

Bernd Euler-Rolle

## Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege

Der Weg zur Farbe führt über die Denkmalpflege, sichtbare Farbigekeit ist ein Produkt der Denkmalpflege. Es gibt schließlich kaum einen stuckierten Barockraum, der seit seiner Entstehungszeit ohne Restaurierung auf uns gekommen ist. Um unseren Überlegungen eine These voranzustellen, wollen wir Folgendes behaupten: Restaurierungen werden immer von Stilvorstellungen angeleitet und die Stilvorstellungen werden wiederum von Restaurierungsergebnissen geprägt. Wenn wir diesem Denkmodell des hermeneutischen Zirkels folgen, dann setzen wir freilich voraus, dass Denkmalpflege und Restaurierung a priori mit Stilbegriffen operieren und dass somit der Stil auch einen Maßstab für das Restaurierungsziel, also einen Maßstab für die Bestimmung der Farbigekeit bildet. Das gilt es zu beweisen.

Das Ziel der „stilgerechten“ Restaurierung kennen wir aus Theorie und Praxis ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und begrenzen es üblicherweise auch mit dem 19. Jahrhundert. So sollte, um nur ein Beispiel zu nennen, nach einem Dekret des Wiener Provinzialkonzils von 1858 bei der Restaurierung von Kirchen auf den Stil, in dem die Gebäude errichtet sind, acht gegeben und „eine kirchliche, würdige, stylgerechte Restauration“ gewährleistet werden.<sup>1</sup>

Abb. 1: Lambach, Stiftskirche, nach der Restaurierung von 1874/75



Ein Beispiel hierfür ist die Stiftskirche von Lambach in Oberösterreich, die 1652–56 erbaut und mit vorerst weißen Frühbarockstuckaturen versehen wurde. 1698 erhielt die Kirche in Verbindung mit einer umfangreichen Freskenausstattung von Melchior Steidl eine neue farbige hochbarocke Raumfassung, die in Ocker- und Rosaakkorden mit vergoldeten Akzenten gehalten war. Bei einer Restaurierung von 1777 wurde diese Fassung im Wesentlichen beibehalten. Die Restaurierung von 1874/75 folgte durchaus noch der barocken Farbgebung, wendete sie aber durch changierende Farbwerte, zusätzliche Tönungen in den Nullflächen, ergänzende Schablonenmalereien und vor allem auch durch wesentlich vermehrte Vergoldungen in eine schwere prunkende Raumfarbigkeit. Besonders bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass das Konzept dieser Restaurierung auf den Regensburger Domvikar Georg Dengler zurückgeht, der sonst als Schöpfer von neugotischen und neuromanischen Kirchengestaltungen bekannt wurde und damit den Begriff der sogenannten „Denglergotik“ angestoßen hat. Im Falle der Lambacher Stiftskirche war jedoch – noch vor der Entdeckung des Barock in der Kunstgeschichte – die Einheitlichkeit des Barockraums der Maßstab einer „stilgerechten“ Restaurierung. Dies wird durch den Kostenvoranschlag der Regensburger Firma Goss für die Lambacher Ausmalung dokumentiert, demzufolge die Gewölbeflächen „geschmackvoll in Farben zu kleiden und die Gewölbegurte stilgerecht zu bemalen und zu vergolden“ wären.<sup>2</sup>

„Geschmackvoll“ hat hier nichts mit persönlichem Geschmack zu tun, sondern „Geschmack“ und „Stil“ standen als Synonyme für eine einheitliche Gestalthöhe, die den Maßstab für die Vollendetheit und für die ästhetische Schlüssigkeit eines Raumbildes darstellte. „Stil“ in seiner ursächlichen Bedeutung als Gestaltqualität und Gestalteinheit bildete in diesem Sinne ein Vollkommenheitsideal, das im 19. Jahrhundert im normativen Anspruch der „stilgerechten Restaurierung“ seinen Niederschlag fand. „Stileinheit“ und „Stilreinheit“ wurden in der Übereinstimmung mit einem Idealbild gesehen, das die „geschmackvolle“ Verbesserung und Vollendung geradezu herausforderte. Der Träger dieser Maßnahme in Lambach war die Farbigekeit. Dabei dürfen wir nicht übersehen, dass die „Stileinheit“ und „Stilreinheit“ ja im Ursprünglichen gesucht wurden. 1861 heißt es in einem Beitrag über „Restauration von Kirchen“: „Am sichersten wird man gehen, wenn man sich so viel wie möglich in die Zeit der Errichtung des Baues zurückversetzt und seine damalige Erscheinung sich als Richtschnur dienen lässt.“<sup>3</sup> Die Vorstellung vom Ursprünglichen wurde allerdings nicht durch eine Untersuchung der Objekte begleitet, sondern sie entstand vor allem aus dem Blickwinkel des Idealtypischen, soll heißen der Vollkommenheit, also aus dem Blickwinkel des Stils in seiner Ambivalenz zwischen dem



Abb. 2: Lambach, Stiftskirche, Zustand 1986/87 während der Freilegung der Fassung von 1874/75

historischen Stil und der Gestalthöhe des ästhetisch absoluten Stils.

Eine Vollendung durch Farbigkeit war beispielsweise auch das Ziel bei der Restaurierung der Stiftskirche von Göttweig in Niederösterreich im Jahre 1861. Der Kirchenraum ist bis heute in diesem Erscheinungsbild erhalten geblieben. Das barocke Langhaus mit den Stuckaturen aus der Zeit nach 1665 wurde durch einen – hier frei erfundenen – Blau-/Rosa-/Weißakkord, teilweise mit marmorierten Flächen, zusammengefasst und am Gewölbe wurde in illusionistischer Maltechnik eine dichte Ausstattung mit Stuckkartuschen nach dem Vorbild der gleichfalls um 1670 stuckierten Wiener Dominikanerkirche ergänzend neu geschaffen und der Barockraum gewissermaßen durch Bemalung komplettiert.

