen vom Kloster in Bleistift, Feder und Tusche anfertigt (Abb. 5). Auf die frühen ‚Veduten' mit atmosphärischem, dabei den Verfall kritisch thematisierendem Interesse folgen in den späteren Jahren auch bemaßte Zeichnungen bestimmter architektonischer Details aus eigener und der Hand seiner Schüler, was auf die Absicht schließen lässt, es nicht beim Blick des Künstlers zu belassen, sondern eine zukünftige Befassung als Architekt vorzubereiten (Abb. 6).

Das staatliche Verwaltungshandeln zur Erhaltung des Denkmals nimmt nun rasch an Fahrt auf, denn noch im selben Monat wird der Pächter jener Jahre, Wilhelm Nobbe, aufgefordert, die Schweinehaltung in der Klosterkirche zu beenden.[30] Da dies ein halbes Jahr später noch nicht erfolgt war, veranlasste der Landrat Albert Otto von Wedel-Parlow die zwangsweise Räumung der Klosterkirche.[31] Doch auch noch 1822, wie Schinkels enge Mitarbeiter, Baurat Karl Wilhelm Redtel sowie Bauinspektor und Vermessungsrevisor Karl August Schwieger, anlässlich einer Bereisung feststellten, hatte sich die Situation in keiner Weise gebessert, alle Gebäude seien „[...] unbeschreiblich schlecht, veraltet, vernachlässigt, voller Schmutz".[32]

Ihren Aufgaben kann die Denkmalpflege auf mittlere und lange Sicht nur gerecht werden, wenn

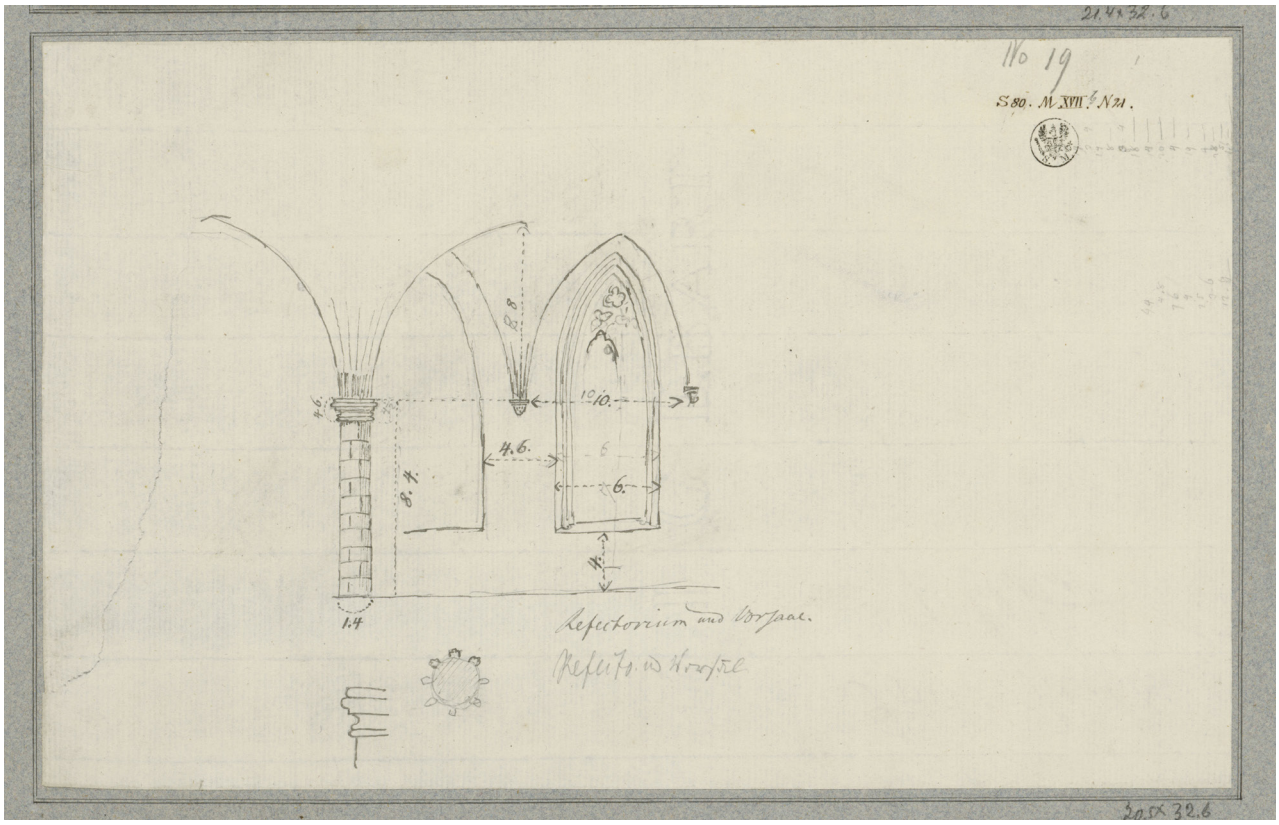


4 Daniel Petzold: Das Ambt Chorin. Ansicht der Klosteranlage von Südosten mit noch zweigeschossigem Ostflügel, einschließlich der ursprünglichen Süd- und Kapitelsaal-Giebel, um 1710.

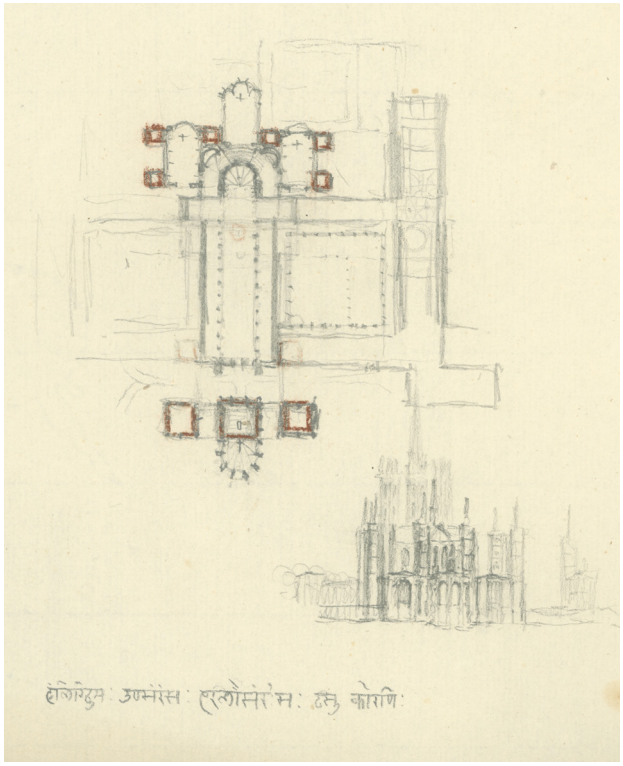
ihre Arbeit politisch von den jeweiligen Regierenden, die sich meist das letzte Wort über die Finanzierung vorbehalten, mitgetragen wird. Ein Besuch vor Ort, wohlinszeniert, konnte dabei ausgesprochen hilfreich sein. Im Oktober 1823 gelang es, die königliche Familie nach Chorin zu führen. Ortspfarrer Schale führt durch die Anlage und dürfte den Kontrast von landesgeschichtlicher Bedeutung als Grablege des ersten Markgrafengeschlechts und der gegenwärtigen Nutzungsweise nicht ausgespart haben. Besondere Empörung rief die fortgesetzte Viehhaltung – nun waren es statt der Schweine Esel – unmittelbar auf den Gräbern der Askanier in der Klosterkirche hervor. Hier zeigt sich, dass die an einer erfolgreichen Denkmalpflege Interessierten gar nicht umhinkonnten, nolens volens das Aufladen des Denkmals mit dynastischer, schlussendlich nationaler Bedeutung zu befördern, indem sie zur Ansprache der Landesherrschaft eine emotionale Situation herbeiführten oder diese zumindest doch vorausschauend einkalkulierten. Das Erwünschte trat ein und die von allerhöchster Seite empfundene Abscheu über die Verwahrlosung blieb nicht ohne Folgen. Besonders beeindruckt zeigte sich der Kronprinz, der noch während des Besuchs die Klosterruine zeichnete und auch noch später, möglicherweise genealogisch motiviert, darauf zurückkam (Abb. 7).[33] Schinkel hatte das Glück,



5 Karl Friedrich Schinkel: Innere Ansicht der Kirche in Corin. Ostteile des Mittelschiffs und Chor nach Osten mit Bauschutt, Stroh und Brettern auf dem Boden, um 1816/17.



6 Ludwig Ferdinand Hesse: Refectorium und Vorsaal. Kloster Chorin, sog. Fürstensaal, bemaßter Ausschnitt der Westwand als Ansicht, dazu Skizzen der Kapitellzone eines der beiden Rundpfeiler, um 1824 (?).



7 Kronprinz Friedrich Wilhelm: Heiligtum unseres Erlösers zu Chorin. Bezeichnung in Devanagari-Schriftzeichen am unteren Blattrand, transkribiert, um 1825.



8 Eduard Spranger: Chorin. Blick von Süden auf Chor und Querhaus der Klosterkirche, um 1825.

im Kronprinzen, dem späteren König Friedrich Wilhelm IV., einen wirklich kunstsinnigen Partner zu haben. Ob ein Bauwerk überhaupt als Denkmal (an-) erkannt wurde und ob es zu seiner Restaurierung kommen sollte, hing in der Regel weniger von dessen wirtschaftlichem, als weit stärker von seinem ideellen Nutzen ab. ‚Denkmal' konnte ein Bauwerk nur sein, wenn bestimmte Funktionen an ihm ablesbar wurden, wenn es bestimmte Eigenschaften und Qualitäten aus der Geschichte in die Gegenwart zu transportieren vermochte. Insofern konnte eine Klosterruine wie Chorin mit der Stiftung nationaler Identität und hochgestimmter Gefühle unter Umständen auch eine politische Aufgabe übernehmen. Nach jenem denkwürdigen Tag im Herbst 1823 verbesserte sich das Klima für die anstehenden Restaurierungen in der Klosteranlage spürbar.

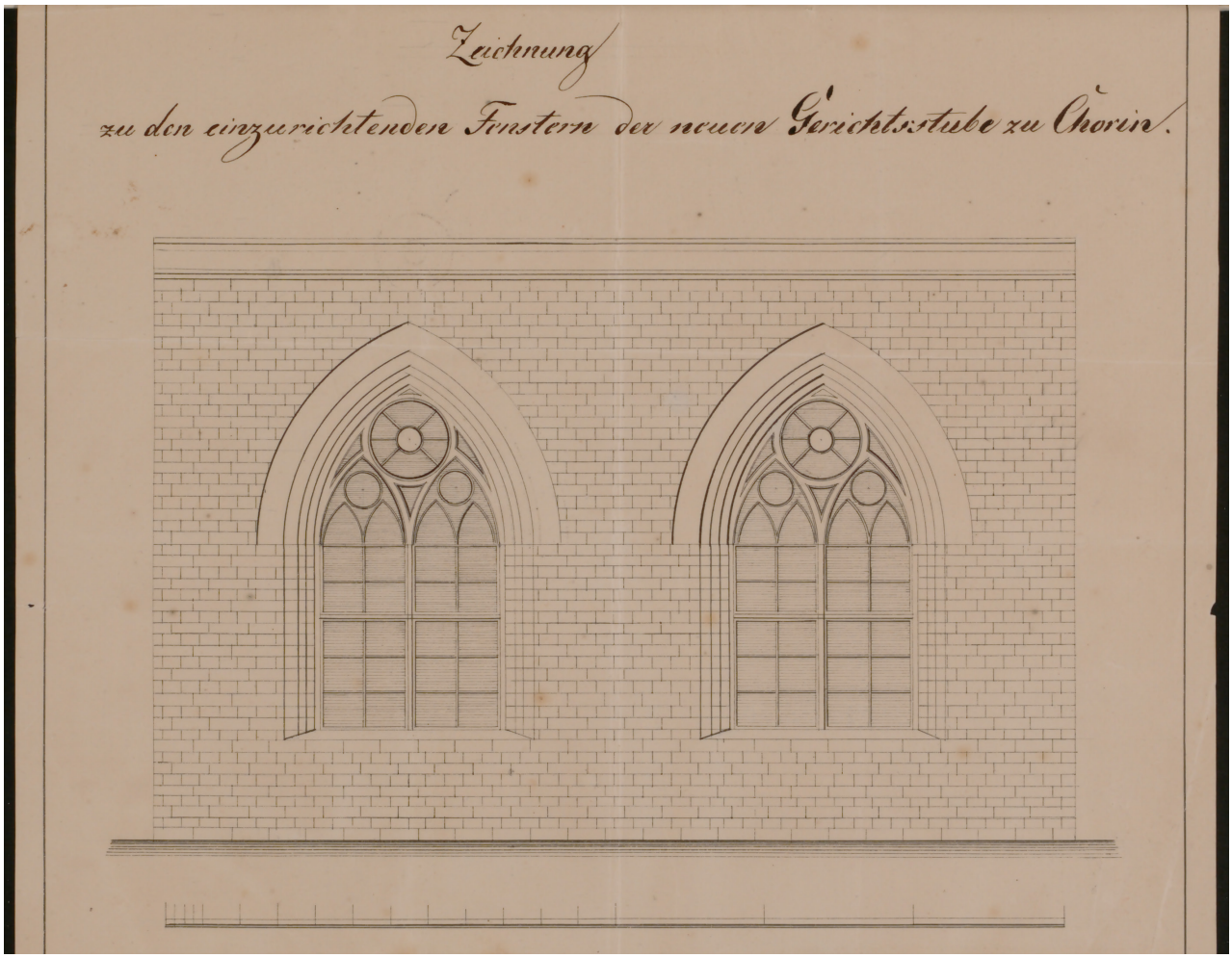
Zuerst wurde nun die den Blick auf die Klosterkirche versperrende, auf dem Gemälde Sprangers von 1826 (Abb. 8) noch sichtbare Schäferei abgetragen und der Ostflügel in seiner ganzen Baufälligkeit freigestellt. Auch im Westflügel wurden denkmalschädliche Nutzungen, sehr zum Missfallen des Pächters, zurückgedrängt.[34] „Erhaltung und Freistellung der alten Klostergebäude" in Chorin wurden zu einer Planungsaufgabe, der sich Schinkel, fußend auf seinen Zeichnungen ab 1816, mit Unterstützung Redtels und Schwiegers zwischen etwa 1825 und 1833 intensiver widmete.[35] Eine wichtige Rolle spielte dabei die 1827 erfolgte Neuerrichtung eines in seiner Länge eindrucksvollen Wirtschafts- und Stallgebäudes in Feldsteinmauerwerk am südlichen Rand des Areals, direkt an der Landstraße Berlin-Stettin (Abb. 9). Nur so konnte der Pächter bewegt werden, sich wenigstens mit der nutzungsintensiven Viehhaltung schrittweise aus dem engsten Klausurbereich zurückzuziehen und Raum für Erhaltungsmaßnahmen freizugeben.

