

Hans Rohrmann

Die Rolle des ornamentalen Stucks in der restaurierten Kirche – Reflexionen über die künstlerische Intention

Der Beitrag greift eine Handvoll Themen im Kontext der Stuck- und vor allem der Stuckfassungsrestaurierung auf, die die kirchliche Denkmalpflege im Erzbistum München und Freising wiederholt und stets beschäftigt. Es handelt sich hier nicht um ein Grundlagenwerk, auch keine vollständige Schilderung gängiger Restaurierungskonzepte, sondern eher um einen Erfahrungsbericht mit verschiedenen Schlaglichtern – hier *Kategorien* benannt und als Vortrag konzipiert.

In der kirchlichen Denkmalpflege des Erzbistums München und Freising nimmt die Stuckrestaurierung zwar nur ein ganz schmales Segment des Aufgabenspektrums ein, nichtsdestoweniger ist sie eine wichtige Komponente. Der rechte Umgang mit der Stuckierung ist oft wie der Schlüssel des Verständnisses für einen Raum und kann auch Stimmgabel sein.

Ich möchte Ihnen in vier Varianten oder Kategorien das Spektrum derzeit möglicher und gängiger restauratorischer Vorgehensweisen an den Oberflächen stuckierter Räume vorstellen und dazu einige Beobachtungen und Anregungen wiedergeben. Die vier Kategorien der Darstellung sind keine feststehenden Parameter, sie sollen in unserem Kontext nur als Hilfsmittel, als Struktur dienen, wohl wissend, dass die Grenzen innerhalb der Kategorien fließend sind.

Kategorie 1: Die erhaltene Erstfassung

Noch immer finden wir in unseren Kirchen Stuckierungen in ursprünglichen Oberflächen der Entstehungszeit. Es gibt sie also noch, die Erstfassungen, die authentischen Materialansichtigkeiten und die unüberarbeiteten Oberflächen. Der

unbedarfte Kunstbetrachter mag zunächst für selbstverständlich halten, beim Betreten eines altherwürdigen Raumes ein authentisches Kunstwerk erleben zu dürfen. Der Denkmalpfleger wagt es im Allgemeinen schon nicht mehr, daran zu denken, dass ein Raum, eine Stuckierung seit ihrer Entstehungszeit nicht bereits ein- oder mehrmals übergangen, überstrichen, überarbeitet, zerkratzt, überkittet, rückrestauriert, rekonstruiert etc. wurde. Umso mehr freuen wir uns, in einigen Instandhaltungsmaßnahmen der letzten Zeit hier und da praktisch unveränderte Fassungen zu finden, zu analysieren, zu erhalten und pflegen zu können.

Zum Beispiel scheint in der Kirche in Straßbach [Abb. 1 und 2], einer Wallfahrtskirche zur hl. Ottilie im Dachauer Land, einst vom Kloster Indersdorf betreut, noch weitgehend die Erstfassung des Raumes und der Stuckatur erhalten zu sein. Die Kirche ist 1652 errichtet, ab 1716 umgebaut und wohl durch den Haimhausener Stuckator Matthias Heimerl mit Akanthusrankenstuck ausgeziert worden. Sie ist später nur an einigen ganz wenigen Stellen repariert worden (an Wasserschäden, Rissen oder vergleichbaren Bauschäden). Natürlich gibt es Schäden und damit restauratorischen Handlungsbedarf, wie an vielen Bestandteilen der Ausstattung, an den Deckenbildern und beim Stuck, aber auch heute ist der erforderliche Eingriff überschaubar. Im Rahmen einer restauratorischen Pflegemaßnahme soll der Stuck – wo nötig – vorsichtig gereinigt, konserviert und sonst in authentischem Zustand belassen werden.