Fast gleichzeitig, nämlich 1862, erfolgte eine Restaurierung des monumentalen Innenraums der Salzburger Kollegienkirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach aus den Jahren 1696–1707. Der Maler Joseph Ettl hatte den Raum in drei Tönen zu färben und „die Säulen, Lisenen und die Bögen zart blau zu marmorieren.“<sup>4</sup> Dies war von der zuvor noch existierenden und sichtbaren einheitlichen Weißfassung aus der barocken Entstehungszeit weit entfernt, entsprach aber offenkundig den Stilvorstellungen des 19. Jahrhunderts über barocke Einheitsbildung im Wege der farbigen Marmorierungen.

Die ausgedehnten Marmorierungen in Göttweig und Salzburg aus den 1860er Jahren sowie die abgetönte und chan-

gierende Farbigkeit der Lambacher Raumfassung von 1874 geben eine Entwicklung an, welche die Wahrnehmung des Barock und des Barockstils im fortschreitenden 19. Jahrhundert ganz unter den Gesichtspunkt des „Malerischen“ stellen wird. Daraus bildete sich die konstituierende Stileigenschaft, welche die Grundlage für die Wiederentdeckung und Rehabilitierung des Barock in der Kunstliteratur und Kunstwissenschaft darstellen wird. In den 1880er Jahren erschienen dann die drei Gründungswerke der Kunstgeschichte des Barock unter der Perspektive des „Malerischen“: 1887 Cornelius Gurlitts *Geschichte des Barockstils in Italien*, 1888 Carl Justus Buch über *Velazquez und sein Jahrhundert* und gleichfalls 1888 – besonders entscheidend – Heinrich Wölfflins Buch *Renaissance und Barock: über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*.<sup>5</sup> Die Wirkung der Architektur sollte an ihren malerischen Qualitäten gemessen, die Farben unter einen Gesamton gebracht und so wie Licht und Schatten in einem „malerischen Bild des Ganzen“, wie Wölfflin sagt, wahrgenommen werden. Nach Wölfflin möchte im Barock „ein Hauptfactor in dem zunehmenden Interesse für ‚Stimmung‘, das Wort im modernen Sinne gebraucht, liegen.“

Diese malerische Perspektive ist in besonderer Weise am Werk Adolf Menzels nachzuvollziehen, zum einen durch seine Motivwahl von Barockräumen aus Süddeutschland und Österreich und zum anderen durch die impressionistische Malweise, in der er diese Räume wiedergibt.<sup>6</sup> Ein gutes Beispiel für den Gleichklang mit den zeitgenössischen



Abb. 3: Göttweig, Stiftskirche, farbig gefasste Raumschale von 1861, Zustand 1994



Abb. 4: Salzburg, Kollegienkirche, nach Restaurierung von 1862

Abb. 5: Innsbruck, Dom, Gouache von Adolph Menzel 1881, veröffentlicht in „Der Kunstwart“ von 1905



Abb. 6: Regensburg, Alte Kapelle, nach Restaurierung 1991–98

Restaurierungen liefert die 1722–23 von den Brüdern Asam mit Stuck und Deckenmalereien ausgestattete Stadtpfarrkirche St. Jakob, die nachmalige Domkirche in Innsbruck. Ihr Innenraum wurde 1881 in einer Gouache von Adolf Menzel in einem malerischen und impressionistischen Gesamtbild festgehalten, das im Todesjahr Menzels 1905 an prominenter Stelle in der Zeitschrift *Der Kunstwart* abgebildet wurde.<sup>7</sup> Diese Ansicht vermag durchaus etwas von jener Wirkung zu vermitteln, die offenbar wenige Jahre nach ihrer Entstehung bei der großen Restaurierung von 1890/91 durch den Maler Albrecht Steiner von Felsburg tatsächlich angestrebt wurde. Bei dieser Restaurierung wurde – laut einer Zeitungsnotiz über Felsburg von 1905 – „die Dekoration und Stukkatur ... dem Stil entsprechend viel reicher als vordem behandelt.“<sup>8</sup> Die Wertschätzung des spätbarocken Kirchenraums lag eindeutig in seiner farbigen Gesamterscheinung, wie auch der Bericht in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission von 1890 zu erkennen gibt: „Malerei und Plastik vereinen sich hier zu einer solchen harmonischen Wirkung, wie sie ... kaum eine andere Kirche in Tyrol aufzuweisen vermag.“<sup>9</sup> Die Steigerung der Gesamtwirkung erfolgte – wie wir durch Befunduntersuchungen wissen – durch Übermalungen in den Deckengemälden, durch zusätzliche Tönungen, Schattierungen und Akzente an der Raumschale und an den Stukkaturen in einer abgedämpften Farbigkeit. Weiters lag diese Steigerung auch in einer Vermehrung der Vergoldungen, die zu einem üppig dekorativen und warmtonigen, also malerischen Gesamtbild beitragen.<sup>10</sup>

Aus der Perspektive des Stilbildes konnten die Veränderungen und Zutaten im Rahmen dieser Restaurierung sogar nach Auffassung eines modernen Denkmalpflegers, nämlich Josef Weingartners, aus dem Jahre 1914 geradezu „als selbstverständlich“ gelten und der Sinn dieser Methode war – ähnlich wie in der Lambacher Stiftskirche – darin begründet, „daß es Felsburg gelang, die neuen Töne dem Vorhandenen ... geschmackvoll anzupassen“, also die Einheit des Stils zur Vollendung zu bringen.<sup>11</sup> „Geschmack“ und „Stil“ als Parameter der ästhetischen Einheit blieben also im denkmalpflegerischen Urteil auch nach der Abkehr von der historistischen Stildogmatik und nach dem damit verbundenen Paradigmenwechsel in der Denkmalpflege am Beginn des 20. Jahrhunderts verankert.<sup>12</sup>