Das Jahr 1828 sieht erste bemerkenswerte Bauerhaltungsarbeiten im Kloster, so entsteht am „einsturzgefährdeten Südgiebel des Westflügels" in der Planung Schwiegers ein massiver Stützpfeiler. Zur selben Zeit erhält das Infirmarium, nun meist als „Amtshaus" bezeichnet, einen durchgehenden, mit dem Ostflügel verbundenen neuen Dachstuhl und einen vereinfachten Ostgiebel. Die sich anschließenden Mühen um eine Instandsetzung des Ostflügels, in der einschlägigen Korrespondenz und in den Grundrissen von 1825/26 „Mittelgebäude C" genannt, ziehen sich unter dem widerstrebenden Pächter bis 1831.[36] Bis zu diesem Zeitpunkt hat das Königliche Finanzministerium dennoch die Summe von 7918 Talern für die „Freistellung der alten Klostergebäude" ausgegeben.[37] 1831 übernimmt



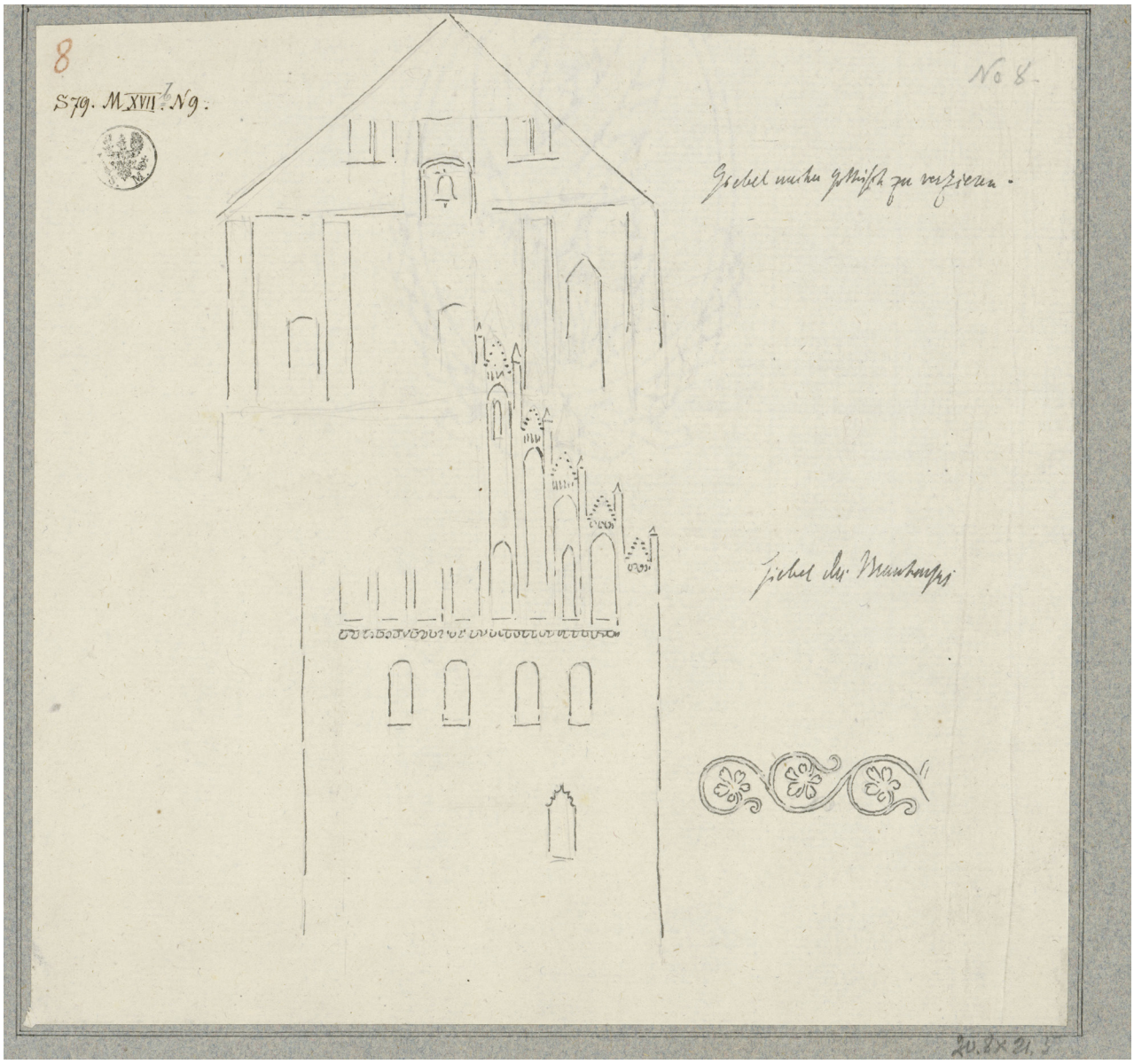
9 Kloster Chorin, Wirtschaftsgebäude, Südfassade an der Landstraße, Feldstein mit steinmetzmäßig hergestellter bauzeitlicher Inschrift „FW III/1827“, Aufnahme 2017.

Peter Hinrich Meyer als neuer Pächter die von seinem Vorgänger ins Unerträgliche verfahrene Situation. Meyer hatte schon in seinem Bewerbungsschreiben vermerkt, dass er „die alte schöne Klosterruine in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit“ zu erhalten gedenke und versäumte es dabei nicht, auch „die Gebeine aus unserer Regenten Hause“ zu erwähnen, um so seine Sensibilität für die Aufgabe herauszustreichen.[38] Nach Meyers Übernahme kommt es unverzüglich 1832/33 zum geplanten Umbau. Schließlich fügt Meyer in Hinsicht auf zukünftige Gartenanlagen eine Skizze der Umgebung an und bittet um „einen Plan, wie solche angelegt“ werden sollten; Regierungspräsident Friedrich Magnus von Bassewitz glossiert lapidar: „Zu Herrn Lenné.“[39] „Um das Gebäude C zu conservieren“, muss die landwirtschaftliche Nutzung, vor allem die Viehhaltung aus dem Ostflügel weichen. Im Nordteil wird nach den Plänen Schwiegers das „Justiz Amt“ mit der Gerichtsstube in der ehemaligen Sakristei eingerichtet.[40] Baurat Redtel ermahnt den von Wriezen aus operierenden Schwieger, „auf Erhaltung und Wie-



10 Karl August Schwieger: Zeichnung/ zu den einzurichtenden Fenstern der neuen Gerichtsstube zu Chorin, 1832.

derherstellung der gotischen Architektur des Flügels C unter Beachtung möglichster Symmetrie bey den Fenster- und Thüröffnungen Bedacht zu nehmen [...]".[41] Eytelwein und Schinkel verfassen dazu einen Revisionsbericht, worin vermerkt ist, dass „der Geheime Oberbaurat Eytelwein", inzwischen Direktor der Königlichen Oberbaudeputation, „sich selbst an Ort und Stelle unterrichtet" hatte. Zwar trifft es zu, dass beide Einfluss auf die Zeichnungen Schwiegers nehmen; gleichwohl mag es sein, dass es sich um eine unzulässige, wenn auch eingeschliffene Verkürzung handelt, wenn, wie auch hier, stets von „Schinkels Entwürfen" die Rede ist und Karl August Schwieger aus Wriezen die gebührende Würdigung nicht in vollem Umfang widerfährt. Nicht zu widersprechen ist zumindest der Feststellung, dass Zeichnungen, wie der Entwurf zu den beiden östlichsten der neuen Fenster[42] mit ihrem einfach-geometrisierenden Maßwerk, „ganz im Geiste Schinkels" verfasst sind (Abb. 10). Im Gegensatz zur konstruktiven Präzision der steingerechten Darstellung von Mauerwerk und einbindenden Fenstern aus der Feder Schwiegers – man würde von einer Ausführungsplanung sprechen – steht die ältere genialische, überwiegend in Bleistift ausgeführte Bestandsskizze zum Südgiebel mit italianisierend freischwingendem Glöckchen in der Spitze aus der eigenen Hand des Meisters (Abb. 11).[43] Schon 1816, vermutet Iris Berndt, dachte Schinkel an eine Rekonstruktion des Giebels, denn er hat handschriftlich auf dem Blatt vermerkt: „weiter gothisch zu verzieren".[44]



11 Karl Friedrich Schinkel: Kloster Chorin, Giebel des Brauhauses. Darüber italianisierender Entwurf für einen neu zu errichtenden Südgiebel des Ostflügels mit Anmerkung: „Giebel weiter gotisch zu verzieren", um 1816/1817.

Schinkel und Schwieger arbeiten an der Ostfassade des Ostflügels im Wortsinn mit dem Material des Mittelalters, die Klosterformate aus Abbruch für seine neue Ostfassade zum zweiten Mal nutzend (Abb. 12). Eine neue Fensteranordnung war zu entwerfen, denn da, wo der Kapitelsaal einst aus der Flucht hervorsprang, war eine klaffende Lücke zu schließen und neu zu gliedern. Ebenso wenig gab es Fensteröffnungen am diagonal gegenüberliegenden südwestlichen Abschnitt des Ostflügels, der ursprünglich an das Refektorium an der Südflanke anschloss, spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber freistand. Schinkels (und Eytelweins) Einflussnahme an der Neuinterpretation des Ostflügels ist im Wortlaut festgehalten: „[...] ausgewitterte Stellen und in späterer Zeit bewirkte ‚Flickereien' sollten ausgestemmt und sorgfältig durch ‚gesunde alte Steine' aus Abbruch ersetzt und die Fugen mit Kalkmörtel ausgestrichen werden."[45] Die infolge ihrer Verdeckung durch den Kreuzgang optisch weniger wirksame Westfassade des Ostflügels sollte mit geringerem Aufwand „berappt" (das heißt mit grobem Putzbewurf versehen) „und gefärbt" werden[46] – von diesem Bewurf der Schinkelzeit hat sich möglicherweise im Bereich vor dem Eingang der Kapelle einiges bis heute erhalten. Auch auf die konkrete Planung der Fensterform nahm die Oberbaudeputation Einfluss, denn die ursprünglich für die Gerichtsstube rechtwinklig gedachten sollten spitzbogig wie die übrigen, zur besseren Lichtausbeute jedoch größer sein (Abb. 13). Die profilierten Gewände sind vereinfachende Repliken der mittelalterlichen Vorbilder, auch die Mörtelfugen sind schlichter: Es handelt sich nicht um die klassischen Gratfugen mit ihrem dreieckigen Profil der Zeit um 1270-1300, wie sie durch das gegenläufige Abstreichen des vorquellenden Setzmörtels entstehen und man sie an den mittelalterlichen Bauteilen in Chorin in großer Perfektion ausgeprägt vorfindet, sondern um einfach steinbündig abgezogene Fugen. Beobachtet man den Bestand von 1832 genau, findet man noch Reste flächiger roter Außenfassung mit aufgemalten weißen Fugenstrichen – ich gehe davon aus, dass die Ausführenden der Schinkelzeit an verdeckten und überbauten Abschnitten von Originalmauerwerk noch wesentlich mehr von der ursprünglichen Polychromie der Fassaden rezipieren konnten und die gesehenen Spuren mittelalterlicher Architekturfarbigkeit für ihre Bauaufgabe adaptierten (Abb. 14). Auf diese Weise schmuggelten sie heutigen Restauratoren und Bauforschern eine Art ‚Befund-Kassiber' zu, das wir nur zu lesen verstehen müssen. Das lässt sich so lapidar niederschreiben, man muss dabei jedoch im Auge haben, dass Gottfried Semper gerade erst um diese Zeit beginnt, sich systematisch mit dem Phänomen der Architekturpolychromie zu befassen[47] – und auch er hat zuerst nur die Griechen im Sinn und noch einmal vergehen Jahrzehnte, bis der Werksteinbau des Mittelalters[48] und ganz zuletzt, eigentlich schon im beginnenden 20. Jahrhundert, der Backsteinbau[49] in den Fokus genommen wird! Wenn die Beobachtung des heutigen Restaurators nicht täuscht, könnte hier eine bisher noch nicht beachtete und bekannte Vorbefassung Schinkels und seiner Mitarbeiter mit der Außenfarbigkeit mittelalterlicher Architektur, noch dazu der Backsteinarchitektur vorliegen. Erstaunlich ist das auch deshalb, weil der Backsteinbau bislang gerade als Schlusslicht in der Forschung zur Polychromie gilt und damit hier, im Gegenteil, in Schinkels Umfeld geradezu eine Pionierrolle übernähme!

Endlich kommt es 1833 auch zur Herstellung des Süd- oder Amtskirchengiebels, offenbar in einem vergleichbaren Verfahren, in dem sich aus ersten entwerferischen Impulsen Schinkels detailliertere Ausführungsplanungen Schwiegers entwickeln, welche in einem System aus Revision und Superrevision durch die Oberbaudeputation zur Ausführungsreife gebracht werden.[50] Letztere erfolgten wie an der Ostfassade auch am Giebel der heutigen Kapelle so kleinteilig und nachdrücklich, dass eine enge Anteilnahme Schinkels als gesichert gelten kann. Pächter Meyer verpflichtete sich vertraglich, für 581 Thaler, 17 Groschen, 1 Pfennig besagten Giebel „tüchtig und untadelhaft auszuführen [und] von dem Anschlage und der approbirten Zeichnung nicht im geringsten abzuweichen" (Abb. 15).[51] Hierfür hat er ein halbes Jahr Zeit; Schwieger empfiehlt ihm dazu den Eberswalder Maurermeister Holzapfel, der sich im Kloster „bereits rühmlichst bewährt"[52] habe. Die von Pächter Meyer im Gegensatz zu seinem Vorgänger überaus ernstgenommene denkmalpflegerische Verantwortung wird ihm bald zur finanziellen Bürde, der er wirtschaftlich nicht lange gewachsen ist, sodass er noch jahrzehntelang mit Schulden zu kämpfen haben wird.[53] Ein Beinahe-Ruin durch pflichtschuldigste Hingabe an ein Denkmal – und das dazu nur als Pächter – ist also auch kein Phänomen neuerer Zeiten! Es ist nur verspätete Gerechtigkeit, dass das Wirken Meyers letztens in einem schmalen Bändchen von Gunther Nisch gewürdigt worden ist.[54]

Das späte 19. Jahrhundert: Schleyer und die Wandmalerei im ‚Fürstensaal'

Mit einem Sprung in die 1880er-Jahre wenden wir uns der Wandmalerei an der Nordwand des sogenannten Fürstensaals im Westflügel des Klosters Chorin (entstanden um 1290) als einem Beispiel



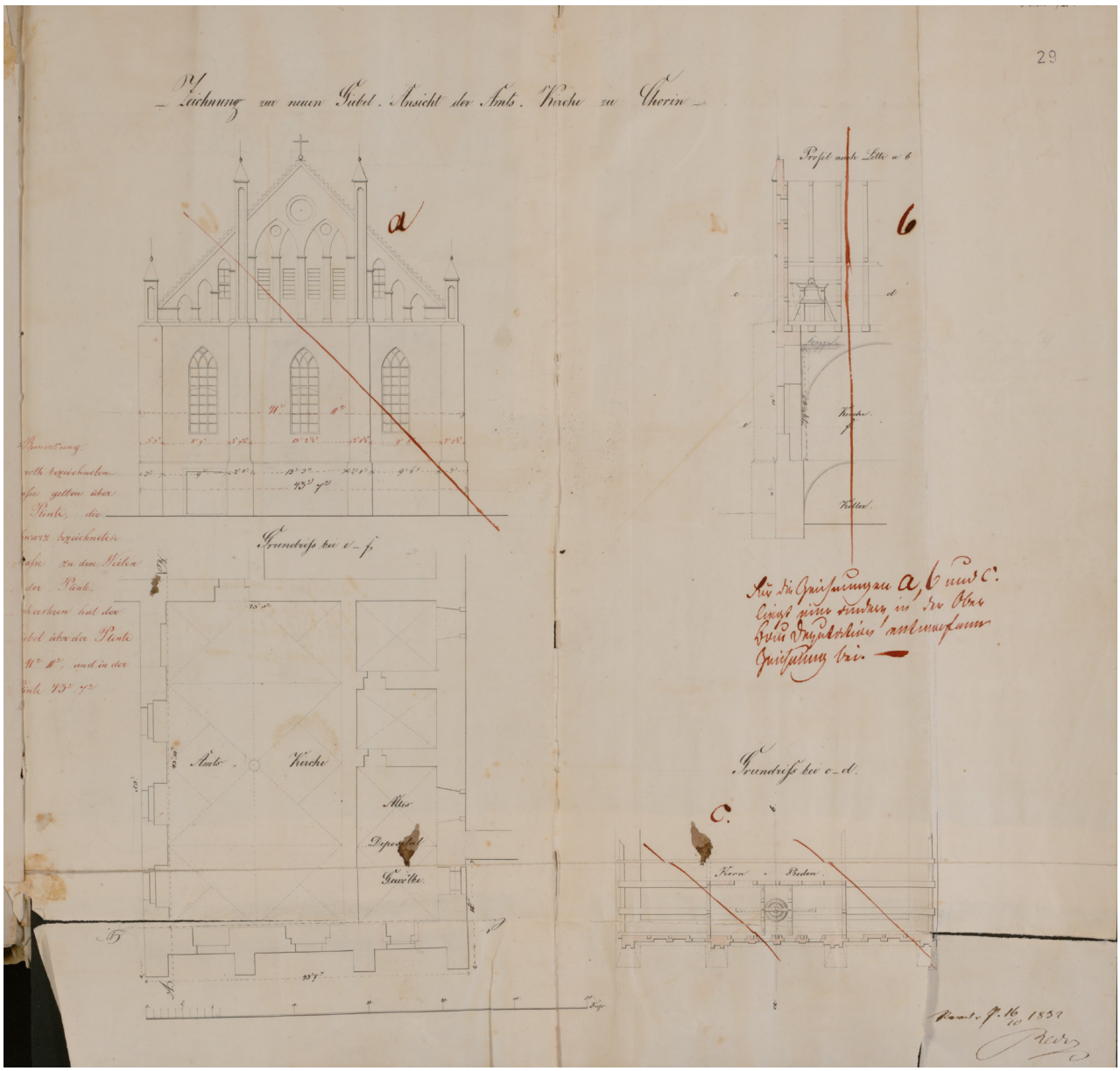
12 Kloster Chorin, Teil des Ostflügels und südliches Querhaus der Klosterkirche von Südosten; der um ein Geschoss reduzierte Ostflügel mit den veränderten Fensteröffnungen von 1832, Aufnahme 2017.



13 Kloster Chorin, nördlicher Teil des Ostflügels von Osten, Fenster der Sakristei (später Gerichtsstube) in der Gestaltung durch Schinkel/ Schwieger von 1832, restauriert 2006, Aufnahme 2017.



14 Kloster Chorin, Ostflügel von Osten, Detail des Ergänzungsmauerwerks von 1832, zweitverwendete mittelalterliche Backsteine, neue Verfugung und Farbfassung mit aufgemalten weißen Fugenstrichen, Aufnahme 2017.



15 Karl August Schwieger (?): Zeichnung zur neuen Giebel-Ansicht der Amts-Kirche zu Chorin. Südlicher Teil des Ostflügels (heutige Kapelle) mit Südgiebel-Entwurf, Ansicht, Grundriss und Schnitt, Eintragung 16.10.1832.