Die nachschöpfenden Restaurierungen des 19. Jahrhunderts, in denen man aus dem Farbklima der Zeit heraus die Vorstellungen vom Barockstil als Verbesserungen und Vollendungen des historischen Bestandes ins Werk setzte, stießen nach der Jahrhundertwende bald auf erste Kritik, aber nicht so sehr wegen der Ziele, sondern wegen der Methoden. Dazu gehört die schon zitierte Übersichtsdarstellung von Josef Weingartner aus dem Jahre 1914 mit dem Titel *Die Behandlung der kirchlichen Barockdenkmäler in Deutschtirol*. Weingartner war durch sein Studium der Kunstgeschichte bei Max Dvořák in Wien mit den Maximen der neuen Wie-



Abb. 7: Regensburg, Alte Kapelle, Zwickelkartusche, Zustand nach Restaurierung von 1936/37

Abb. 8: Regensburg, Alte Kapelle, Zwickelkartusche, Zustand während Restaurierung von 1991–98



Abb. 9: Garsten, ehem. Stiftskirche, stuckierte Engelskaryatide, Zustand nach Restaurierung von 1931



Abb. 10: Garsten, ehem. Stiftskirche, stuckierte Engelskaryatide, Zustand nach Restaurierung von 2007

ner Schule der Denkmalpflege vertraut geworden und war zu jener Zeit Sekretär des ersten Landeskonservators von Tirol. Er beschreibt die Vorgeschichte dieser Restaurierungen ganz treffend dahingehend, dass man der Ansicht gewesen wäre, „der reiche Stil“ des Barock „fordere eine besonders glänzende Wiederherstellung“. Weingartner bemängelt nun jedoch gar nicht die Orientierung an der Einheit des Stils, sondern vielmehr die gewählten Mittel und stellt daher 1914 fest, dass aus „Mangel einer liebevollen Einfühlung in die Eigenart der barocken Dekoration“ eine Reihe von „Missgriffen“ die Ergebnisse getrübt hätte. Es waren die missliebig gewordenen „schweren goldbraunen Wandtönungen der Nazarener“ und die Altarfassungen „mit grauen Schmutzfarben“, die nun eine neue Orientierung herausforderten, welche in diesen Jahren des beginnenden 20. Jahrhunderts im „Originalzustand“ und im „Originalbefund“, also in der historischen Individualität der Werke gesucht wurde.<sup>13</sup>

Eines der frühesten bekannten Beispiele für eine moderne Restaurierung nach Befund, die aber nach wie vor auch eine Stilvorstellung erkennen lässt, bildete die Restaurierung der Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen von 1915–18. Nach dem Urteil des bayerischen Generalkonservators Georg Hager von 1915 sollten an Stelle der einheitlich gelblich abgetönten Färbung der Raumschale von 1872 nunmehr die „Originaltönungen“ wiedergewonnen und „im Interesse der Gesamtstimmung des Raumes die Wiederherstellung der alten Deckenbilder“ an Stelle der Nazarenerbilder von Augustin Palme angestrebt werden.<sup>14</sup> „Originaltönungen“ und barocke „Gesamtstimmung“ bildeten also keinen Widerspruch. Jedenfalls entstand durch die Freilegungen und künstlerischen Nachschöpfungen der barocken Deckenmalereien und durch die Fassung der Raumschale nach der damaligen Befundinterpretation ein Raumbild, das den Charakter des frühen 20. Jahrhunderts nicht verleugnen konnte.<sup>15</sup> Die Spannweite in der Interpretation der Farbbefunde erlauben wir an den bei der Restaurierung von 1982–90 erneuerten hellen und kühlen Stuckfassungen, die sich ausdrücklich als „Korrektur“ der vorangehenden Restaurierungsergebnisse

„dank der verbesserten Untersuchungsmethoden“ verstanden.<sup>16</sup> Das Ergebnis des frühen 20. Jahrhunderts war tatsächlich einer neuen Positionsbestimmung gegen die Farbintensität und gegen das dekorative Verständnis des Historismus zu verdanken, wie es Max Dvořák gleichzeitig in seinem bekannten *Katechismus der Denkmalpflege* von 1916 für Restaurierungen angeraten hat: Es „wirkt in allen Kirchen eine einfache Tünchung in einem oder mehreren diskreten Tönen ... fast immer günstiger und würdiger als eine reiche figurale oder ornamentale Ausmalung.“ Oder an anderer Stelle: „In der Regel wirkt ... eine weiße oder graue Tünche im Inneren am günstigsten“.<sup>17</sup>

Diese Variabilität im Erscheinungsbild mehrerer Restaurierungen im selben Objekt bedeutet, dass auch unter den vermeintlich objektiven Bedingungen des Originalbefundes, wie er am Beginn des 20. Jahrhunderts für Restaurierungen und Wiederherstellungen in den Blick kommt, die Prägung durch die zeitgebundene ästhetische Sicht der Denkmalpfleger und Restauratoren ausschlaggebend für das jeweilige Erscheinungsbild ist. Somit sind es letztlich auch nach dem Ende des Historismus noch zeitaktuelle Idealbilder, will heißen Stilbilder, die als Leitbilder für die jeweilige Interpretation der Befundergebnisse fungieren. Seit Alois Riegls theoretischer Grundlegung des „modernen Denkmalkultus“ im Jahre 1903 müssten wir darum Bescheid wissen, dass sich unsere Wahrnehmung der Vergangenheit danach richtet, worauf wir durch das künstlerisch geformte Sehvermögen unserer Zeit geprägt sind. Und das bedeutet in weiterer Folge, dass notwendigerweise auch jeder Umgang mit den Werken, also jede Restaurierung eine schöpferische zeitgenössische Perspektive auf ihren Gegenstand einschließt.<sup>18</sup> Dies ist immerhin auch das Wesen von Riegls „relativem, modernem Kunstwert“, der als „Gegenwartswert“ die Einstellung zu einem Objekt prägt, die Wahrnehmung auf das Objekt fokussiert und damit den gesamten Denkmalwert entscheidend mitbegründet. Erst aus diesem zeitgebundenen Blickwinkel kommt der Denkmalwert eines Objekts zum Tragen und die damit verbundene restauratorische Anverwandlung eines

Objekts an den – sagen wir es ruhig – Zeitgeschmack begründet seine kulturelle Aktualität.

Die Abhängigkeit der Befundinterpretation von der Gegenwartsästhetik führt also an ein und demselben Objekt zu verschiedenen Zeiten zu jeweils unterschiedlichen Ergebnissen, auch wenn jede Restaurierung nach dem Originalbefund ausgeführt wird. Ein gut dokumentierbares Beispiel hierfür ist die so genannte Alte Kapelle, die Kollegiatsstiftskirche Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle in Regensburg, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts durch Stuck und Deckenmalereien im Stil des Rokoko aufwändig umgestaltet wurde. Eine Restaurierung von 1886/87 hatte den Raum mit dunklen Ölfarben und Ölvergoldungen an Wänden und Stuckaturen hinterlassen. 1936/37 sollte die Raumfassung des Rokoko auf der Grundlage von Freilegungsproben wiederhergestellt werden.<sup>19</sup> Tatsächlich war aber damals auch dem zuständigen Denkmalpfleger Georg Lill schon bewusst, dass diese Spuren nicht ausreichen würden, um jeweils, wie er sagt, die „koloristisch ausschlaggebende Nuance“ zu treffen und dass „also schöpferische künstlerische Neuarbeit im Geiste des Alten eingreifen“ müsste. Als maßgebend hierfür galt der „impressionistische Geist einer glitzernden Rokokodekoration“, also eine ausgeprägte Stilvorstellung.<sup>20</sup> Aus der zeitgenössischen ästhetischen Perspektive entstand eine bunte, letztlich aber warmtonige, gebrochene und gedämpfte Farbigkeit. So ist es verständlich, dass man die damals bereits ausdrücklich dokumentierten kühlen Blaubefunde von der barocken Smalteblaufassung an den Stuckaturen in der Ausführung nicht befolgt und umgesetzt hat.<sup>21</sup> Die letzte Restaurierung von 1991–98 war ebenfalls an der Wiederherstellung der barocken Farbigkeit auf der Grundlage von Befunden orientiert, erbrachte aber eine Raumgestaltung auf Weiß-Gold-Basis, die mit hellen, kühlen und kontrastierenden Tönungen nun ein ganz anderes Bild ergibt als nach der Restaurierung von 1936/37.<sup>22</sup> Der unzweifelhafte Fortschritt in der restauratorischen und naturwissenschaftlichen Methodik der Befunderhebung wird diese Unterschiede alleine nicht erklären können.

Auch wenn Farbgebung und Farbverteilung im Sinne der Erstfassung identisch beibehalten werden, kann die Wiedergabe bei Restaurierungen zu verschiedenen Zeiten erkennbar differieren. Die figurale Stuckausstattung in der ehemaligen Stiftskirche von Garsten in Oberösterreich von Giovanni Battista Carlone von 1682 wurde sowohl bei der Restaurierung von 1931 als auch bei der aktuellen Restaurierung 2007 nach dem Erstzustand im sprichwörtlichen Carlonerosa gefasst, 1931 kühl und streng mit Eisenoxydpigmentierung, 2007 transluzid und warm mit Pozzulanerde und Englischrot.

Die zeitgenössische Perspektive und die damit verbundenen Stilbilder als Hintergrund für die jeweilige Art der Rückgewinnung des barocken Originalzustands sind auch an der etwa zeitgleichen neuerlichen Restaurierung der Stiftskirche von Lambach aus dem Jahre 1939 zu erkennen. Nach dem Votum des damaligen Landeskonservators Franz Juraschek sollten die bei der Restaurierung des 19. Jahrhunderts geschaffenen „prunksüchtigen, überbetonten dekorativen Beibehaltungen“ und „die dunklen Farben mit schweren Goldverzierungen“ wieder entfernt werden. Was 1874/75 ausdrücklich als „stilgerecht“ galt, wurde vom Landeskonservator des Jahres

1939 noch immer in der alten idealtypischen Begrifflichkeit als „nicht stilgemäß“ gebrandmarkt; zu einer Zeit, als immerhin schon so genannte „Abkratzungen“ zur Feststellung der „ursprünglichen Farbtöne“ geläufig waren.<sup>23</sup> So konnte es kommen, dass die besonders kennzeichnenden Goldauflagen an der Raumschale 1939 großteils beseitigt wurden, und zwar auf der Grundlage von Jurascheks Stilargument, sie seien „für die Entstehungszeit völlig unrichtig“.<sup>24</sup> Tatsächlich waren sie in ihrem Bezug auf das römische Seicento ein wesentliches Element der zweiten Barockfassung gewesen, das 1874/75 unter dem Gesichtspunkt der stilistischen Vollkommenheit aufgewertet und ausgedehnt worden war. Obwohl der Stilbegriff 1939 sicherlich bereits als historischer Begriff nach dem kunstgeschichtlichen Entwicklungsmodell in Verwendung stand, gab er in seiner alten Doppelbedeutung von Gestaltseinheit und Epochenkennzeichnung einen idealtypischen Ausgangspunkt und Zielpunkt an, wie dies auch im 19. Jahrhundert der Fall gewesen war.

Das „nicht Stilgemäße“ in Lambach war für Juraschek, wie er schrieb, das „Unruhige“ in der Farbigkeit des 19. Jahrhunderts an Flächen und Stuckaturen gewesen. Daher schien ihm der Innviertler Malerrestaurator Engelbert Daringer, der sich bereits durch so genannte „Aufhellungen“ von Kirchenräumen hervorgetan hatte, für die Aufgabe in Lambach gut geeignet.<sup>25</sup> Ein aufschlussreiches Beispiel hierfür ist die spätbarocke Stadtpfarrkirche von Ried im Innkreis. Bei der Restaurierung des Chorraums 1935/36 hat Daringer die Systematik der dunklen Ausmalung von 1884–93 umgekehrt und die architektonischen und dekorativen Gliederungen auf hellen Flächen in den Vordergrund gerückt. Im Zeitalter der Strukturanalyse lag das Ganzheitliche und Vollkommene des „Stils“ in der Schlüssigkeit der Struktur, nicht mehr so sehr in der Stimmung von Form und Farbe.