16 Kloster Chorin, Westflügel, sog. Fürstensaal nach Nordwesten mit Wandmalereifragment an der Nordwand, Aufnahme 2017.

der Denkmalpflege des späteren 19. Jahrhunderts in Chorin zu (Abb. 16). Wilhelm Schleyer ist der ‚Regierungs-Bauführer' der frühen 1880er-Jahre in Chorin – Schinkels Ergänzungen am Ostflügel sind in Schleyers Wirkungszeit bereits ein halbes Jahrhundert alt. Um der kontrastreichen Darstellung willen erfolgt der Einstieg hier erst einmal direkt ins denkmalpflegerische Detail – eine ausgewogene Darstellung der Verdienste Wilhelm Schleyers folgt weiter unten. Zuerst eine kurze Beschreibung der erhaltenen Wandmalerei im sogenannten Fürstensaal: Es handelt sich um eine horizontal und vertikal gegliederte figürliche Gestaltung im östlichen Lünettenfeld der Nordwand. Oben thront ein Prophet



17 Kloster Chorin, sog. Fürstensaal, Wandmalereifragment der Nordwand mit Anbetung der Hl. Drei Könige/ Taufe Christi und Kindermord zu Bethlehem in der unteren sowie thronendem Prophet mit Spruchband in der oberen Registerebene, Aufnahme 2017.

mit Spruchband, unten links sehen wir zwei stehende Könige mit Gaben in ihren Händen, damit ist es aber mit den Eindeutigkeiten auch schon vorbei. Unten rechts zeigen sich offenbar eine Gestalt mit Schwert sowie eine Mutter mit Kind auf dem Arm (Abb. 17).

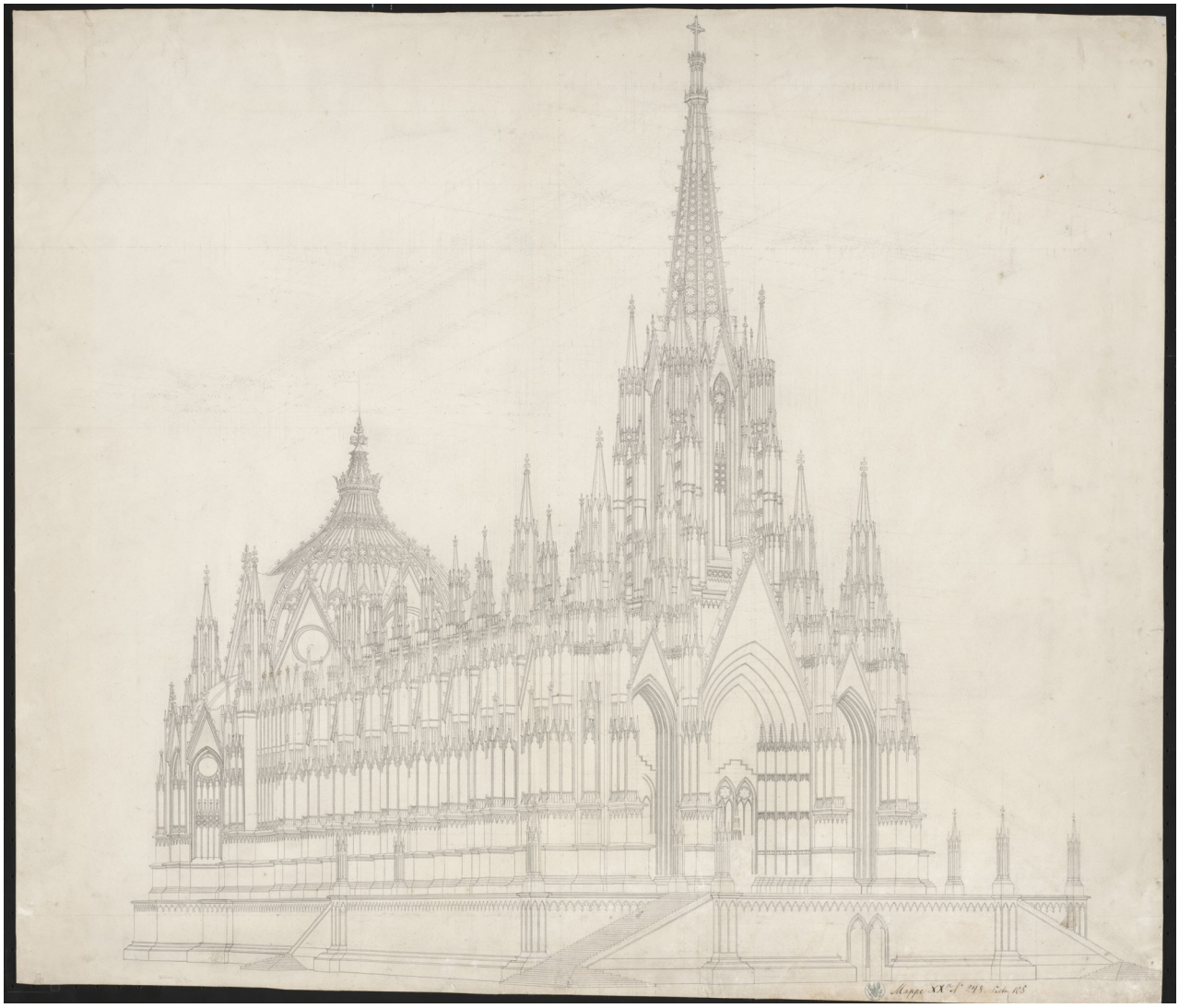
Als sich der Verfasser Anfang der 1990er-Jahre mit der Wandmalerei im Fürstensaal auseinanderzusetzen begann, galt sie in der Fachliteratur[55] noch als Gegenüberstellung von der Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Urteil König Salomos – und damit als: „Kombination der beiden höchsten königlichen Themen, die Altes und Neues Testament aufzuweisen haben".[56] Schmoll sah diese Interpretation als Beleg dafür, dass die volkstümliche Bezeichnung ‚Fürstensaal' für den Raum zurecht bestehe, dass er also tatsächlich für den Aufenthalt der askanischen Markgrafen in ihrem Hauskloster konzipiert und entsprechend malerisch ausgezeichnet worden war.[57] Wie sich zeigen sollte, war diese Erzählung fein gesponnen, jedoch nicht im Mittelalter, sondern im Zuge der denkmalpflegerischen Bearbeitung in der frühen Gründerzeit.

Die restauratorische Untersuchung im Jahr 1993[58] beschränkte sich nicht auf das Wandbild allein, sondern begriff den gesamten Raum mit allen seinen Oberflächen ein. Dabei zeigte sich bald, dass alle vier Wände noch kleine und kleinste Putzinseln mit Spuren von Pigmenten aufwiesen, die denen der einzig erhaltenen Malerei an der Nordwand entsprachen. Was hatte Wilhelm Schleyer im Fürstensaal getan? Die singuläre Wandmalerei ist den Untersuchungen zufolge nur das Überbleibsel einer einstigen kompletten wand- und gewölbefüllenden Ausmalung! Bei der Restaurierung von 1885 war sie durch Schleyer aufgedeckt und, vermutlich wegen ihres vergleichsweise guten Erhaltungszustandes, erhalten geblieben, während an den anderen Wänden tabula rasa mit den übrigen, anscheinend als nicht repräsentabel erachteten Fragmenten gemacht wurde.

Somit war die Deutung als Einzelbild per se fehlerhaft, man musste von einem Zyklus ausgehen. Dem Bearbeiter der 1880er-Jahre dürfte das noch klar gewesen sein, er hatte ja selbst die ihn störenden Reste beseitigt, aber schon zu den Denkmalpflegern der 1920er- und 1950er-Jahre war diese Kunde nicht mehr gedrungen. Schleyer, der Entdecker, hatte offensichtlich nach der Freilegung eine Pause vom Original angefertigt, dann flächig überstrichen und seine Umzeichnung als Kopie übertragen. Im Bereich der Heiligen Drei Könige war er auf eine Übermalung oder Teilübermalung gestoßen, die die Taufe Christi

zeigte und offensichtlich auch noch mittelalterlich war. Wir können faktisch gar nicht wissen, welche Schicht jünger ist, denn wir kennen nur die Kopie, die das Original überdeckt. In der Kopie webt der künstlerisch ambitionierte Restaurator-Architekt beide Szenen, die der Heiligen Drei Könige und der Taufe Christi, mehr oder weniger geschickt ineinander und schafft an diesem Detail ein Zwitterwesen, das wir hier aber nur am Rande zur Kenntnis nehmen können.

Stellt man sich in dem kleinen Saal im Ursprungszustand einen christologischen Zyklus vor, an der Nordwand mit der Geburtsszene beginnend, repräsentieren die in Uhrzeigerrichtung anschließenden physisch erhaltenen Teilbilder die Anbetung der Könige und weiter, auch inhaltlich logisch folgend, keineswegs das Urteil Salomos, sondern den Bethlehemitischen Kindermord. Und tatsächlich werden in dem erhaltenen Teilbild des Zyklus zwei Szenen gegenübergestellt, die konträrer kaum sein könnten: Das Handeln der Könige, die einer über ihnen stehenden Ordnung Respekt erweisen und das chaotische Treiben zum puren Machterhalt, welches sich im sinnlosen Mord an unschuldigen Kindern äußert. Es ist das Spiel mit These und Antithese von Guter und Schlechter Regierung, wie sie unter anderem auch im Palazzo Pubblico in Siena in der weltberühmten Wandmalerei von Ambrogio Lorenzetti dargestellt ist. Dass es genau so gemeint ist, wird klar, wenn man sich die Gestalt des König Herodes ganz rechts außen näher betrachtet. In deren Nacken hockt nämlich eine kleinere Figur mit bezipfelter Kappe: der Narr, Sinnbild schlechter Einflüsterung, Metapher fehlgeleiteter Herrschaft. Eine solche Interpretation bezöge sich ohne Zweifel auf die ‚Nutzer', die Markgrafen von Brandenburg. Dass dieser Bezug sich in einem Teilbild des Zyklus findet – dem zufällig einzig erhaltenen – lässt vermuten, dass



18 Karl Friedrich Schinkel: Entwurf zu einem Dom als Denkmal für die Befreiungskriege (‚Befreiungsdom', perspektivische Ansicht), 1814/1815.

weitere, unter Umständen ähnlich anspielungsreiche Szenen zum Gesamtwerk gehörten.

Als ein vermutlich vom Gewölbescheitel bis zum Sockel ausgemalter Raum, mit hoher Wahrscheinlichkeit von einem Zyklus des Lebens und Sterbens Jesu dominiert, war der Raum keinesfalls weniger prädestiniert zum Aufenthalt der Landesherren als anhand der falschen These von den „höchsten königlichen Themen" á la König Salomo. Flankierend ausgeführte bauforscherische und archäologische Untersuchungen in den Jahren seit 1990 erbrachten zahlreiche weitere bauliche Befunde, unter anderem einen gedeckten Gang vor dem Westflügel zur Erschließung von außerhalb der Klausur, die die Nutzung als ‚Fürstensaal' weiter untermauern.[59] Erst vor wenigen Jahren rückte eine neutranskribierte askanische Urkunde[60] ins Bewusstsein, die mit den Worten „gegeben zu Chorin" das Kloster als Ort landesherrschaftlicher Willensbildung bezeugt.

In den 1880er-Jahren erfolgten die Aufdeckung, die Wiederüberdeckung und das Anfertigen der Kopie, das heißt Verlust an Authentizität, heißt aber auch Erhaltung des Originals, was eine im Umgang mit Wandmalerei jener Jahre gar nicht selten geübte Praxis war. Höchst bedenklich, selbst im Licht zeittypischer Purifizierungen und Neuschöpfungen, war hingegen die Vernichtung der nicht ins Konzept passenden Wandmalereifragmente auf den übrigen Wandflächen, woraus sich eine jahrzehntelange Fehlinterpretation durch die Kunstgeschichte ergab.

Ein Vergleich denkmalpflegerischen Handelns in Chorin im frühen und im späten 19. Jahrhundert

Das emotional Bewegende von Friedrichs *Klosterfriedhof im Schnee* mit seiner Ruine (vgl. Abb. 1) wird vom Friedrich-Zeitgenossen Schinkel in seinem Bauen in Chorin nicht gesucht: Er entwirft aus der Ruine des Ostflügels heraus einen hellen, klaren und nutzbaren ‚Zweckbau', der mit Ausnahme des Kapitelsaals die Grundrisse, zunächst auch weitgehend in den Innenräumen, und eine wohldosierte Erinnerung an die ursprüngliche Erscheinung im verwendeten Material sowie in der weiterentwickelten Formensprache (zum Beispiel der Maßwerke) bewahrt. Wie zu zeigen war, sind Purifizierung, Gotisierung oder Monumentalisierung am Denkmal nicht seine Sache. Den ‚gewachsenen Zustand', den maßgebliche Kräfte der heutigen Denkmalpflege oft genug als kleinsten gemeinsamen Nenner möglichst durch alle Zeitschichten hindurch ‚wertfrei' zu konservieren suchen, hat Schinkel sich jedoch auch nicht zum Credo gesetzt. Gegebenenfalls suchten auch Friedrich Wilhelm III. und der Kronprinz an den Gräbern der Askanier gar nicht die nationale Erbauung im Nachklang der Befreiungskriege, wie man – heutige populäre Erzählstränge weiterspinnend – vorschnell unterstellen könnte. Womöglich war solche patriotische Aufwallung schon von vornherein nicht Sache jener königlichen Familien, die sich als grenzübergreifend vernetzte Herrscherhäuser eher transnational wahrnahmen. Unter Umständen reichte es dem König vollauf, wenn in Chorin, bei den Gräbern, ‚Ordnung' im besten Sinne herrschte? Zumindest hatten er und sein Sohn offenbar nichts gegen Schinkels kühl-eleganten Entwurf für den Ostflügel in unmittelbarer Nachbarschaft der Grablege einzuwenden, dem, wie gesagt, nichts von einer vaterländischen Überhöhung anzumerken ist. Im Gegenteil: Hier erscheint eher der von Schinkel schon 1815 im Memorandum vorgedachte „schöne und bequeme Raum"[61] mustergültig umgesetzt. 15-20 Jahre nach dem Ende der Befreiungskriege ist von nächtlich-visionären Entwürfen wie in Schinkels *Dom als Denkmal für die Befreiungskriege* in Chorin keine Rede (der patriotische „Dom" wurde allerdings auch in Berlin nie gebaut). Schon der Vergleich des besagten Entwurfs mit dem tatsächlich auf dem Kreuzberg errichteten, um so viel demütigeren Denkmal ist beredt genug (Abb. 18 und 19). Im Zusammenhang mit der pathosgeneigten Dichtung der Befreiungskriege haben wir vielleicht zu oft das heldische Moment auch in der zeitgenössischen Bildenden Kunst und vor allem der Architektur gesucht und gemeint zu finden. Im Lichte solcher Betrachtung möchte man meinen, das Entscheidende an Schinkels Denkmalpflege- und Entwurfstätigkeit der zwanziger und frühen dreißiger Jahre in Chorin ist gerade das Einfache und Stille, nämlich dass dort an einer Ruine weitergebaut und dergestalt ein Denkmal erhalten wird. Das war damals keineswegs selbstverständlich, sondern, folgt man dem Urteil des Nutzers und Pächters als vox populi, unerhört und schon damit patriotische Handlung genug.

Schinkels Entwürfe für Chorin sind unverwechselbar nicht mittelalterlich, wiewohl er sich und seine Entwürfe von der schlichten und in ihrer Reduzierung auf geometrische Grundformen charismatischen Choriner Frühgotik stark ansprechen lässt. Bei Schinkel ist alles (noch) zarter, in den Querschnitten ausgedünnt. Antrieb ist für Schinkel ab 1816/17 der Erhalt der Ruine: Seine Fenster und Giebel am Ostflügel und am Ostgiebel des Infirmariums vor allem der 1830er-Jahre sind die notwendigen Ergänzungen, die er im originalen beziehungsweise dem angepassten Baumaterial zurückgenommen, doch selbstbewusst einsetzt. Schin-



19 Friedrich August Calau: Das Monument auf dem Kreuzberg zum Gedächtnis an die Freiheitskriege (nach dem Entwurf von Karl Friedrich Schinkel von 1814/1815), um 1825

kel baut, wo er Verlorenes ersetzt, eine elegante Replik auf das Mittelalter, er rekonstruiert nicht – der Kapitelsaal wird da, wo er über die Flucht des Ostflügels hinausragt, in seinen Resten endgültig abgebrochen, das Obergeschoss mit dem ehemaligen Dormitorium unwiderruflich aufgegeben. Es wird vereinfacht, der Nutzung angepasst, ursprünglich backsteinerne Maßwerke in Holz beziehungsweise in der Kapelle in Eisen paraphrasiert und verschlankt, dem eigenen Stilwollen, vermutlich aber auch dem Gebot der Sparsamkeit folgend. Im Vergleich zu seinen Nachfolgern gelingt Schinkel eine gut austarierte Balance zwischen der Akzeptanz von Verlusten, da, wo er verlorene Teile des Ostflügels, wie Obergeschoss, Dormitorium und Kapitelsaal, nicht rekonstruiert, und der Ergänzung, wie den neuen Südgiebel an der sogenannten Amtskirche (vgl. Abb. 11). Er hat damit auch eine neue Kubatur definiert und deren Haut seinen eigenen Stempel erkennbar eingebrannt. Das ist eine Form der Aneignung, kein Zweifel.