Abb. 11: Lambach, Stiftskirche, nach Restaurierung von 1939



Abb. 12: Ried im Innkreis, Stadtpfarrkirche, Einblick in das Gewölbe, links Langhaus nach Restaurierung von 1884–93, rechts Chor nach Restaurierung von 1935/36

Eine derartige stilgemäße Aufhellung war dann offenkundig auch das Ziel der abermaligen Restaurierung der Salzburger Kollegienkirche im Jahre 1947. Eine Anfrage des Salzburger Ordinariats richtete sich auf „die Durchführung einer Tönung ..., welche dem Barockstil überhaupt sowie der künstlerischen Eigenart Fischers von Erlach entspricht“. Die unterschiedlichen hellen Tönungen, die bis heute bestehen, sind nach einer Weisung des damaligen Präsidenten des Bundesdenkmalamtes und Kunsthistorikers Otto Demus festgelegt worden und könnten im Nachhinein betrachtet gut in das Farbklima der nachfolgenden 1950er Jahre datiert werden. Nichtsdestotrotz lesen wir in einer kommissionellen Stellungnahme des Landeskonservators von Tirol nach dem Ansetzen der Farbmuster 1947, man habe die „Pflicht, sich strengstens an die ursprünglich gewollte Raumwirkung zu halten“. Zu Fischer’schen Innenräumen sei festzustellen, „daß diesen ... eine starke Betonung des Architektonischen und ein Zurückdrängen jeder Farbe eigen ist. Diese sparsame Verwendung von Farbe ... entspricht überdies dem allgemeinen Geschmack des Hochbarock“. <sup>26</sup> Die alte Begrifflichkeit ist hier noch ganz lebendig. Es hätte nur weniger „Abkratzen“ bedurft, um in der einheitlichen Weißfassung der Entstehungszeit das Stilbild sogar in ganzer Konsequenz bestätigt zu finden. Es war jedoch der Maßstab einer Kongruenz zwischen architektonischer und farblicher Strukturierung noch fest in den Köpfen, und die Präsenz der Farbe in dem Salzburger Kirchenraum seit dem 19. Jahrhundert hat noch Wirkung gezeigt.

Ein Pionier der Restaurierung nach Farbbefunden, wie wir sie heute verstehen, einschließlich der zugehörigen naturwissenschaftlichen Untersuchungen, war der Schweizer Albert Knoepfli. An einem der frühesten Beispiele, nämlich bei der Restaurierung des Inneren der Kathedrale von St. Gallen in den Jahren 1962–67, sollte exakt nach den Befunden der Entstehungszeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts vorgegangen werden, was insbesondere bei dem opaken Grün an den Rocaillestickaturen einiges Aufsehen verursachte. Knoepfli selbst schreibt 1966 darüber: Der Rat ausländischer Experten, „dem heutigen Empfinden durch gedämpftere Töne entgegenzukommen, gehört ins Gebiet der schöpferischen, und nicht dokumentationstreuen Denkmalpflege“. <sup>27</sup> Wie kommt es aber dann, dass wir – rückblickend betrachtet – in St. Gallen das Farbklima der 1960er Jahre zu erkennen vermögen? Die ästhetische Verfasstheit einer jeden Restaurierung bringt es mit sich, dass Vorstellungen von Farbigkeit, von Einheit, von Harmonie und Zusammenhang, mithin also Stilvorstellungen die Blickrichtung auf die Befundlage mitbestimmen. <sup>28</sup> Albert Knoepfli selbst erläuterte 1975 in einem Vortrag über *Das organische Gesamtkunstwerk des Barock und die Gefahr des Auseinanderrestaurierens*, wie das Verständnis vom „Gesamtfarbklima“ und von der „Gesamtsymphonik“ eine Restaurierung anleiten müsse. <sup>29</sup>

In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts reagierten Denkmalpflege und Restaurierung zunehmend auf die intensivierte – man möchte sagen – „postmoderne“ Farbwahrnehmung jener Zeit. <sup>30</sup> Die Sektion „Architektur und Farbe“ am

Deutschen Kunsthistorikertag von 1978 war einer der Marksteine für das neue Interesse an der Farbigkeit. In einem Themenheft der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* des Jahres 1978 zu *Architektur und Farbe* hat Bernhard Rupprecht im Anschluss an die genannte Tagung etwas Entscheidendes zu den denkmalpflegerischen Konsequenzen festgestellt: Die Wahrnehmung von Farbigkeit folge „Sehgewohnheiten, die geschichtlichem Wandel unterworfen sind. Dieser vorgegebenen Rahmensituation der Sehgewohnheiten wird sich die Denkmalpflege auch nicht durch den Hinweis auf die Objektivität ihrer Befunderhebungen entziehen können“.<sup>31</sup> Damit ist das Wichtigste schon gesagt, aber in der Folge hat denkmalpflegerischer Befundpositivismus überwogen und dieser hat in der Engführung der Tagesarbeit bisweilen auch etwas Dogmatisches angenommen. In Österreich hat Manfred Koller seit den späten 1960er Jahren die Stuckrestaurierung aus der bildhauerischen Materialästhetik herausgeführt und über die Oberflächen und ihre Farbigkeit zu definieren begonnen. Eine Zwischenbilanz des denkmalpflegerisch Erreichten in dieser Hinsicht wurde 1980 in der Albert Knoepfli gewidmeten Festschrift mit dem Titel *Von Farbe und Farben* vorgelegt.

Die Spannweite zwischen den Restaurierungen im Laufe des 20. Jahrhunderts haben wir schon an den Beispielen von Vierzehnheiligen und der Regensburger Alten Kapelle verfolgt. Die zunehmende Farbintensität und Schärfe in der Wiedergabe der Befundlage ist das Charakteristikum dieser Entwicklung, die wiederum die Erwartungshaltung gegenüber neuen Restaurierungen prägt. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Pfarrkirche von Götzens in Tirol von 1772–75, die mit Wessobrunner Stuckaturen und einer Freskierung von Matthäus Günther als schönste Dorfkirche des süddeutschen Rokoko gilt. Eine Restaurierung der Jahre 1901–02 hatte ein stimmiges Erscheinungsbild geschaffen, in dem die barocke Farbigkeit gewissermaßen durch einen „Galerieton“ gedämpft wurde. Eine abgetönte Ausmalung mit Marmorierungen, Bronzierungen an den Stuckaturen, Überfassungen an den Altären und farbige Glasfenster haben das Rokoko in eine pathetische Schwere übergeführt, die den Zeitgenossen 1901 als „neue Pracht“ galt.<sup>32</sup> Bei der Restaurierung von 1983–86 entschloss man sich „angesichts des einheitlichen Rokoko-Gesamtkunstwerks“, wie der Tiroler Landeskonservator damals schrieb, zu einer Wiederherstellung des Originalzustands, das heißt also zur Wiedergewinnung von hellen und reinen Farben und Vergoldungen.<sup>33</sup> Diese Entscheidung war naturgemäß – so wie auch 1901 – der Kongruenz zwischen Stilerwartung und zugehöriger Farbigkeit geschuldet.

So wie uns Alois Riegl erklärt, dass der „relative moderne Kunstwert“ zu bestimmten Zeiten auch zur Ablehnung von Denkmalen führen kann, so führt dieser „moderne Kunstwert“ wohl auch zur Ablehnung von Vorgängerrestaurierungen, weil ihre Ergebnisse mit unseren heutigen Stilbildern nicht zur Deckung kommen. Ersetzen wir doch in Riegls folgendem Zitat über den „relativen modernen Kunstwert“ für unseren Zusammenhang im Geiste das Wort Denkmal einfach durch das Wort Vorgängerrestaurierung, und es ist alles gesagt: „Die Anstößigkeit, Stilwidrigkeit, Hässlichkeit eines Denkmals vom Standpunkte des modernen Kunstwollens führt aber direkt zur Forderung nach Beseitigung, absichtlicher Zerstörung desselben. So gilt [namentlich] von



Abb. 13: Salzburg, Kollegienkirche, Ergebnis der Restaurierung von 1947, Zustand 2008

manchen [barocken] Denkmalen, dass wir sie ‚nicht ausstehen können‘ und ‚lieber nicht sehen möchten‘“.<sup>34</sup> Und um wie vieles höher sind die Erwartungen an neuerliche Restaurierungen, wenn – wie so oft gegenüber dem Barock – die normative Kraft und die Harmonieerwartung des Gesamtkunstwerkbegriffs mit im Spiel sind, aber dazu müssten wir jetzt ein neues begriffsgeschichtliches Thema angehen.<sup>35</sup>

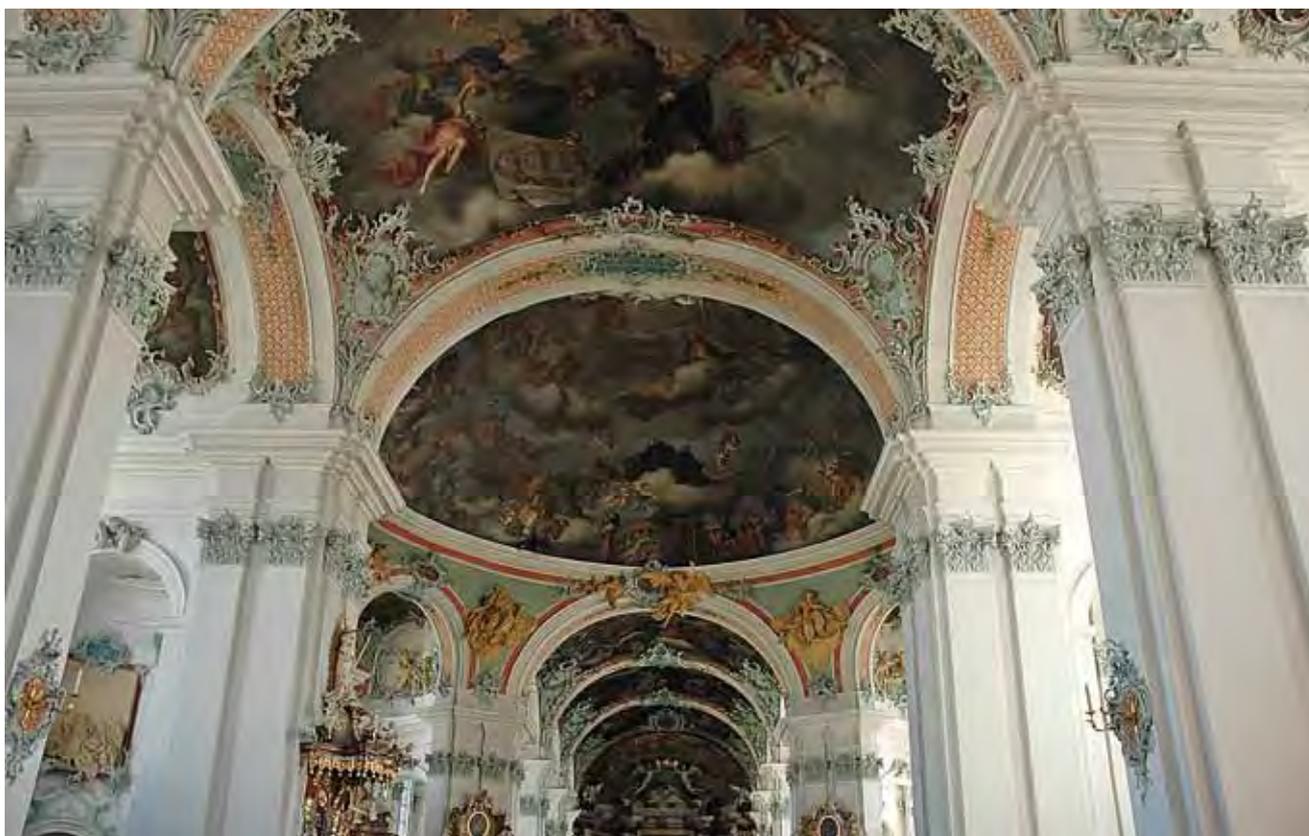
Wenn wir alles zusammenfassen, müssen wir sagen: Die Befunde der barocken Farbigkeit werden durch Stilvorstellungen gefiltert, gebrochen oder geschärft, und diese Stilvorstellungen entstehen nicht ohne die jeweilige zeitgenössische Ästhetik, also das „Kunstwollen“ der Zeit, wie Riegl es genannt hat. Und diese Ästhetik wird wiederum – im Zeitalter eines neuen Historismus – von den Ergebnissen unserer Restaurierungen angeleitet. Das mindert alles nicht die wissenschaftliche Ernsthaftigkeit von Denkmalpflege und Restaurierung; es benennt bloß die erkenntnistheoretischen Rahmenbedingungen und die Bedingungen, unter denen barocke Stuckfarbigkeit von uns wahrgenommen werden kann.