Beide, Schinkel und Schleyer, dienen auf ihre Art dem Denkmal, beide tragen zu dessen Erhaltung als Ensemble bei, doch die Zeit der starken, freien und sich zugleich kongenial einordnenden Entwürfe im Schinkelschen Sinne ist in Schleyers Wirken auch in Chorin vorbei. Die von ihm in die 1880er-Jahre zu verantwortenden Restaurierungen, vor allem die der Klosterkirche und des Westflügels, bleiben viel näher am Original, sie konservieren – viel stärker im heutigen Sinne – tatsächlich überwiegend die mittelalterliche Substanz. Das Freie, fast Spielerische der Schinkelzeit scheint vergangen, das Kreative wird zurückgestellt zugunsten eines stärker substanzbewahrenden, aber auch freilegenden Ansatzes, der der Frage ‚wie es wirklich war' stärker auf den Grund gehen will. Das konnte im Extremfall auch zur Verbissenheit führen, wenn man an den Fürstensaal und sein Schicksal denkt. ‚Befunde' werden von Schleyer als solche erkannt, im Prinzip geschätzt, dokumentiert und archiviert; so ist ein von ihm entdeckter Formstein mit mittelalterlicher Inschrift heute an einem zugänglicheren und zugleich sichereren Ort als ‚Spolie' neu verankert.[62] Von solchen Dokumentationen und direkten Befundsicherungen im Zusammenhang mit Schinkels Interventionen wissen wir nichts – es kann der Eindruck entstehen, dass Schinkel ‚die Idee' einer Architektur stärker interessierte (vergleiche die Außenfarbfassung des Ostflügels), als der einzelne Stein als Träger des überlieferten Befunds. Hingegen erfolgten bei Schleyer Ergänzungen an der Kirche in der Regel nur da, wo sie statisch notwendig waren, und sie suchten stets die originale Form, das originale Maß. Das Konzept der ‚Ruine unter Dach', das bis heute die offizielle denkmalpflegerische Ansprache für das Kloster darstellt, hat die

tiefsten Wurzeln in seiner Ägide. Das spannungsreiche Spiel zwischen Entwurf und reiner Bestandserhaltung begleitet mit wechselnden Konjunkturen die Denkmalpflege im Prinzip bis heute.

Ein zu Unrecht wenig bekanntes Beispiel für die erneuerte Entwurfsfreude in der Denkmalpflegergeneration nach Wilhelm Schleyer ist der 1927 nach Einsturz wiederaufgebaute Südturm der Marienkirche in Frankfurt (Oder) – ein gelungener Wurf des Architekten und Denkmalpflegers Hans Berger-Schäfer im Geist eines gotikbegeisterten Expressionismus, der keine 20 Jahre nach seiner Errichtung leider erneut Opfer der Zerstörung und dann des anschließenden Vergessens wurde (Abb. 20).[63]

Da, wo Schleyer jedoch sein angestammtes Metier, das Bauen, verlässt und sich selbst zum Restaurator für Wandmalerei ernennt, erscheint sein Ansatz in einem anderen Licht, er wirkt dann willkürlicher und eigenmächtiger. Ergänzungen und Rekonstruktionen im Geiste einer ‚Erzählung' vermögen es, wie Schleyers Bearbeitung des Fürstensaals zeigt, eine Eigendynamik zu entwickeln. Er legt frei, er *copirt* (sic!, so die eigenhändige Inschrift Schleyers in der Wandmalerei im Fürstensaal), vor allem aber interpretiert er. Noch schwerer wiegt als Eingriff das Vernichten von Befunden, denn er zerstört all jene Putz- und Malereifragmente an den Wänden im gesamten übrigen Fürstensaal, die er für seine Erzählung nicht braucht, weil sie ihm vermutlich nicht repräsentativ genug und damit nicht erhaltenswürdig erschienen. Dann lässt er sich auch als Architekt mitreißen und rekonstruiert, gegen die sonstige Regel im Kloster, auch das Gewölbe im Fürstensaal (die beiden Rundpfeiler waren noch erhalten).

Als entscheidend für den Unterschied zwischen dem ersten und dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, zwischen Schinkel und Schleyer, um es zu verkürzen, erscheint der Verzicht[64] beziehungsweise das starke Stützen auf ein Narrativ im denkmalpflegerischen Handeln. Letzteres beruht auf Voreingenommenheit und hat die Tendenz zur Eigendynamik: Der Denkmalpfleger und Restaurator als ‚Erzähler' lässt sich mitreißen von seinem Erzählfluss und verliert dadurch nicht nur nach und nach die Distanz zu seinem Gegenstand, sondern legt falsche Fährten für zukünftige ‚Leser', wie das Fürstensaal-Beispiel zeigt. Die Ironie dieser Geschichte ist, dass ein im Nachhinein als richtig erwiesenes Faktum (die Nutzung als Aufenthaltsraum der Markgrafen in ihrem Haus- und Begräbniskloster, vulgo als ‚Fürstensaal') mit gefälschten beziehungsweise zumindest fälschungsanfälligen Beweisen herbeigezwungen werden sollte, was langfristig der Verwirrung, nicht der Aufklärung diente. Man darf darin, auch für die Denkmalpflege und Restaurierung der Gegenwart, ein warnendes Beispiel sehen.

Anmut und Würde: Quellen für ein preußisches Mittelalterbild im 19. Jahrhundert

Welches Mittelalterbild steht hinter Schinkels Entwürfen für Chorin? Hier liefert sein Memorandum von 1815 viel Erhellendes:„[...] dass diese verlorenen Schätze wieder ans Licht gezogen würden, [um] [...] sie auf geschickte Weise, so weit es bei diesem sehr schwierigen und für den Werth der Sachen selbst gefährlichen Geschäft möglich ist, wieder in ihrem alten Glanz herzustellen, und dann sämtliche Schätze würdig aufzubewahren in einem schönen und bequemen Raume, wo sie genießbar, belehrend und erbauend für das Volk werden können."[65]

Sucht man nach den Quellen für Schinkels ethische und ästhetische Prämissen, wird man zuerst die beiden



20 Frankfurt (Oder), Marienkirche, Westfassade mit (reduzierter) Ergänzung des verlorenen Südturms nach Entwurf von Hans Berger-Schäfer, Postkarte Verlag Rubin & Co. aus Dresden-Loschwitz.

Leitsterne der deutschen Klassik, Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller befragen. Zentral ist ohne Zweifel Goethes *Von Deutscher Baukunst*. Die ursprüngliche Wortbedeutung von ‚gotisch' als – vom betreffenden Germanenstamm abgeleitetes – pejoratives Adjektiv im Sinne von ‚barbarisch', war in Goethes jungen Jahren noch wirkmächtig, er bezieht sich explizit darauf. Daher war es keine Selbstverständlichkeit, dass Goethe so für die Architektur des späten Mittelalters, besonders des Straßburger Münsters und dessen Baumeisters, Erwin von Steinbach, entflammen konnte. In Bezug auf die kommende Denkmalpflege erscheint Goethes Argumentation festhaltenswert, ein ursprünglich von ihm favorisiertes Denkmal für Steinbach sei verzichtbar („Was brauchts dir Denkmal! Und von mir!"[66]), da das Münster selbst als Denkmal für seinen Schöpfer bereits unübertrefflich sei. Im Vergleich zum attestierten prometheischen Genie Steinbachs erscheinen aus Goethes Sicht die schöpferischen Leistungen ‚der' Italiener und ‚der' Franzosen (vorerst) als nur nachahmende Schöpfungen – der ältere Klassiker sollte noch Geschmack auch an den hier geschmähten Werken ‚à la Greque' finden. Das Arbeiten mit scharfen Antithesen gehörte einfach zum Denken des Sturm und Drang und der frühen Klassik. Diese Sicht hat in Goethes Werk keinen ewigen Bestand, auch dies stammt aus einem Herzen, „jünger, wärmer, töriger und besser als jetzt";[67] zum Nationalisten fehlen Goethe nahezu alle Voraussetzungen. Dennoch darf man den Einfluss der *Deutschen Baukunst* auf das kommende 19. Jahrhundert nicht unterschätzen: Goethe schlägt mit der starken Betonung von Kategorien wie Seele und Empfindung im Zusammenhang mit ‚wahrem' Kunstschaffen einerseits und deren enger Verknüpfung mit ‚deutschem' Kunstschaffen andererseits eine Stimmgabel an, die noch lange nachklingen und dabei, vor allem je weiter man sich vom Zeitpunkt des Anschlagens entfernt, ins Schrille wechseln sollte.

„Unter die Rubrik gotisch […] häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladenem jemals durch den Kopf gezogen waren."[68] Im Text zeichnet Goethe nichts anderes nach als seine Bekehrung vom Antigotiker zum Gotiker, und bekanntermaßen sind Konvertiten die glühenderen Vertreter einer Überzeugung. Die Überwindung dieses Missverständnisses fällt in die Zeit der Geistesbildung Schinkels; dieser wächst in einer sich in Goethes Sinne ‚gotisierenden' Epoche auf. Wie auf ihn gemünzt wirkt Goethes Segensspruch gegen Ende des Textes: „Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit an allen Gestalten zu üben."[69] In den Zerrspiegel, in dem das Bild mittelalterlicher Baukunst in Form eines „mißgeformten krausborstigen Ungeheuers"[70] erschien, musste Schinkel auf seinem Weg zum Architekten jedenfalls nicht mehr schauen – diesen hatte Goethe schon zerschlagen.

Schiller schlägt in seinen philosophischen Schriften zwar nicht den prometheischen Ton Goethes an, ringt dabei gleichwohl nicht weniger mit den moralischen Voraussetzungen für das Kunstschaffen. Schillers Konzept von ‚Anmut und Würde' als Voraussetzung zur Verwirklichung von ‚Schönheit' steht einer Inanspruchnahme der Denkmäler für politische Ambitionen diametral gegenüber. Welche Bedingungen nennt Schiller, damit Schönheit respektive „Schönheit des Spiels" erfolgen kann? Es müsse dafür „derjenige Zustand des Gemüts" erreicht werden, wo „Vernunft und Sinnlichkeit – Pflicht und Neigung zusammenstimmen"[71], und damit hören wir, wenn wir nur Vernunft und Ordnung in eins setzen sowie Sinnlichkeit und Neigung auf Schönheit zusammenlaufen lassen, gleichsam Schinkels preußische Maximen vorklingen. Und Schiller weiter: „Eine schöne Seele gießt auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus, und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphiren."[72] Zwei Begriffe im vorliegenden Duktus erscheinen erklärungsbedürftig, so ist mit ‚Bildung' bei Schiller hier etwa eine ‚entstandene Form' im Sinne von ‚das Herausgebildete' gemeint – mit ‚architektonisch' in heutiger Lesart am ehesten ‚physisch'. Die vielschichtigen Bedeutungen der Begriffe schwingen mit, wenn sie vor dem Hintergrund des Bauens und des Umgangs mit dem baulichen Erbe gelesen werden, und so dürfte auch und gerade Schinkel von Gedanken dieser Art nicht unberührt geblieben sein. Folglich erscheint es naheliegend, in einer „Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt", unter anderem auch die Ruine wiederzuerkennen und in der Grazie mit ihren Vorbedingungen „Vernunft, Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung" den Weg, diese von den „Gebrechen der Natur" zu erlösen. An einem weiteren Punkt seiner Gedanken über die ‚Schöne Seele' nutzt Schiller ein Bild aus der Sphäre der Bildenden Künste, um seine Überlegungen in Richtung der Tugend zu illustrieren: „Das Leben des Letztern [des schulgerechten Zöglings] wird einer Zeichnung gleichen, worin man die Regel durch harte Striche angedeutet sieht […]. Aber in einem schönen Leben sind, wie in einem Titianischen Gemälde, alle jene schneidenden Grenzlinien verschwunden, und doch tritt die ganze Gestalt nur desto wahrer, lebendiger, harmonischer hervor."[73] Auch die mit diesem Satz evozierten Schwingungen sind

geeignet, mit dem Handeln der frühen preußischen Denkmalpfleger auf der Marienburg, in Chorin und anderswo in Bezug gebracht zu werden, ohne dass dies hier weiter ausgeführt werden müsste. Goethes wildes Feuer für die Baukunst der Vorväter brannte wohl kraftvoll in ihnen weiter, gleichwohl durch Kants Strenge, Herders Vernunft und Schillers – vielleicht manchmal etwas steife – Grazie gebündelt und gerichtet. Das ist ein straffer moralischer und ästhetischer Rahmen, den die Aufklärung den Protagonisten des Folgejahrhunderts, des 19. Jahrhunderts, mit auf den Weg gegeben hat; in seiner Wirkung auf die Künstler – und nur da – den tiefen religiösen Überzeugungen des Mittelalters vielleicht nicht unähnlich. Ein letztes Mal wurden in der Kunst – bevor der genialische Regelbruch zur Regel wurde – allgemeinverbindliche, deutliche Grenzen zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen gezogen. Es scheint, als habe Schinkel durchaus Schillers Worte im Hinterkopf, wenn es ihm in seinen Entwürfen auch am Denkmal scheinbar mit Leichtigkeit und ohne spürbare tugendhafte Willensanstrengung gelingt, die „Affektation des Erhabenen“ und somit dessen Perversion zu „Schwulst“ zu vermeiden.[74] Nichts anderes als Schwulst wäre aber die Inanspruchnahme der Denkmäler für politische Zwecke (wofür es genügend Anschauungsbeispiele gibt). Dafür, was eine schwülstige, letztlich triebhafte Affektation mit den Menschen macht, hat Schiller ein überraschendes Bild bereit: „[…] der feine Inkarnat der Wangen verdickt sich zu einer groben und gleichförmigen Tüncherfarbe […].“[75]

So lässt sich behaupten, dass eine Instrumentalisierung der Denkmäler und der sie ausschmückenden Wandmalereien für die Repräsentation von Macht oder auch nur eine Verwertung zu Zwecken rückwärtsgewandter Utopien sich in Chorin für das frühe 19. Jahrhundert nicht und für das mittlere zumindest keinesfalls durchgehend belegen lässt. Die Bilder vom Mittelalter, die einzelne Akteure im Kopf mitbrachten und die sie mit dem ganz unterschiedlich bearbeiteten Bestand erzeugten, waren gleichwohl heterogen (Abb. 21 und 22). Definitiv gab es zwischen den Polen der Bestandsdokumentation und -erhaltung auf der einen beziehungsweise der historisierend gestaltenden Res-



21 Unbekannt, nach J. H. Strack: Ansicht der Kirche zu Corin von der Nordwestseite, 1845/46.
Die Klosterkirche von Nordosten (originale Bildunterschrift hier falsch) wird in dieser Darstellung mit Hilfe einer so nichtexistierenden, mit ihren schräg gestellten Kanten als Sockel wirkenden Mauer, monumental überhöht als ‚Denkmal‘ inszeniert.



22 Unbekannt: Giebelansicht von der Klosterkirche zu Chorin. Eine wenig bekannte, das Fragmentarische stark in den Fokus nehmende Darstellung, die wie ein Versuch wirkt, die Zeichnung des Westgiebels von Paul Rudolph Brecht aus dem Atlas zur Zeitschrift für Bauwesen von 1854, Jg. 4, H. 1, Bl. 43, etwas unbeholfen ‚ins Perspektivische' zu übersetzen, wohl nach 1854.

taurierung auf der anderen Seite schwankende Konjunkturen.

Franz Kugler beklagt beispielsweise schon in den 1830er-Jahren, wie ein „an sich so edles und ruhmwürdiges Streben", wie die Restaurierung beziehungsweise, in seinen Worten, „Restauration", in eine „verwerfliche Neuerungssucht umarten" kann, die den Monumenten vielerlei Schaden zufügt, wenn sie „vom Princip eines eingebildeten Schönheitsgefühles ausgehend", an einer Stelle umzugestalten beginnt, „wo noch Werthvolles vorhanden war". Solches, in Neuerungssucht „umgeartetes" Streben, schaffe letztendlich gerade da „Missordnung, [...] wo die Farbe der Geschichte [...] gerade den mächtigsten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbrachte".[76] Was Kugler in einem Atemzug mit ‚Geschichte' anspricht, ist weniger ‚Farbe' sondern vielmehr ‚Patina'.

Die Hinwendung zur Gotik am Beginn des 19. Jahrhunderts in Preußen hat ihren Ursprung im Elend der katastrophalen Niederlage Preußens, in der Trauer. Die rückwärtsgewandte Utopie eines starken, in sich selbst ruhenden Vaterlandes entstand im Schmerz um den Verlust, nicht im Rausch des Sieges. Somit konnten die Ruinen einst stolzer mittelalterlicher Anlagen, wie Burgen oder Klöster, geradezu idealtypisch als Projektionsfläche dieser Denkweise und Gemütsverfassung dienen, transportieren diese doch gleichzeitig ein Traumbild einstiger Größe und ein reales Bild von Untergang und Verfall. Ein solches Gebräu von Trauer und Nationalstolz klingt für uns heutige Deutsche geradezu ‚toxisch'. Bei einem so allseitig musisch, übrigens auch musikalisch, gebildeten Mann wie Schinkel leitet sich daraus aber kein auch nur ansatzweise kitschig-verquaster Umgang mit dem Erbe ab. Seine Annäherung an die Gotik ist eher tastend und zart, wie seine Zeichnungen, die er um 1816 in Chorin anfertigt (Abb. 23). In diesen hingestrichelten und -getuschten Blättern kann man, so man will, eine leichte Trauer mitschwingen spüren, ohne dass diese je zum Schwulst ausartete. Schinkels triumphale patriotische Aufwallung von 1814/15 war wohl von eher kurzer Dauer, seine diesbezüglichen Entwürfe sind überwiegend Arbeiten auf dem Papier, nicht mehr und nicht weniger, und es ist fraglich, ob er sich im Innersten ernsthaft Illusionen über die Aussichten einer baulichen Umsetzung gemacht hat.