## Literatur

ERNST BACHER, Alois Riegl und die Denkmalpflege, in: ERNST BACHER (Hrsg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien 1995, S. 11–48.

- Franz CARMELLE, Restaurierung der Pfarrkirche von Götzens, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XL, 1986, Heft 1/2, S. 86–88.
- Max DVÖRÁK, Denkmalkultus und Kunstentwicklung, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission, Bd. IV, Wien 1910, Beiblatt, Sp. 1–32.
- Max DVÖRÁK, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1918 (2. Aufl.).
- Bernd EULER-ROLLE, Die Freilegung der Rauffassung von 1874 in der barocken Stiftskirche von Lambach. Zu Geschichte und Gegenwart der Denkmalpflege, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLV, 1991, Heft 1/2, S. 78–87.
- Bernd EULER-ROLLE, Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis, in: Barock Regional – International, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 25, 1993, S. 365–374.
- Bernd EULER-ROLLE, Josef Weingartner und die Erhaltung der kirchlichen Barockkunst – Frühe Perspektiven der österreichischen Denkmalpflege in Tirol, in: Beachten und Bewahren, Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Caramelle, Innsbruck 2005, S. 93–98.
- Von Farbe und Farben, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980.
- Harald GIESS, Die Restaurierung der Stiftsbasilika ‚Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle‘. Eine Maßnahme im Spannungsfeld zwischen historischer Substanz und barocker Raumästhetik, in: Die Alte Kapelle in Regensburg (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 114), München 2001, S. 17–30.
- Achim HUBEL, Denkmalpflege zwischen Restaurieren und Rekonstruieren, in: Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e. V., Dokumentation der Jahrestagung 1989 in Hildesheim, hrsg. von Achim HUBEL, Bamberg 1993, S. 81–105.
- Albert KNOEPFLI, Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst, in: Festschrift Hans Burkard, Restauration und Renovation im Kirchenbau, Gossau 1965, S. 37–82.
- Albert KNOEPFLI Die Kathedrale von St. Gallen und ihre Innenrestaurierung, in: Montfort, 18. Jg., 1966, H. 2, S. 156–185.
- Albert KNOEPFLI, Das organische Gesamtkunstwerk des Barock und die Gefahr des „Auseinanderrestaurierens“, in: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe, Berlin 1978, S. 9–52.
- Friedrich KOBLER / Manfred KOLLER, Farbigkeit der Architektur, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII, München 1981, Sp. 274–428.
- Manfred KOLLER, Architektur und Farbe. Probleme ihrer Geschichte, Untersuchung und Restaurierung, in: Maltechnik Restauro, 81. Jg., 1975, 4, S. 177–198.
- Manfred KOLLER, Der Innsbrucker Jakobsdom und die farbigen Großräume des Barock in Österreich, in: Handwerk und Genie. Eine Ausstellung aus Anlaß der Restaurierung des Domes zu Innsbruck, Innsbruck 1993, S. 6–32.
- Michael KÜHLENTHAL, Die Rauffassung der Alten Kapelle, in: Die Alte Kapelle in Regensburg (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 114), München 2001, S. 31–40.
- Peter KURMANN, Restaurierung, Retrospektive, Rezeption, Retardierung und Rekonstruktion: Gedanken zur Denkmalpflege anhand historischer und zeitgenössischer Beispiele, in: Geschichte der Restaurierung in Europa, Bd. I, Worms 1991, S. 14–27.
- Georg LILL, Die Alte Kapelle in Regensburg und die Wiederherstellung des Innenraums, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1938/39, S. 175–182.
- Stefan NADLER/Maria HILDEBRANDT, Kath. Universitätskirche zur Unbefleckten Empfängnis Mariae in Salzburg (Kollegienkirche).

Abb. 14: St. Gallen, Kathedrale, Ergebnis der Restaurierung von 1962–67, Zustand 2006