Schinkels Gemälde und Entwürfe im Zusammenhang mit der napoleonischen Herrschaft und den Befreiungskriegen sind die eine Ebene; seine Arbeit in der Oberbaudeputation an der Erhaltung realer Bauwerke ist eine vollkommen andere. Wie das Kloster Chorin, speziell sein Ostflügel zeigt, kommt Schinkel auch hier ‚ins Entwerfen', jedoch was für ein Unterschied zur nächtlichen Vision seines Denkmaldoms! Zusammen mit Schinkel zeichnet der Kronprinz in Chorin und auch er vergönnt es sich, auf dem Papier ins Schwärmen zu geraten, wenn er die Klosterkirche auf dem Grundriss mit einem „Wald von Türmen" versieht (vgl. Abb. 7). Aber wie Schinkel wusste auch der Kronprinz, künstlerische Phantasie und reales Arbeiten am Denkmal gut zu trennen – dass sein ‚Entwurf' einer fabelhaften Sphäre angehört, bezeugt der spätere König Friedrich Wilhelm IV. schon durch die Verschlüsselung der Bildunterschrift in märchenhaft-indischer Devanagari-Schrift sowie in dem fiktiven Salvator-Patrozinium, das auf die – zudem turmlose – Choriner Kirche, wie er wohl wusste, nicht zutreffen konnte, da Zisterzienserkirchen in aller Regel der Muttergottes geweiht sind.

Man darf im heutigen ‚Schauer' über alles Vaterländische nicht vergessen, dass sich die patriotische Aufbruchsstimmung vielfach mit der Hoffnung auf gesellschaftliche Erneuerung verband – in dieser Tradition stand Schinkel mit seinen reformerischen Ansätzen innerhalb der preußischen Verwaltung fest verwurzelt und so findet er zu einem pragmatischen Ansatz, seine



23 Karl Friedrich Schinkel: Hinter:Seite des Chors am Kloster Corin. Ansicht der Klosterkirche von Osten, um 1816/1817.

künstlerischen und ästhetischen Ideale umzusetzen. Selbstverständlich will er die Gotik nicht wiedererstehen lassen, arbeitet jedoch, wie in Chorin im Wortsinn, mit ihrem Material und formt dieses dabei zu etwas durch und durch Neuem. Er ‚erwirbt es', um es, ganz im Geiste Goethes, ‚zu besitzen'. Und dabei ist ihm das bauliche Erbe kein Arkanum, mit welchem er sich im Studierzimmer einschließt, sondern er sieht darin ein Lehrmaterial, vortrefflich geeignet zur Weiterbildung der Baumeister der Provinz.[77]

Es wäre außerdem eine unzulässige Verengung, die gesamte Romantik und die mit ihr verbundene Mittelalterrezeption nur durch die preußische Brille zu betrachten. Auch in den anderen Ländern Deutschlands, ja in ganz Europa findet diese Strömung ihren künstlerischen Niederschlag, obwohl es heute so gern als deutsches und in erster Linie preußisches Phänomen vorgeführt wird.[78] Denken wir beispielsweise an die britische Landschaftsmalerei des ausgehenden 18./frühen 19. Jahrhunderts, denken wir unter anderem an John Constable, Alexander Cozens und vor allem William Turner! ‚*The Sublime and the Picturesque*' sind zwei Schlagworte jener Jahre, die unabhängig vom preußischen Befreiungskrieg europaweit ihre Wirkmächtigkeit in der Ethik und Ästhetik entfalteten.

‚Das Erhabene und das Schöne (beziehungsweise Malerische)' kann ich ohne Probleme denken, ohne dabei vaterländische Gefühle zu hegen. Im preußischen Binnenflachland mit seinem Mangel an himmelstürmenden Felsmassiven und an donnernden Küstengestaden, vermag eine steil gegen den Himmel ragende gotische Ruine durchaus etwas Erhabenes zu vermitteln.[79] Wiewohl sie menschgemacht ist, haben die Jahrhunderte des Verfalls ihr für den Betrachter etwas Naturgegeben-Zeitloses verliehen, nämlich da, „[...] wo die Farbe der Geschichte [...] gerade den mächtigsten Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbrachte".[80] Gleichwohl trägt sie im zufälligen Splittern der Kanten und dem im Gegenlicht bizarren Ornament gebrochener Maßwerke auch das Gegenständliche, das Menschlich-Unvollkommene, kurz das Malerische in sich, somit beide Pole, wenn nicht vereinend, so doch einander annähernd. Es finden sich übrigens auch auf Darstellungen Chorins der Schinkelzeit noch die Schäferhütten und all das übrige malerische, also klassisch ‚pittoreske' Inventar der Landschaften

des 18. Jahrhunderts, das dem Beobachter „den Widerstand gegen das Sinneninteresse“[81] überwinden helfen und so die Annäherung an das Erhabene ermöglichen will (vergleiche unter anderem Abb. 8).

Die Zeichnung und die Malerei vermochten diesen Dualismus wohl herauszuarbeiten und ihn, wo die Realität mangelhaft erschien, in bewährter künstlerischer Tradition zu verstärken. Was Schinkel jedoch als Visionär etwa eines ‚Denkmaldoms‘ kreiert, ist seine Sache als Denkmalpfleger nicht. Pflicht, Ordnung und Schönheit sind ihm Leitmotiv genug – die Inszenierung des Denkmals in einer übersteigerten Erhabenheit kommt für ihn nicht in Frage: „Um ein wahrhaft historisches Werk hervorzubringen, ist nicht abgeschlossenes Historisches zu wiederholen, wodurch keine Geschichte erzeugt wird, sondern es muß ein solches Neues geschaffen werden, welche imstande ist, eine Fortsetzung der Geschichte zuzulassen.“[82]

Erst Jahrzehnte nach Schinkels Wirken begann ein retrospektiver wilhelminischer Historismus, einzelne Denkmäler durch purifizierende oder ergänzende Umgestaltungen einem auf Macht und Repräsentation bauenden Weltbild anzuverwandeln. Auf Schinkel und die Denkmalpflege des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts konnte er sich dabei gerade nicht berufen. Davor schützte Schinkel und seinen Kreis nicht nur das ästhetiktheoretische Rüstzeug, das ihnen ihre Zeit und mit ihr vor allem Kant und Schiller zur Verfügung gestellt hatten. Schinkel vermochte in seinem Entwerfen in der Denkmalpflege einem inneren Kompass folgend vor allem eines: ästhetischen Gewinn als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“[83] zu schaffen. Aber Schinkel ist als Künstler nicht ausreichend beschrieben, nicht als Ästhet, nicht als Vertrauter des Kronprinzen und nicht als Patriot, wenn er dies alles zweifellos auch war. Schinkel wirkte vor allem auch als überzeugter Staatsdiener und als solcher eben nicht als Untertan, sondern als aufgeklärter Bürger. Eine wichtige Voraussetzung für Schinkels Entwerfen und denkmalpflegerisches Handeln sind die Diskurse seiner Zeit zu Fragen der Ethik. Friedrich Schiller, um zum Abschluss noch einmal auf ihn zurückzukommen, hat in seinem Aufsatz *Ueber Anmuth und Würde* in der Zeitschrift Thalia im Jahr 1793 die Begriffe und Inhalte von Ästhetik und Ethik zusammen gebracht. Die Anmut stellt Schiller als Privileg und Pflicht des aus der überlegenen Position heraus handelnden Subjekts dar – die Würde als das, was – soll Schönes entstehen – notwendig dem Objekt des Handelns bewahrt bleiben muss.[84] Für jede Denkmalpflege ergibt sich daraus – bis heute! – die Prämisse, dass der Denkmalpfleger in seiner Annäherung an das Bauwerk der Anmut bedarf, um dem Denkmal als dem passiven, ja, unterlegenen Objekt die Würde zu bewahren. Umso mehr gilt dies übrigens auch für die Restaurierung und deren Umgang mit den Kunstwerken! In Schinkels Denkmalpflege finden wir das Credo konsequent umgesetzt. Die Frage ‚Patriotismus und Anmut, wie geht das zusammen?‘, dürfen wir Heutige uns stellen – für einen Mann des frühen 19. Jahrhunderts von Schinkels Geistes- und Herzensbildung bestand, da dürfen wir sicher sein, darin keinerlei Widerspruch.[85]

Ein aus heutiger Sicht gänzlich unproblematischer Denkmalpfleger wird Schinkel damit dennoch nicht. Begriffe, wie ‚Ruine unter Dach‘ oder ‚der gewachsene Zustand‘, die die denkmalpflegerische Haltung der Choriner Klosteranlage gegenüber seit Jahrzehnten charakterisieren, hätten Schinkel nicht ferner liegen können. Schinkel konnte, wie zum Beispiel im Chor der Frankfurter Marienkirche geschehen, gelegentlich gnadenlos mittelalterliche Substanz opfern,[86] wenn es ihm ästhetisch geboten erschien. ‚Würde’ in seinem Sinne musste nicht identisch sein mit konsequenter Substanzerhaltung. Denn was Schinkel wollte, war eine Fortsetzung, keine Konservierung der Geschichte. Sein Anspruch besteht nicht im Zurücktreten hinter ein gegebenes, sondern in der Hervorbringung eines eigenen ‚wahrhaft historischen Werks‘. Dabei will er nicht bei der Bewahrung von Geschichte stehenbleiben, sondern – als zukunftsgläubiges Kind eines im Aufbruch begriffenen jungen Jahrhunderts – zur Erzeugung von Geschichte weiterschreiten. Was das Verhältnis der frühen und späten preußischen Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts anbelangt, soll mit einem Verweis auf Günter Bandmann geendet werden. Sein Vergleich zum ‚Kultraum am Kirchenbau‘ in dessen Sicht- und Wirkweise im Mittelalter und im Barock sei hier angerissen: „Dieser symbolische Raum, der für das Mittelalter bezeichnend ist, unterscheidet sich von dem [...] barocken Bildraum [...] durch die *unbewußte* [Hervorh. d. Verf.] Handhabung seiner künstlerischen Möglichkeiten [...]“.[87] Schinkel war noch in der Lage, das ‚Mittelalterlich-Unbewusste‘ in seinen Entwürfen für Chorin zum Klingen zu bringen. Diese Unbewusstheit, die man im besten Sinne auch als ‚Naivität‘ oder ‚Unschuld‘ bezeichnen könnte, schwindet in Bezug auf die denkmalpflegerische Annäherung im Laufe der Folgedekaden und steht dem ausgehenden 19. Jahrhundert so nicht mehr zur Verfügung. Dadurch entsteht der Raum für eine bewusstere, explizit wissenschaftlich grundierte Annäherung an die Denkmale. Doch nur wenn diese dem Objekt gegenüber nicht dogmatisch, sondern in einer angemessenen Demut erfolgt, wird es auch in der Gegenwart und Zukunft eine Chance für Anmut im Umgang mit dem Denkmal geben.

1 Schinkel, Karl Friedrich: Entwurf für einen Bericht an eine hochlöbliche 6te General Verwaltung des Finanz-Ministeriums, vom 8.12.1816, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, GSPK Rep. 93 D Lit. E Nr. 68.

2 Feldtkeller, Julia: Wandmalereirestaurierung. Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden, Berlin 2010, S. 30.

3 Vgl. ebd., S. 30. Die Autorin führt verschiedene Quellen für die zeitgenössischen Schwierigkeiten bei der Rezeption freigelegter mittelalterlicher Wandmalereien an, so u.a. bei Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden Spanien, Frankreich und England, Berlin 1837 und Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1848.

4 Schinkel, Karl Friedrich: Memorandum zur Denkmalpflege, 1815, zit. nach Huse, Norbert: Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, München 2006, S. 72.

5 Hier ist wohl zuerst Franz Kugler als Autor zu nennen, der mit dem Betonen des Wertes der Spuren der Geschichtlichkeit als Vorbote einer modernen Restaurierungsauffassung gesehen werden kann, Kugler 1837 (wie Anm. 3), S. 351; auch Koester, Christian Philipp: Ueber Restauration alter Oelgemälde, 3 Hefte, Heidelberg 1827, S. 22: „Patina"; vgl. auch Bandmann, Günter: Der Wandel in der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, hg. V. H. Koopmann, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, S. 129-157, hier S. 148, S. 154.

6 Vgl. Feldtkeller 2010 (wie Anm. 2), S. 31. Selbst heute ist, nach den Erfahrungen des Verfassers vor Ort, bei den gegebenen natürlichen Lichtverhältnissen beispielsweise die Wandmalerei im ‚Fürstensaal' des Klosters Chorin für die Mehrzahl der Besucher schlicht nicht rezipierbar, sie wird daher entweder übersehen oder aber, fast mit Unwillen, als ‚unlesbar' wahrgenommen.

7 Vgl. ebd., S. 32.

8 Ebd., S. 33 mit Verweis auf Schlegel, Friedrich: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst (Kritische Schlegel-Ausgabe 4), Paderborn/München/Wien 1959.

9 Vgl. Feldtkeller 2010 (wie Anm. 2), S. 55.

10 Kugler 1837 (wie Anm. 3), S. 351.

11 Vgl. Ermländische Ansichten. Ferdinand von Quast und die Anfänge der Denkmalpflege in Preußen und Ermland (Ausst. Kat. Altes Rathaus Potsdam 27.04.-2.07.2006, Museum fürs Ermland und Masuren Allenstein 6.09.-31.10.2006), hg. v. C. Herrmann, A. Rzempołuch, Münster/Olsztyn 2006, S. 18.

12 Vgl. ebd., S. 60-81.

13 Vgl. ebd., S. 142 f.

14 Quast, Ferdinand von: In Bezug auf die Erhaltung der Altertümer in den Königlichen Landen, 1836/37, zit. nach Kohte, Julius: Ferdinand von Quast (1807-1877), Konservator der Kunstdenkmäler des Preußischen Staates, in: Deutsche Kunst- und Denkmalpflege 35, 1977, S. 114-138, hier S. 133.

15 Vgl. Ermländische Ansichten 2006 (wie Anm. 11), S. 72.

16 Feldtkeller, Julia: ‚In Täuschungen Trost suchen sollen wir nicht'. Zur frühen Restaurierungsgeschichte des Berliner Totentanzes, in: Der Berliner Totentanz. Geschichte – Restaurierung – Öffentlichkeit, hg. v. M. Deiters, J. Raue, C. Rückert, Berlin 2014, S. 171-178, hier S. 174.

17 Die Begriffe stammen in der Reihenfolge von Wilhelm Lübke, Wilhelm Bode und Johann Rudolf Rahn, vgl. Lübke, Wilhelm: Das Restaurationsfieber, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 22.12.1861, 5829-5830 sowie 23.12.1861, 5845-5846; Bode, Wilhelm: Neue Opfer des Restaurationsfiebers, in: Kunstchronik 8, 1873, S. 665 f., hier S. 665. Lübke spielte übrigens eine entscheidende Rolle bei der Aufdeckung, Dokumentation und Publikation des Berliner Totentanzes, s. im Folgenden.

18 Christian Philipp Koester und Johann Jakob Schlesinger begannen bereits 1824 am Königlichen Museum in Berlin, sich um eine gezielte Ausbildung von Restauratoren zu bemühen, vgl. Stehr, Ute: Johann Jakob Schlesinger (1792-1855). Künstler – Kopist – Restaurator (Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 53, 2011, Beiheft), Berlin 2012, S. 53-58.

19 Beispielhaft hierfür nochmals der Verweis auf die Situation Ferdinand von Quasts, der als Inventarisator der preußischen Denkmale viele Jahre praktisch allein und schmerzhaft unterfinanziert – und trotz alledem beeindruckend produktiv! – arbeitete.

20 Feldtkeller 2010 (wie Anm. 2), S. 55.

21 „Heinrich, der erste anhaltische Fürst und selbst Minnesänger, benutzt in einer 1213 ausgestellten Urkunde erstmals die Form *‚comes Ascharie'*."; vgl. Assing, Helmut: Askanier, in: Höfe und Residenzen im spätmittelterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch, Tl. 1, hg. v. J. Hirschbiegel, J. Wettlaufer, W. Paravicini, Stuttgart 2003, S. 31. Es ist davon auszugehen, dass auch die Askanier ihre Herkunftssage aus dem Trojastoff schöpften: „Auch die Askanier definierten, wie fast alle anderen Dynastien des Mittelalters, die Abstammung ihres Hauses von Ascanius her, Sohn des Aeneas, des sagenhaften Gründers von Rom. Über die latinisierte Schreibform Aschariae – für Aschersleben, den anhaltinischen Stammsitz der Familie – ließ sich der Bogen zu Ascania schlagen, wie es wahrscheinlich erstmals eine Urkunde von 1323 praktizierte." Briese, Olaf: Ursprungsmythen, Gründungsmythen, Genealogien. Zum Paradox des Ursprungs, in: Genealogie – Fiktion und Realität sozialer Identität, hg. v. M. Fitzenreiter, London 2005, S. 11-20 , S. 15.

22 Vgl. Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 32 Joachimsthalisches Gymnasium 2511.

23 Vgl. Nisch, Gunther: Frühe Denkmalpflege. Das Kloster Chorin zur Zeit von Amtmann Peter Hinrich Meyer (Choriner Kapitel 139), Chorin 2002, S. 4.

24 Vgl. ebd.

25 Entstanden als Illustration zu Becmann (Beckmann), Johann Christoph: Historische Beschreibung der Chur- und Mark Brandenburg, 3. (ungedruckter) Band, Kapitel Kloster und Amt Chorin, 1717.

26 Vgl. Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 5.

27 Der Kapitelsaal bestand noch 1771 und wurde in der Zeit von Pächter Karbe als Kuhstall genutzt; erst dann wurden die Ostteile abgebrochen, die Baulichkeiten nach Westen hin bis zum Kreuzgang geöffnet und als großer Pferdestall umgewidmet, vgl. dazu ebd.

28 Vgl. Schinkel 1816 (wie Anm. 1).

29 Schinkel, Karl Friedrich: Bericht an eine hochlöbliche 6te General Verwaltung des Finanz-Ministeriums, vom 08.01.1817, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, GSPK Rep. 93 D Lit. E Nr. 68 (Hervorheb. im Original).

30 Vgl. Dokument vom 28.01.1817, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2A III D 4925.

31 Vgl. Dokument vom 14.08.1817, wie Anm. 31, vgl. auch Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 7.

32 Zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 7.

33 „Wie Schinkel gibt auch Friedrich Wilhelm mit seiner Zeichnung längst verlorene Bauteile, wie den Kreuzgang und die Chorsakristeien, wieder. Er hat aber keine Rekonstruktion, sondern eine phantasievolle Neuschöpfung im Sinn. Besonderen Wert scheint Friedrich Wilhelm auf die Türme gelegt zu haben, die sämtlich farbig hervorgehoben sind. Die Ansicht zeigt dann auch einen wahren Wald von Türmen, der sich von den Flankentürmen der Ostannexe hinaufschwingt zum isolierten Dreiturmbau im Westen. [...] Der Grundriss könnte daher auch im weitesten Sinne auch im Zusammenhang mit den Planungen für den Berliner Dom gesehen werden, die der Kronprinz in der Zeit von 1825-1840 verfolgte und wo es ebenfalls eine Grablege (Camposanto) der Hohenzollern geben sollte.“ https://vikusviewer.fh-potsdam.de/fw4/vis/ (23.02.2021).

34 U.a. wurde die Schnapsbrennerei aus dem sog. Fürstensaal an das Südende in die ehem. Klosterküche verlagert; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, 1. HA Rep. 87 C Nr. 2618, zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 8.

35 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Rep. 93 D Lit. Hd Tit. XII Nr. 7 und Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2A III D 4904 und 4927; zit. nach ebd., S. 9.

36 1830 endet die Ägide Nobbes in Chorin; sein Grab befindet sich auf dem Klosterfriedhof nördlich der Kirche.

37 Vgl. Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 11.

38 Peter Hinrich Meyer, Bericht an eine Kgl. Regierung in Potsdam, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2A III D 4904. Gesamtdokument als Faksimile und im Wortlaut transkribiert bei Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 36-41 und 57 f.

39 A.a.O., zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 13.

40 Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam,Pr. Br. Rep. 2A III B 4905.

41 Zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), ohne weitere Quellenangabe.

42 Vgl. Karl August Schwieger: *Zeichnung / zu den einzurichtenden Fenstern der neuen Gerichtsstube zu Chorin*, 1832, Feder, Tusche, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 4938.

43 Vgl. Karl Friedrich Schinkel: *Südgiebel des Ostflügels und Südgiebel des Westflügels mit Detail des Plattenfrieses*, 1816, Bleistift, Tusche, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz – Kupferstichkabinett, Mappe XVII b.

44 Zit. nach Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 15.

45 Ebd., S. 14.

46 Ebd.

47 Vgl. Semper, Gottfried: Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten, Altona 1834.

48 Hier etwa Carl Schäfer mit seinen zahlreichen Untersuchungen und Publikationen, vgl. Schäfer, Carl: Von Deutscher Kunst, Berlin 1910.

49 Zuerst zu nennen wären Otto Stiehl (u.a. Stiehl, Otto: Das Rathaus zu Frankfurt an der Oder, in: Zeitschrift für Geschichte und Architektur 5/6, 4, 1911, S. 99-123) und Hermann Phleps (Phleps, Hermann: Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter, Berlin 1930); vgl. aber auch Quast, Ferdinand von: Denkmale der Baukunst im Ermeland, Berlin, 4 Lieferungen 1852-1864 und Friedrich Adler (u.a. Adler, Friedrich: Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des Preußischen Staates, Bde. 1-2, Berlin 1862-1898), wenn letztere vorerst stärker die Baukonstruktion und Gestalt als deren etwaige polychrome Oberfläche in den Fokus nahmen.

50 Vgl. Kgl. Regierung und Oberamtmann Meyer: *Vertrag über die Ausführung der Herstellung und Decoration des Giebels der Amtskirche zu Chorin*, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam, Pr. Br. Rep. 2A A 422.

51 Ebd.

52 Nisch 2002 (wie Anm. 23), S. 15.

53 Vgl. ebd., S. 20.

54 Vgl. ebd.

55 Vgl. Eichholz, Paul/ Hoppe, Willy: Kloster Chorin (Die Kunstdenkmäler des Kreises Angermünde 3; Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg 3,3), Berlin 1927, S. 96 sowie Schmoll gen. Eisenwerth, Joseph Adolf: Das Kloster Chorin und die askanische Architektur in der Mark Brandenburg 1260-1320, Berlin 1961, S. 150.

56 Schmoll 1961 (wie Anm. 55), S. 150; vgl. Raue, Jan: Architekturfarbigkeit des Backsteinbaus. Eine vergleichende Studie an Stadt- und Klosterkirchen in der Mark Brandenburg (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 9), Worms 2008 , S. 117 f.

57 Schmoll 1961 (wie Anm. 55), S. 149.

58 Vgl. Raue, Jan: Restauratorische Untersuchung des Fürstensaals im Kloster Chorin, Untersuchungsbericht, Typoskript 1995, Archiv Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Sig. 2.00-05/173.

59 Vgl. Schumann, Dirk: Mauerwerk und Dekor. Die ornamentale Aufwertung der märkischen Architektur um 1300, in: Licht und Farbe in der mittelalterlichen Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums (Studien zur Backsteinarchitektur 7), hg. v. E. Badstübner, G. Eimer, E. Gierlich, M. Müller, Berlin 2005, S. 326-347 und Wittkopp, Blandine: Ausgrabungen im Ostflügel, in: Zeitschichten. Denkmalpflege in Brandenburg (Choriner Kapitel 140), hg. v. Kloster Chorin, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege, Archäologisches Landesmuseum, Chorin 2005, S. 67-70.

60 Vgl. Nisch, Gunther: Urkunden der ehemaligen Zisterzienserabtei Chorin: Askanierzeit 1258-1319 (Choriner Kapitel 10), Chorin 2007.

61 Schinkel 1815 (wie Anm. 4).

62 Vom Traufgesims der Langhaus-Nordfassade stammender Formstein mit Inschrift auf seiner flachen (im verbauten Zustand nicht sichtbaren) Seite, seit den 1960er-/1970er-Jahren, wohl nach der darüber hinaus weitgehend spurlosen Auflösung des Formsteinarchivs bzw. ‚Lapidariums', eingemauert im Fürstensaal.

63 Vgl. Berger-Schäfer, Hans: Die Frankfurter Marienkirche 1921 bis 1927 (Mitteilungen des Historischen Vereins für Heimatkunde 27), Frankfurt am Main 1927, S. 31-36.

64 „Verzicht" auf eine Erzählung ist dabei noch nicht einmal das passende Wort, denn Schinkel dürfte es nicht ansatzweise erwogen haben, als Denkmalpfleger zu fabulieren.

65 Schinkel 1815 (wie Anm. 4).

66 Goethe, Johann Wolfgang: Von Deutscher Baukunst (1773), in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 1.2, hg. v. Gerhard Sauder, München 1987, S. 415-423, hier S. 415.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 418.

70 Ebd.

71 „... so wird derjenige Zustand des Gemüths, wo *Vernunft* und *Sinnlichkeit* – Pflicht und Neigung – *zusammenstimmen*, die Bedingung seyn, unter der die Schönheit des Spiels erfolgt." Schiller, Friedrich: Ueber Anmuth und Würde, Leipzig 1795, S. 66.

72 Ebd., S. 77.

73 Ebd., S. 76.

74 Ebd., S. 115. Vgl. auch: „[...] Tugend ist nichts anders ‚als eine Neigung zu der Pflicht'.", ebd., S. 68.

75 Ebd., S. 64.

76 Kugler 1837 (wie Anm. 3), S. 351.

77 „[...] und besonders in Rücksicht auf Construction mit gebrannten Steinen unserer Zeit als Muster dienen können." Schinkel 1816 (wie Anm. 1).

78 Wertvolle Anregungen in diesem Zusammenhang lieferte in jüngerer Zeit u.a. die Ausstellung „Der Britische Blick. Deutschland – Erinnerungen einer Nation" (Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 8.10.2016-9.01.2017), hg. v. N. MacGregor, München 2017.

79 „Im Gegensatz zu dem Schönen, zieht uns das Erhabene gerade durch seinen Geschmack am Formlosen, Unbegrenzten, Unendlichen, mithin durch seinen Widerstand gegen das Sinneninteresse an. Es ist daher auch nicht, wie die Empfindung des Schönen, mit einem Gefühl der Lebensförderung, sondern eher der Lebenshemmung, jedoch mit ‚unmittelbar folgender desto stärkerer Ergießung' verbunden. Es geht nicht aus dem Bewußtsein der Harmonie, sondern eher aus dem des Kontrastes hervor. Mit Reizen unvereinbar, rührt und erschüttert das Erhabene das Gemüt, ruft mehr Bewunderung als Lust hervor, ist deshalb auch in höherem Grad als das Schöne mit dem moralischen Gefühl verwandt; man empfindet in seiner Nähe einen heiligen Schauer. [...] Das Erhabene liegt daher auch weniger als das Schöne in den Gegenständen, mehr in unserem eigenen Gemüte." Vorländer, Karl: Immanuel Kant. Der Mann und das Werk, III.1. Die Begründung der neuen Philosophie, 5. Die Kunst, 4. Die Begründung der Kunst, Das Schöne und das Erhabene, Leipzig 1924, abgerufen unter: https://www.textlog.de/35772 (12.1.2021).

80 Kugler 1837 (wie Anm. 3), S. 351.

81 Vorländer 1924 (wie Anm. 79), S. ebd.

82 Schinkel in einem Antwortbrief an Kronprinz Maximilian von Bayern, 1834 (1835?), zit. nach Bauer, Hermann: Architektur als Kunst. Von der Grösse der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, hg. v. H. Bauer, Berlin 1963, S.133-171, hier S. 134.

83 „Die objektive Zweckmäßigkeit kann nur vermittelst der Beziehung des Mannigfaltigen auf einen bestimmten Zweck, also nur durch einen Begriff erkannt werden. Hieraus allein schon erhellet: daß das Schöne, dessen Beurteilung eine bloß formale Zweckmäßigkeit, d. i. eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck, zum Grunde hat, von der Vorstellung des Guten ganz unabhängig sei, weil das letztere eine objektive Zweckmäßigkeit, d. i. die Beziehung des Gegenstandes auf einen bestimmten Zweck, voraussetzt." Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Kapitel 23, § 15, Berlin/ Libau 1790, abgerufen unter: https://www.projekt-gutenberg.org/kant/kuk/kukp151.html (12.01.2021).

84 „Man fordert Anmuth von dem, der verpflichtet, und Würde von dem, der verpflichtet wird." Schiller 1795, (wie Anm. 71) S. 100.

85 Eine – vermutlich überraschende – Anmerkung zum Schluss: Bertolt Brecht dichtete rund 110 Jahre nach Schin-

kels Tod in einem Land, in dem zwischenzeitlich nahezu alles zur Ruine geworden war, die *Kinderhymne*: „Anmut sparet nicht noch Mühe/ Leidenschaft nicht noch Verstand/ daß ein gutes Deutschland blühe/ wie ein andres gutes Land." (Brecht, Bertolt: Kinderhymne, in: Sinn und Form 6, 1950, S. 44-46). Ich empfinde es als außerordentlich bemerkenswert, dass er dem ‚Neuen Preußen' namens DDR damit fast wortgleich Schillers klassischen Katalog – Vernunft, Sinnlichkeit, Pflicht, Neigung –, abfordert, um diesem eine Zukunft in Würde und Schönheit abzuringen. (Wir wissen, wie letztlich alle vorhergehenden diesbezüglichen Versuche, scheiterte auch dieser.)

86 Ein Beispiel: Von den ehem. ca. 64 polychrom gefassten Konsolköpfen an den Kapitellen der Chorpfeiler in der Marienkirche in Frankfurt (Oder) haben nur zwei (!) die nach Schinkels Entwurf 1828-30 ausgeführte Stuckierung überstanden; der Rest ist, bis auf geringe Fragmente, Totalverlust, vgl. Raue 2008 (wie Anm. 56), S. 80.

87 Bandmann 1971 (wie Anm. 5), S. 253.

Bildnachweis

Abb. 1: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv – A II 13

Abb. 2: Warschau, Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk Warszawa / Piotr Jamski – ISPAN 6094

Abb. 3: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – A J 2023

Abb. 4: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Kartenabteilung – SBB IIIC, Kart-Y, 12469, Blatt 12

Abb. 5: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 17b.6 / Dietmar Katz

Abb. 6: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 17b.21 / Dietmar Katz

Abb. 7: Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten – GK II (12) IV-D-26

Abb. 8: Berlin, Stiftung Stadtmuseum Berlin – VII 97/398 w

Abb. 9: Jan Raue, 2017

Abb. 10: Potsdam, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam – BLHA Rep. 2A III D Nr. 4938 (vgl. Abb. 12)

Abb. 11: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 17b.9 / Dietmar Katz

Abb. 12-14: Jan Raue, 2017

Abb. 15: Potsdam, Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam – BLHA 2A II A Nr. 122

Abb. 16-17: Jan Raue, 2017

Abb. 18: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 20a.248 / Wolfram Büttner

Abb. 19: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – TOP. Berlin. I B 3a Blatt 26 / Jörg P. Anders

Abb. 20: Frankfurt (Oder), Stadtarchiv – 3-310-V1637

Abb. 21: Potsdam, Stadt- und Landesbibliothek Potsdam – SLB 80/51018 (Lösener, Chronik, Tafel 9)

Abb. 22: Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten – GK II (1) 11676 / Wolfgang Pfauder

Abb. 23: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett – SM 17b.3 / Dietmar Katz

Stefan Gehlen

Die Anfänge des Backstein-Revivals und Schloss Babelsberg

Die Wiedergeburt der märkischen Backsteinarchitektur durch die Berliner Schule wird schon seit dem 19. Jahrhundert auf die Pionierbauten im Ziegelrohbau von Karl Friedrich Schinkel zurückgeführt.[1] Im Gegensatz zur etwa gleichzeitig errichteten Bauakademie in Berlin wird das neugotische Schloss Babelsberg jedoch nicht zu Schinkels wegweisenden Backsteinbauten gezählt (Abb. 1). Seine Baugeschichte macht allerdings die Schwierigkeiten deutlich, mit denen das Backstein-Revival anfangs zu kämpfen hatte.

Im 19. Jahrhundert führte man Schinkels Backsteinbauten neben lombardischen und römischen, vor allem aber auf märkische Vorbilder des Mittelalters zurück. In Neuruppin und Berlin habe ihn seit frühster Jugend „die kirchliche Kunst des mittelalterlichen Backsteinbaus mit ihrem geheimnisvollen Ernste berührt." Und „so ist wohl nicht zu zweifeln, dass die frühe und langjährige Berührung Schinkels mit der märkischen Backstein-Baukunst zu einer unsichtbar ausgestreuten und lange schlummernden Saat in seiner Seele geworden ist." Deshalb griff Schinkel dann „zur alten Weise des märkischen Backsteinbaues zurück, um auch der modernen Architektur in dem echten unverhüllten Materiale wieder einen bleibenden Gehalt zu schaffen. [...] Denn in der That hat der nordische Backsteinbau dreihundert Jahre lang geschlummert [...]. Schinkel, der treue Sohn der Mark, hat den bleischweren Zauberbann gebrochen und für das bildsame Material eine neue Entwickelung in Deutschland begründet."[2] Das Bild von der Mark Brandenburg als Ausgangspunkt einer neuen Entwicklung in Deutschland ist bezeichnend für das preußische Sendungsbewusstsein der späten 1860er-Jahre. Schinkel selbst waren solche Gedanken wohl fremd. Nicht nur seine klassizistischen Ziegelbauten, sondern auch die Friedrichswerdersche Kirche in Berlin oder das Burgenschloss Babelsberg in Potsdam lassen keine märkischen Vorbilder erkennen. Schinkels Neugotik ist vor allem englischen Vorbildern verpflichtet. Eine Anknüpfung an das märkische Mittelalter war daher nicht stilistisch, sondern – wenn überhaupt – nur materiell in Bezug auf die Verwendung von Backsteinen oder Ziegeln als unverputzt sichtbares Baumaterial erfolgt.