- Dokumentation zur Bau-, Ausstattungs- und Restaurierungsgeschichte, Typoskript, München 2003.
- Werner OECHSLIN/Anja BUSCHOW-OECHSLIN, Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz, Der Bezirk Einsiedeln I, Das Benediktinerkloster Einsiedeln, Bern 2003.
- Jürgen PURSCHE, Zur Rekonstruktion der Raumfassung des 18. Jahrhunderts, in: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 49/1), München 1990, S. 217–241.
- Maria RUMER, Historienmaler Albrecht von Felsburg, in: Neue Tiroler Stimmen, Nr. 278, Jg. XLV, 4. Dezember 1905, S. 1.
- Bernhard RUPPRECHT, Architektur und Farbe, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 36, 1978, S. 2–6.
- Fortunat von SCHUBERT-SOLDERN, Betrachtungen über das Wesen des modernen Denkmalkults und seine psychischen Grundlagen, in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, III. F., XIV, 1915, S. 1–14.
- Hans TINTELNOT, Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe, in: Rudolf STAMM (Hrsg.), Die Kunstformen des Barockzeitalters, Bern 1956, S. 13–91.
- Oswald TRAPP, Die Wiederherstellung der St. Jakobspfarrkirche in Innsbruck, in: Amtsblatt der Landeshauptstadt Innsbruck, 13. Jg., Nr. 6, 1950, S. 1–3.
- Martin WARNKE, Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte, in: Klaus GARBER (Hrsg.), Europäische Barock-Rezeption, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 20, Wiesbaden 1991, S. 1207–1223.
- Josef WEINGARTNER, Die Behandlung der kirchlichen Barockdenkmäler in Deutschtirol, in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, III. F., XIII, Wien 1914, S. 1–11, 25–32, 49–59, 73–86.
- Irmgard WIRTH, Mit Menzel in Bayern und Österreich, München 1974.
- Abbildungsnachweis**
- Abb. 1, 2, 3, 4, 11, 12, 13: Bundesdenkmalamt, Archiv
- Abb. 6: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
- Abb. 7, 8: Preis & Preis
- Abb. 9, 10: Bundesdenkmalamt, Archiv
- Abb. 14: F. Polleroß
- <sup>6</sup> WIRTH, Menzel, 1974.
- <sup>7</sup> Der Kunstwart, 18, München 1905, H. 13, Frontispiz.
- <sup>8</sup> RUMER, Felsburg, 1905, S. 1.
- <sup>9</sup> Mittheilungen der k. k. Central-Commission, NF., XVI. Jg., Wien 1890, S. 150.
- <sup>10</sup> TRAPP, St. Jakobspfarrkirche, 1950, S. 2. KOLLER, Jakobsdom, 1993, S. 8.
- <sup>11</sup> WEINGARTNER, Barockdenkmäler, 1914, S. 25.
- <sup>12</sup> EULER-ROLLE, Weingartner, 2005, S. 93 ff.
- <sup>13</sup> WEINGARTNER, Barockdenkmäler, 1914, S. 8, 28.
- <sup>14</sup> Schreiben des Generalkonservators Hager an das Staatsministerium vom 28. 10. 1915, in: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 49/2), München 1990, S. 297.
- <sup>15</sup> PURSCHE, Rekonstruktion der Raumfassung, 1990, S. 217 ff.
- <sup>16</sup> Laut Vorwort des bayerischen Generalkonservators Michael Petzet in: Die Restaurierung der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 49/1, München 1990.
- <sup>17</sup> DVÖRÁK, Katechismus, S. 42, 48.
- <sup>18</sup> BACHER, Riegl, 1995, S. 24 f. Vgl. auch DVÖRÁK, Denkmalkultus, 1910, Sp. 16 sowie SCHUBERT-SOLDERN, Betrachtungen, 1915, S. 8 f.
- <sup>19</sup> Laut Gutachten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege vom 13. 7. 1936. – GIESS, Stiftsbasilika, 2001, S. 22 f.
- <sup>20</sup> Die Zitate stammen von dem damaligen Direktor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Georg Lill. LILL, Alte Kapelle, 1938/39, S. 178 f.
- <sup>21</sup> KÜHLENTHAL, Raumfassung, 2001, S. 35.
- <sup>22</sup> KÜHLENTHAL, Raumfassung, 2001, S. 31, 36 ff. GIESS, Stiftsbasilika, 2001, S. 25 ff.
- <sup>23</sup> EULER-ROLLE, Lambach, 1991, S. 86.
- <sup>24</sup> EULER-ROLLE, Lambach, 1991, S. 86.
- <sup>25</sup> Schreiben des Landeskonservators Franz Juraschek an die Zentralstelle für Denkmalschutz in Wien vom 25. 7. 1939, Zl. 689/39/II.
- <sup>26</sup> NADLER/HILDEBRANDT, Kollegienkirche, 2003, S. 262–265.
- <sup>27</sup> KNOEPFLI, St. Gallen, 1966, S. 174.
- <sup>28</sup> Vgl. OECHSLIN/BUSCHOW-OECHSLIN, Einsiedeln, 2003, S. 140.
- <sup>29</sup> KNOEPFLI, Gesamtkunstwerk, 1978, S. 9 ff. Vgl. KNOEPFLI, Stuck-Polychromie, 1965, S. 37 ff.
- <sup>30</sup> KOLLER, Architektur und Farbe, 1975; Von Farbe, 1980; KOLLER/KOLLER, Farbigkeit, 1981.
- <sup>31</sup> RUPPRECHT, Architektur und Farbe, 1978, S. 4.
- <sup>32</sup> CARAMELLE, Götzens, 1986, S. 87.
- <sup>33</sup> CARAMELLE, Götzens, 1986, S. 88.
- <sup>34</sup> BACHER, Riegl, 1995, S. 95.
- <sup>35</sup> KURMANN, Restaurierung, Worms 1991, S. 24; HUBEL, Denkmalpflege, 1993, S. 95. Vgl. EULER-ROLLE, Begriff des „Gesamtkunstwerks“, 1993, S. 365 ff.
- <sup>1</sup> Grundsätze für Restauration von Kirchen, in: Christliche Kunstblätter, 1. Jg., Linz 1860, Nr. 9, S. 35.
- <sup>2</sup> EULER-ROLLE, Lambach, 1991, S. 78 ff.
- <sup>3</sup> Ueber Restauration von Kirchen, in: Christliche Kunstblätter, 2. Jg., Linz 1861, Nr. 2, S. 7.
- <sup>4</sup> NADLER/HILDEBRANDT Kollegienkirche, 2003, S. 32.
- <sup>5</sup> TINTELNOT, Barockbegriffe, 1956, S. 42 ff.; WARNKE, Barockbegriff, 1991, S. 1207 ff.