Für das neue Interesse am Backsteinbau gab es bautechnische und finanzielle Gründe: Auf der Suche nach Einsparmöglichkeiten im Neubau und beim Bauunterhalt waren die preußischen Baubehörden auf die vielfach noch gut erhaltenen Ziegelbauten des Mittelalters aufmerksam geworden. Aus Mangel an geeigneten Steinvorkommen wurden in Berlin und Brandenburg seit dem Mittelalter Backsteine oder Ziegel aus heimischem Lehm oder Ziegelton hergestellt. Allerdings hatte sich die Qualität der Ziegel aufgrund der späteren Verbreitung der Putzfassaden im Laufe der Jahrhunderte stark verschlechtert. Den Rückschritt führten die erhaltenen Monumente jedermann vor Augen. Schon 1776 stellte daher das Königlich Preußische General-Ober-Finanz-Kriegs- und Domainen-Direktorium die Preisfrage nach den „Ursachen der Festigkeit alter Römischer und Gothischer Gebäude und die Mittel, gleiche Dauerhaftigkeit bey neuen Mauerwerken zu erhalten".[3] David Gilly veröffentlichte und diskutierte noch 1820/21 diese Preisfrage in seinem Handbuch der Land-Bau-Kunst, welches Architekten offenbar über einen längeren Zeitraum zu bautechnischen Untersuchungen der alten Monumente anregte.[4] Dies hatte letztlich nicht nur Auswirkungen auf die Architektur, sondern auch auf die Denkmalpflege.[5]

Den Beginn der Denkmalpflege in Preußen markiert bekanntlich die Wiederherstellung der Marienburg in Westpreußen (Abb. 2). Obwohl Schinkel die Marienburg anfangs nur aus Abbildungen und Zeichnungen kannte,[6] sah er in dem mittelalterlichen Backsteinmonument das Vorbild für das zukünftige Bauen ohne Putz und Tünche schlechthin.[7] Gutachterlich sprach er sich daher dafür aus, die ursprüngliche Ziegelsichtigkeit der Marienburg wiederherzustellen und die „modern übertünchten Wände sämtlicher Façaden des hohen Schlosses"[8] zu entfernen. Die Leitung der Restaurierungsarbeiten konnte Schinkel 1816 allerdings nicht persönlich übernehmen, da ihn in Berlin der Bau der Neuen Wache zu sehr in Anspruch nahm. Dort setzte Schinkel an einem Neubau zum ersten Mal Sichtbackstein ein, um zumindest an den Seitenwänden „an Stelle der Übertünchung auch etwas Wahres und Echtes der Konstruktion zu setzen". Verputz und Tünche



1 Karl Friedrich Schinkel: Entwurf für Schloss Babelsberg, 1833.

galten ihm folglich nicht nur als nachmittelalterlich, sondern auch als etwas Unwahres und Unechtes, das man – wie etwa an den Frontmauern der Klosterkirche Chorin – zur Bereinigung des Erscheinungsbildes entfernen sollte.[9] Seine Ablehnung der Übertünchung richtet sich aber offenbar nicht gegen jede Art der farbigen Beschichtung. So sollten die Backsteinmauern und Pfeiler der alten Franziskanerkirche in Berlin Schinkels Gutachten zufolge rötlich-violett und die Gewölbe blau mit goldenen Sternen gefasst werden (nicht ausgeführt)[10], und in Chorin ließ er ergänzte Ziegelmauern „in einem dem ursprünglichen Styl des Monuments entsprechenden Geiste“ in Rot mit weißen Fugen überstreichen, da sich der Befund im alten Mauerbestand eindeutig so darstellte.[11] Zur Angleichung von Alt und Neu wurden nicht nur bei Backsteinbauten Befunderhebungen durchführt. Bei der Burgruine Stolzenfels am Rhein wollte Schinkel die modernen Ergänzungsbauten ursprünglich unverputzt und natursteinsichtig ausführen lassen, um sie dem vermeintlich steinsichtigen Baubestand anzugleichen.[12] Nach zweifelsfreien Putzbefunden im historischen Bestand ließ der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm, der spätere König Friedrich Wilhelm IV., die Ergänzungsbauten jedoch verputzen.[13]

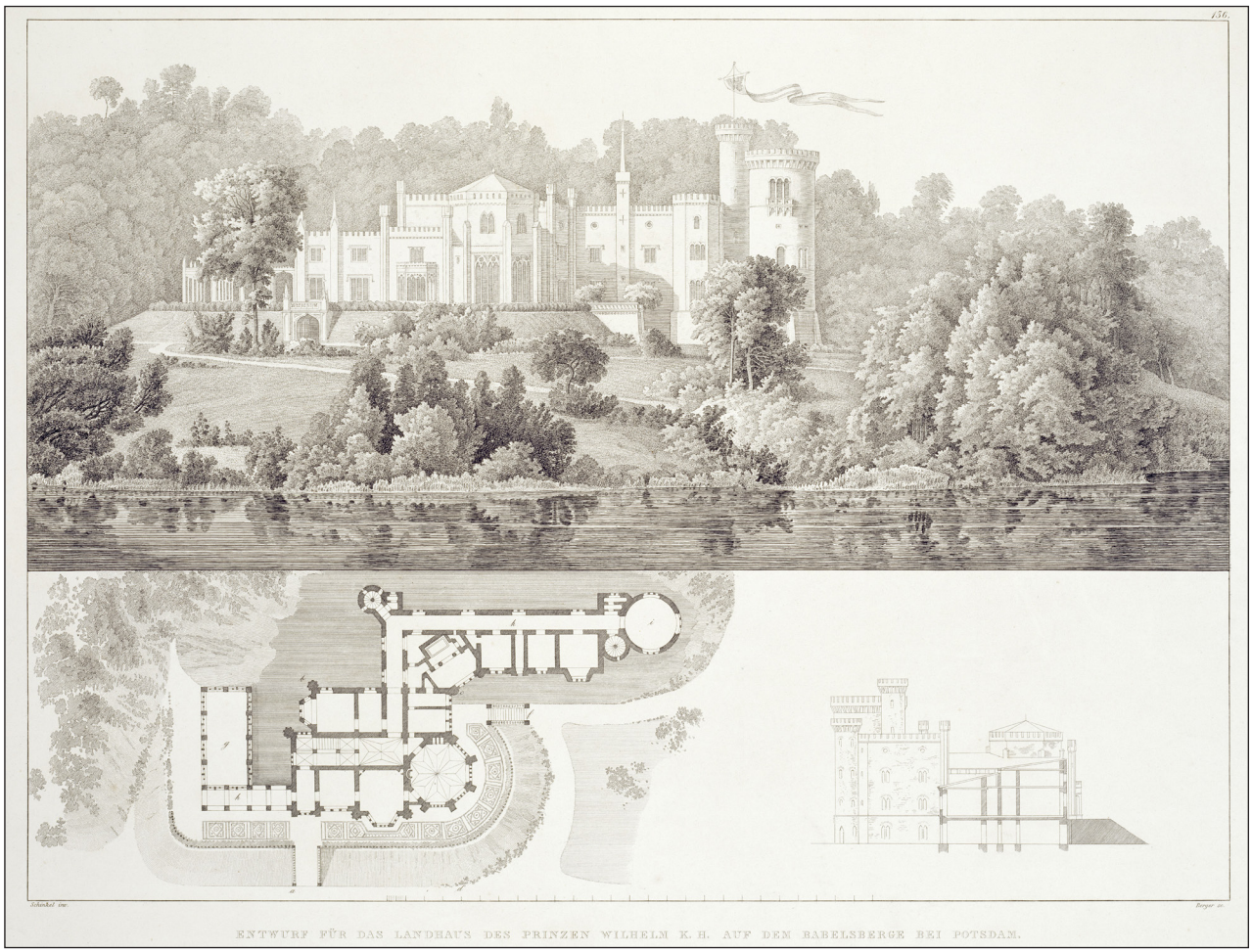
Schinkels schriftlich überlieferte Überlegungen zu einer wahr, echt oder materialgerecht geltenden Bauweise sind von Goerd Peschken in dem von Schinkel geplanten architektonischen Lehrbuch einer „technizistischer Konzeptionsphase“ zugeordnet worden.[14] Da Schinkel etwa zur gleichen Zeit an der Entwurfsplanung für Schloss Babelsberg arbeitete, wird man annehmen können, dass ihm dort die praktische Umsetzung seiner Lehrsätze vorschwebte. In dem geplanten Lehrbuch sprach Schinkel „folgenden Hauptgrundsatz aus: Architektur ist Construktion. In der Architektur muß alles wahr sein, jedes Maskieren, Verstecken, der Construktion ist ein Fehler. Alle Materialien sind erlaubt, nur bilde man den Gegenstand nach seinem Charakter um, nicht gegen demselben“. Bei materialgerechter und ehrlicher Konstruktion sollte sich ein Stil gewissermaßen von selbst einstellen: „Styl in der Architectur wird gewonnen, wenn die Construction eines ganzen Bauwerks: 1.) auf die zweckmäßigste u schönste Art aus einem einzigen Material sichtbar charakterisiert wird, 2.) wenn die Construction aus mehreren Arten



2 Friedrich Gilly/ Friedrich Frick: Marienburg, Fassade des Kapitel-Saals, 1799/1803.

von Material, Stein, Holz, Eisen, Backstein, jedes auf die ihm eigenthümliche Art sichtbar characterisiert wird."[15] Der Kunstwert des Rohziegelbaus hing für Schinkel auch von der Art der Verfugung ab, die ebenso wie die Ziegel selbst sichtbar vor Augen gestellt werden sollte: „Die Zweckmäßigkeit der Construction enthält folgende drei Haupteigenschaften: a) bestes Material; b) beste Bearbeitung und Fügung des Materials; c) sichtbare Andeutung des besten Materials, der besten Bearbeitung und Fügung des Materials."[16]

Diesem Ideal hatte Schinkel sich in der Baupraxis mehrfach versucht anzunähern. In seiner Sammlung Architektonischer Entwürfe stellte Schinkel in der kurzen Baubeschreibung der Friedrichswerderschen Kirche etwa fest, „daß die Construktion überall in einem sorgfältig und für jeden Bauteil eigens zweckmäßig behandelten Backstein-Material sichtbar gelassen wurde".[17] Mehrfach hebt Schinkel den bewussten Verzicht auf Beschichtungen oder „Tünche" hervor, wie etwa beim Entwurf zur Gertraudenkirche auf dem Spittelmarkt: „Der ganze Bau ist in Backsteinen auszuführen entworfen, und das Aeußere soll sich in einer schönen und genauen Arbeit mit ausgesuchtem Material ohne Tünche darstellen; alle architektonischen Gliederungen sind aus genau dazu geformten Steinen zusammengesetzt." Zwei der Kirchenentwürfe für die Oranienburger Vorstadt sollten „in Backstein ausgeführt werden, und dies Material würde außerhalb ohne Abputz bleiben und seine ganze Construction sichtbar lassen." Natürlich fehlte auch beim Musterbau der Bauakademie nicht der Hinweis, dass die Backsteinfassade „ohne Übertünchung und Abputze" hergestellt wurde. Beim Berliner Feilnerhaus stellte Schinkel zudem die Kostenersparnis heraus. Die äußere Architektur könne „in keiner Weise, selbst nicht in Tünche und Stuck, wohlfeiler, aber dabei weit dauerhafter, genauer, schärfer und charakteristischer" dargestellt werden. „Es ist sehr zu wünschen, dass diese dauerhafte, schöne und wahrhafte Architektur aus gebranntem Ton ohne Uebertünchung recht viel Nachahmung, sowohl für öffentliche Gebäude als auch Privathäuser, finden möge."[18]



3 Karl Friedrich Schinkel/ Ferdinand Berger: Schloss Babelsberg, 1858.

Schinkel hatte auch den Entwurf für Schloss Babelsberg in die „Sammlung Architektonischer Entwürfe" aufgenommen (Abb. 3). Der Schlossbau war, wie Ludwig Persius später bemerkte, „anfänglich ganz in rohen Backsteinen und in den Architekturteilen und Ornamenten von Quadersteinen (Sandstein) gedacht".[19] In Schinkels Beschreibung des damals erst zur Hälfte ausgeführten Schlossentwurfs fehlt jedoch jeder Hinweis auf die Ziegelfassade, obwohl doch gerade ein Schlossbau des Königshauses zur Nachahmung und Verbreitung der ‚wahrhaften Architektur' hätte beitragen können. Bei den villenartigen Landschlössern, die Schinkel für den preußischen Prinzen Carl in Glienicke und den Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. bei Sanssouci (Charlottenhof) errichten ließ, hatte es sich um Umbauten älterer Putzbauten gehandelt, die weiterhin verputzt werden mussten. Erst mit dem geplanten Neubau des Prinzen Wilhelm auf dem Babelsberg bot sich Schinkel die Chance für ein unverputztes Schloss. Sein ambitionierter Entwurf konnte wegen der veranschlagten Kosten allerdings zunächst nur zur Hälfte ausgeführt werden (Abb. 4). Aber auch dabei musste noch weiter gespart werden.

Allein die Beschaffung brauchbarer Verblenderziegel stellte den Bauleiter Eduard Gebhardt vor große Probleme. Ein Schreiben Gebhardts vom 27.03.1834 an den Baukondukteur Ludwig Persius, Schinkels rechte Hand bei dessen Bauvorhaben in Potsdam, zählt diese auf: „Wie mir Hecker [= Potsdamer Maurermeister] sagt: beabsichtigen Sie die Steine vom Depothofe zur Verblendung des Cortiges [= Cottage = Babelsberger Schloss] zu nehmen; es sind jedoch alles Schulzsche und eine Ladung Reichardsche (von der bei Rüdersdorf liegenden Ziegelei) und eignen sich, nach meiner Ansicht, nicht wohl zu Verblenden, einmal wegen ihrer weichen Masse, zweitens weil die Kanten durch mehrmaliges [....?] großenteils fehlen."[20] Die Ziegel sollten offenbar wegen der geforderten „größten Oeconomie" nicht eigens gebrannt, sondern aus älteren Vorräten (die vom Bau der Nikolaikirche übrig waren) zusammengetragen werden. Da diese Ziegel aus unterschiedlichen Ziegeleien stammten,



4 Carl Daniel Freydanck: Blick auf Schloss Babelsberg, 1838. Die von Freydanck dargestellte polychrome Putzquaderung ließ sich am Bau selbst nicht mehr nachweisen.

keine ausreichende Festigkeit besaßen und keine glatten Kanten aufwiesen, waren sie als Verblendersteine in mehrfacher Hinsicht ungeeignet. Den Vorschlag, die Ziegel daher zu verputzen, konnte Schinkel durch sein persönliches Erscheinen auf der Baustelle noch verhindern. In einem Brief an Prinz Wilhelm vom 07.05.1834 schildert Persius die Zugeständnisse, zu denen Schinkel dabei bereit war: „Schinkel [habe] heute nachdem er den Bau auf dem Babersberge in Augenschein genommen den Wunsch ausgesprochen: daß die äußeren Mauerflächen desselben im Charakter des Baustyles gemäß nicht geputzt sondern im rohen Mauerwerk stehen bleiben mögten. Eine ganz [...?] u consequente Ausführung der Art würde nach meinem frühern unterthänigen Vorschlage kostspielig sein, und wegen Anfertigung der Formsteine zu den Gesimsen u Gliederungen die Ausführung des Baues in diesem Jahre unmöglich gemacht haben. Dahingegen hält der Herr Oberbaudirektor [= Schinkel] gerade eine weniger elegante Ausführung des Bauwerkes in den arch: Teilen ganz angemessen und räth zugleich damit der Bau durch die Anfertigung der Formziegel zu den Gesimsen nicht aufgehalten würde sämtliche Glieder [...?] in Putz, der durch die Färbung mit dem rohen Mauerwerk in Harmonie gesetzt werde dürfte auszuführen.“[21]

Um den Zeit- und Kostenrahmen des Bauvorhabens einzuhalten (und nicht bei den Bauherren in Ungnade zu fallen) hatte Schinkel demzufolge selbst vorgeschlagen, die geplanten Formsteine durch Putzprofile zu ersetzen. An den unverputzten Ziegelmauern wollte Schinkel aber weiterhin festhalten. Zur Begründung führte er den ‘Charakter des Baustyles‘ an, denn damit konnte er den sparsamen Prinz Wilhelm und vor allem dessen Gemahlin Prinzessin Augusta überzeugen, die sich ein Cottage im romantischen Stil gewünscht hatte. Schinkel betrachtete die Ziegelfassade zwar als Ausdruck ‘wahrer‘ Konstruktion, brachte sie aber seinen Bauherren als romantisches Dekor nahe. Persius fasste die Doppelfunktion nach Abschluss des ersten Bauabschnitts zusammen: „Es ist nicht zu leugnen, daß die Wahl des romantischen Baustils für den Charakter der Gegend, den dunkle Waldungen bezeichnen,



5 Eduard Gebhardt: Rückseite von Schloss Babelsberg, 1836. Photographie des Aquarells (Verlust). Gebhardts Darstellung lässt Baudetails wie die von ihm verputzten Türmchen und Gesimse sowie die gemauerten Überfangbögen und die Dachentwässerung erkennen.

dem heiteren griechischen Stil erbauten Glienicke gegenüber geglückt ist [...] wenn man auf der anderen Seite nicht bedauern müsste, dass die Ausführung der altdeutschen, für den Standpunkt der Technik neuen Formen, die vielfaches, reiches Ornament und Charakteristisches erfordern, wie der Mittel, die dafür nur hergegeben wurden, zum Teil scheiterte. Daher hat auch das Äußere des Baues, das anfänglich ganz in rohen Backsteinen und in den Architekturteilen und Ornamenten von Quadersteinen (Sandstein) gedacht war, mancherlei Surrogat-Konstruktionen erhalten."[22]

Das Babelsberger Schloss war, wie alle Bauvorhaben des preußischen Königshauses im Potsdamer Gartenreich, Bestandteil einer idealen Bilderwelt. Dies war nicht der günstigste Rahmen für Schinkels baukonstruktive oder 'technizistische' Ambitionen. Wie sehr die landschaftlichen Gebäude auf ihr Erscheinungsbild berechnet waren, zeigte sich etwa ein Jahrzehnt später bei den Försteretablissements König Friedrich Wilhelms IV. im königlichen Wildpark. Dazu berichtete Persius: „In Betreff des Baustils, in welchem die drei zur Ausführung gekommenen Försteretablissements errichtet werden sollten, ward gewünscht, daß sich derselbe möglichst der Stimmung der angewiesenen Waldgegend anschließen möchte. Wo daher düsterer Fichtenwald die Baustelle umgrenzte, wählten wir den romantischen mittelalterlichen Stil; da, wo schöne Buchen und Laubhölzer die Baustelle beschatteten, kam der heitere italienische zur Anwendung [...]. Es war anfänglich die Absicht, das äußere Mauerwerk dieser Baulichkeiten roh ohne Abputz stehen zu lassen, was dem Charakter des Baustils am meisten entsprochen haben würde, doch mußte wegen der Eile des Baues, und da gute Ziegel nicht sogleich zu beschaffen waren, davon abgestanden werden. Um dem Charakter durch die glattgeputzen Flächen der Frontwände nicht zu nahe zu treten, ward in den Putz eine feine Quaderung eingeschnitten, die den Kreuzverband von Mauerziegeln in doppelt so großem Format, als gewöhnliche Mauersteine haben, nachahmt, und diesem Quaderputz durch eine verschiedentönige Färbung zu Hilfe gekommen, wodurch eine dem gewählten Baustil



6 Freigelegte Ziegelfassade des Schinkelbaus mit Spachtelüberzug und modellierten Stabfugen, 2013. Dieser Teil der rückseitigen Außenfassade wurde durch eine Aufstockung schon früh zu einer Innenwand und blieb dadurch gut erhalten.

angemessene Wirkung hervorgebracht worden ist.“ [23] Der seltene Fall einer Ziegelimitation durch „verschiedentönige“ gefärbte Putzquaderung im Ziegelverband macht deutlich, dass der rohe Backstein für das Königshaus nach Schinkels Tod nur ein Gestaltungsmittel für den ‘romantischen mittelalterlichen Baustil‘ darstellte, das zur Not auch imitiert werden konnte.

Auch nachdem sich Schinkel aus Enttäuschung vom Babelsberger Baugeschehen völlig zurückgezogen hatte, hielt man dort weiter am „rohen Backstein“ fest. Gebhardt musste den Bau jedoch mehrfach unterbrechen, weil „die Blendsteine ausgehen“.[24] Die Lieferungen aus den verschiedenen Ziegeleien fielen farblich offenbar nicht wie gewünscht aus. „Ich bin jetzt [....] mit den Details der Fronten mit Rücksicht auf Verblendung ohne Putz beschäftigt. Die Schutzbögen der Fensterwölbungen [= durch Verblenderziegel angedeutete Überfangbögen] werden das ganze malerisch machen. Sollen denn die Steine zu den 8 eckigen Thürmchen und zu den Plinthengesimsen nicht auf der Ziegelei gestrichen werden?“ (Abb. 5). Schließlich erfolgte auch die Ausführung der genannten Türmchen in Putz. Da die „einzelnen Pfeilerchen“ der achteckigen Türmchen sehr schwach dimensioniert waren, sollten diese „im Ganzen und mit Cement gemauert werden“. Entgegen dem ursprünglichen Kostenanschlag erfolgte „die Ausführung sämtlichen Gliederputzes in Cement anstat[t] in Kalkmörtel“. Zum Schutz exponierter Putzelemente wurden verschiedene Möglichkeiten der Verblechung erörtert. Mit der Verblechung der Zinnen und Türmchen wurden die Arbeiten an der Fassade abgeschlossen: „Die Klempner haben die sämtlichen kleinen Thürchen und Zinnen, sowie das untere Dach, und die Hälfte des oberen Vorderdaches beendet und werden bis spätestens 14 Tagen ganz fertig sein.“ Die archivalisch überlieferte bauzeitliche Verwendung von Kalkputz, Zement (Romanzement) und Zinkblech konnte vor wenigen Jahren durch restauratorische Befunde bestätigt werden.

Die jüngsten Untersuchungen führten sogar zu der überraschenden Erkenntnis, dass es sich bei den Verblenderziegeln selbst zum Teil um Surrogat-

Konstruktionen handelt (Abb. 6). Zur Egalisierung sehr unregelmäßiger und unebener Ziegel hatte Schinkel schon 1817 empfohlen: „[...] die Fugen sollten bei diesem Mauerwerk anfangs wie bei einem Kalkputz offen gelassen, nachher mit recht frischem Kalk sauber ausgestrichen und in der Mitte jeder Fuge mit einer eisernen Spitze nach dem Lineal ein vertiefter Strich gezogen, der das Werk noch mehr reguliert."[25] Diese Art der Schlämmverfugung, bei der überschüssiger Fugenmörtel breit gestrichen wurde, sodass mörtelfreie Steinzonen übrigblieben, um dann in den frischen Putz mit der Kelle Scheinfugen einzuritzen, tritt schon bei mittelalterlichen Backstein- und Natursteinmauerwerk (Pietra-rasa Verputz) in Erscheinung, um glattere Oberflächen und regelmäßige Fugenraster zu erhalten. Das gleiche Verfahren war in Potsdam im späten 18. Jahrhundert auch schon als 'holländische Bauweise' beim Bau des Holländischen Viertels, beim Marmorpalais und beim Holländischen Etablissement im Neuen Garten angewendet worden. Im Gegensatz dazu war der Kalkmörtel zur Überdeckung der Ziegel beim Schinkelbau in Babelsberg nicht als schlämmfähiger, sondern als spachtelfähiger Mörtel aufgebracht worden, mit dem die Ziegel teilweise sogar vollflächig bedeckt wurden.[26] Eine ähnlich wie Stein aushärtende Spachtelmasse war damals in England unter der Bezeichnung 'Hamelin's Mastic' als Verfugungsmörtel für Ziegelbauten entwickelt worden, um den Anstrich der Fassaden einzusparen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Schinkel den 1830 in deutschsprachigen Fachzeitschriften beschriebenen englischen Mörtel gekannt hat. Archivalisch überliefert ist allerdings nur die Verfugung mit 'hydraulischem Kalk'. Das Spachtelverfahren am Schinkelbau zur Korrektur der unregelmäßigen Verblenderziegel weicht von den anderen bekannten Schlämmverfugungen in Potsdam ab. Gespachtelte und weitgehend deckende Beschichtungen sind dort sonst nicht bekannt. Schon bei der Erweiterung des Schlosses ab 1845 konnten ebenmäßigere Ziegel verwendet werden, bei denen das übliche Schlämmverfahren zur Egalisierung der Oberflächen ausreichend war.[27] Nirgendwo sonst in Potsdam, so scheint es, hatte man bei einem Rohziegelbau mit so schlechten Ziegeln zu kämpfen, wie beim Schinkelbau in Babelsberg.

Die Bauherren waren mit dem Ergebnis der baulichen Bemühungen mehr als zufrieden (Abb. 4, Abb. 5). Schinkel, den der Sparzwang daran gehindert hatte, in Babelsberg ein prominentes Beispiel für die „dauerhafte, schöne und wahrhafte Architektur aus gebranntem Ton ohne Uebertünchung"[28] zu geben, fand später nur lobende Worte für die schöne Lage und die Aussichten. Als beim Schinkelfest 1869 an Schinkels Vorreiterrolle bei der Erneuerung der Backsteinarchitektur erinnert wurde, benannte der Festvortrag den wohl wichtigsten Grund für Schinkels Scheitern: „Wie einzelne Kenner und Kunstfreunde die neue Leistung rühmen möchten, die entscheidende Klasse der vermögenden und kunstliebenden Bauherren blieb gleichgültig."[29]

1 Klinkott, Manfred: Die Backsteinbaukunst der Berliner Schule. Von K. F. Schinkel bis zum Ausgang des Jahrhunderts, Berlin 1988, S. 23-73.

2 Böckmann, Wilhelm: Schinkel als Erneuerer der märkischen Backsteinarchitektur, Vortrag zum Schinkelfest am 13. März 1869, in: Zeitschrift für Bauwesen XIX, 1869, Sp. 459-478, hier Sp. 465-468.

3 Vgl. Ziegler, Christian Ludwig: Beantwortung der von dem Königl. Preußischen General-Ober-Finanz-Kriegs- und Domainen-Directorio ausgesetzten Preisfrage über die Ursachen der Festigkeit alter Römischer und Gothischer Gebäude und die Mittel, gleiche Dauerhaftigkeit bey neuen Mauerwerken zu erhalten, Berlin 1776.

4 Vgl. Kiefer, Franz Hermann: Schinkel und die Industrialisierung Preußens (Univ. Diss. Marburg 2004), Kassel 2005, S. 156 -159f; vgl. auch Gilly, David: Handbuch der Land-Bau-Kunst, Braunschweig 1820/21.

5 Vgl. Mohr de Pèrez, Rita: David Gillys Baukultur als Basis der Denkmalpflege im Preußischen Bauwesen, in: David Gilly. Erneuerer der Baukultur (Ausst. Kat. Braunschweigisches Landesmuseum 19.08.2008-12.10.2008), hg. v. E. Führ, A. Teut, Münster 2008, S. 151-158; Mohr de Pèrez, Rita: Die Anfänge der staatlichen Denkmalpflege in Preußen. Ermittlung und Erhaltung alterthümlicher Merkwürdigkeiten (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 4), Worms 2001; Meinecke, Andreas: Geschichte der preußischen Denkmalpflege 1815 bis 1860 (Acta Borussica, Neue Folge, 2, 4), Berlin 2013.

6 Vgl. Klinkott 1988 (wie Anm. 1), S. 25.

7 Vgl. Kilarski, Maciej: Schinkel und Marienburg (Malbork). Schinkels Erbe im Wandel der denkmalpflegerischen Anschauungen, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 35, 1981, S. 95-120, insbes. S. 99, S. 106f.

8 Wolzogen, Alfred von (Hg.): Aus Schinkels Nachlass, 3. Bd.: Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, Berlin 1862, S. 212.

9 Meinecke, Andreas: „In einem dem ursprünglichen Styl des Monuments entsprechenden Geiste". Schinkels Erhaltungs- und Restaurierungsgrundsätze, in: Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie – Das Studienbuch, hg. v. H.-Th. Schulze Altcappenberg, R. Johannsen, Berlin 2012, S. 273-284, hier S. 277.

10 Vgl. Meinecke 2012 (wie Anm. 9), S. 280 f.
11 Raue, Jan: Architekturfarbigkeit des Backsteinbaus. Eine vergleichende Studie an Stadt- und Klosterkirchen in der Mark Brandenburg (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 9), Worms 2008, S. 105.
12 Schinkel kannte die Burgruine Stolzenfels ebenfalls nur aus Zeichnungen und nicht aus eigener Anschauung.
13 Vgl. Rathke, Ursula: Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823-1860), München 1979, S. 63-66.
14 Peschken, Goerd: Das Architektonische Lehrbuch (Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk), Berlin 2001, S. 115- 117. Peschken datiert die „technizistische Konzeptionsphase" des Schinkelschen Lehrbuchs um/bis 1833, also etwa zeitgleich zur Entwurfsplanung von Schloss Babelsberg.
15 Ebd., S. 117.
16 Wolzogen, Alfred von (Hg.): Aus Schinkels Nachlass, 2. Band: Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, Berlin 1862, S. 208. Zu den Parallelen zu Hübsch vgl. Nägelke, Hans-Dieter: Schinkel und Hübsch, in: Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie – Das Studienbuch, hg. v. H.-Th. Schulze Altcappenberg, R. Johannsen, S. 285-298.
17 Schinkel, Karl Friedrich. Sammlung Architektonischer Entwürfe, Fünfte Lieferung No. 25-30. Die neuerbaute Kirche auf dem Werderschen Markte in Berlin – Ausgabe Potsdam 1841 – 1845 (Nachdruck Nördlingen 2005), S. 45.
18 Schinkel, Karl Friedrich: Sammlung Architektonischer Entwürfe, Elfte Lieferung No. 65, 66 (Nachdruck Nördlingen 2005, S. 101).
19 Brief von Persius an E. S. Köpke vom 3. Februar 1837, zitiert nach Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/ Meinecke, Andreas (Hg.): Ludwig Persius (1803-1845). Bauberichte, Briefe und architektonische Gutachten – eine kommentierte Quellensammlung, Berlin 2007, S. 247.
20 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/ Meinecke 2007 (wie Anm. 19), S. 218.
21 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/ Meinecke 2007 (wie Anm. 19), S. 222.
22 Brief von Persius an E. S. Köpke vom 3. Februar 1837, zitiert nach Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/ Meinecke 2007 (wie Anm. 19), S. 247.
23 Persius, Ludwig: Die Baulichkeiten im königlichen Wildpark bei Potsdam, in: Allgemeine Bauzeitung 8, 1843, S. 343-344.
24 Folgende Zitate aus den Briefen von Gebhardt an Persius vom Juli bis Oktober 1834 zitiert nach: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/ Meinecke 2007 (wie Anm. 19), S. 225-229.
25 Klinkott 1988 (wie Anm. 1), S. 23.
26 Vgl. Maske, Barbara: Bestandsaufnahme mineralischer Oberflächen an der Fassade Schloß Babelsberg. Vergleich der Bauphasen und Möglichkeiten der Konservierung (Diplomarbeit FH Potsdam 2001, unverf. Manuskript); Maske, Barbara: Restauratorische Untersuchungen an drei Musterflächen der Fassade des Schlosses Babelsberg beauftragt von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin – Brandenburg, Potsdam 2009 (unverf. Manuskript), S. 4-8.
27 Vgl. Buch, Jan-Marek/ Schudrowitz, Andreas: Die restauratorischen Farbbefunduntersuchungen an den Fassaden des Erweiterungsbaues von 1845–49, beauftragt von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin – Brandenburg, Dokumentation Potsdam 2014, S. 18.
28 Schinkel 2005 (wie Anm. 18), S. 101.
29 Böckmann 1869 (wie Anm. 2), S. 467f.

Bildnachweis

Abb. 1: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg GK II (0) 1589, GK I 40659 (Verlust)
Abb. 2: 12 Ansichten von Marienburg, 1799/1803, Tafel XII, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, GK II (1)
Abb. 3: Carl Friedrich Schinkel: Sammlung Architektonischer Entwürfe, Tafelband 4, Tafel 136, Berlin 1858, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, GK II (9) B 26
Abb. 4: KPM-Archiv (Land Berlin), Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. G 83
Abb. 5: ehem. Architekturmuseum der Technischen Hochschule Charlottenburg, Foto: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.
Abb. 6: Stefan Gehlen 2013

University of Bamberg Press

Der Umgang mit dem kulturellen Erbe, die Art es zu deuten, zu tradieren und zu erhalten, verrät viel über die Vorstellungen, Bedürfnisse und Weltanschauungen einer Zeit. Dies gilt auch für die theoretische und praktische Arbeit der institutionellen Denkmalpflege. Um 1900 begründete das Fach den Anspruch, sich etwa von einer ästhetischen Wertung vorausgegangener Epochen distanziert zu haben und stattdessen dem Konservieren oberste Priorität einzuräumen. Dennoch prägen bis heute regelmäßig zeitspezifische Vorstellungen das Ergebnis denkmalpflegerischer Auseinandersetzung mit dem historischen Erbe. Ein beredtes Beispiel hierfür ist die fachliche Mittelalterrezeption während der letzten 200 Jahre, also seit der beginnenden Institutionalisierung der Denkmalpflege. Die Autoren dieses Bandes widmen sich mit facettenreichen Ansätzen der Sicht unterschiedlicher Generationen auf das Mittelalter. Dabei wird deutlich, dass Denkmalpflege bei allem Bemühen um Objektivität und Wissenschaftlichkeit stets eine zeitgebundene Kulturtechnik bleibt.



ISBN 978-3-86309-761-5



www.uni-bamberg.de/ubp/