Wir stellen an solchen Urzuständen fest, dass man zur Art barocker Stuckfassungen durchaus einiges lernen kann, auch wenn derartige Fassungen nach vielen Jahren an Intensität und Bindekraft verloren haben, und auch wenn die einstigen Mordentvergoldungen an den Blattstäben sich bis auf Reste weitgehend aufgelöst haben. Der Charakter des Farbauftra-

Abb. 1: Strassbach, Lkr. Dachau, St. Ottilia, Innenansicht (Foto: Dr. Rohrmann)



Abb. 2: Strassbach, Lkr. Dachau, St. Ottilia, Details der Schäden (Foto: Restaurierungswerkstätten Erwin Wiegerling)





Abb. 3: Johanneck bei Freising, Maria Himmelfahrt, Innenansicht zum Chor (Foto: Dr. Rohrmann)

ges ist es, die scheinbar selbstverständliche optische Durchlässigkeit, Transparenz, ja sogar Zurückhaltung – aber dennoch Prägnanz – der Polychromie, und darüber hinaus der zwar flotte, malerische Auftrag, der aber nicht zur Flüchtigkeit oder Schlampigkeit mutiert (wie an manchen späteren, barockisierenden Kirchenmalerfassungen). Es sind fast immer wenig besuchte, ruhige Wallfahrtskirchen, in denen wir derartiges finden, Wallfahrts- oder Filialkirchen, denen im Laufe der Jahrhunderte weniger Zulauf vergönnt war, als es die jeweiligen Patronatsherren sich gewünscht oder erwartet hätten. Während Wände und Stuck bei intensiv genutzten barocken Pfarr- und Wallfahrtskirchen durchaus nicht selten sieben bis 15 nachweisbare Farbschichten, jeweils in unterschiedlichem Bestand und Zustand und in unterschiedlichster farblicher Konzeption, von unterschiedlicher Qualität, Einfühlbarkeit und unterschiedlichem Geschick, aber auch oft in ganz kontrastreicher, vom Zeitgeschmack abhängiger Form über sich ergehen lassen mussten, erweisen sich die zurückhaltend genutzten Wallfahrtskirchen – bei aller Problematik der schlechten Nutzung, die sich in Baubestand und Unterhaltfragen auch durchaus sehr nachteilig auswirken kann – als schützender „Dornröschenschlaf“.

Dabei soll jetzt nicht der fälschliche Eindruck erweckt werden, es wäre möglichst eine geringe Nutzung angestrebt oder es sei für den Bestand der Kunstwerke das Beste, wenn sie ungenutzt und ungepflegt seien. Das wirkliche Problem liegt aber darin, dass Überarbeitungen, wenn sie nicht nur pflegender Art waren, dem Kunstwerk als solchem, dem

künstlerischen Wurf ebenso wie den technisch-konservatorischen Gesichtspunkten selten zum Vorteil gereichten. Während der unüberarbeitete Originalzustand noch eine gewisse psychologische Barriere vor deren Überarbeitung geboten hatte, eröffnete jeder Eingriff meistens einen ganzen Reigen von regelmäßig und oft in immer enger aufeinander folgender Reihe stattfindenden Aktualisierungen im jeweiligen Stile der Zeit. Sobald eine Stuckierung „modern“ überarbeitet wird, läuft sie schnell Gefahr, binnen kurzer Zeit abermals „unmodern“ zu sein, so dass die Wahrscheinlichkeit der steten neuerlichen Veränderung und Verbesserung

Abb. 4: Johanneck bei Freising, Maria Himmelfahrt, Puttodelail (Foto: Dr. Rohrmann)



(„Verschlimmbesserung“?) größer wird. Das Ganze nimmt dann seinen Lauf und jede Generation arbeitet auf ihre Weise die jeweils als völlig unpassend empfundene Schicht der Vorgängergeneration auf dem Stuck um und dies unter Belastung des eigentlichen Bildwerks, oft unter immer weiterer Entfernung von der einstigen Qualität.

Jede zusätzliche Schicht ist für den Stuck Belastung. Jede zusätzliche Ebene deckt das bildnerische Relief weiter zu, jede sich unterscheidende Schichtzusammensetzung bringt Spannungen oder Ablösungen bis hin zur Absperrung der Diffusion mit sich. Hinzu kommt, dass die Ausführung von Überarbeitungen (selten vom Stuckator vorgenommen) oft unzulänglich war. Instabil gewordene Fassungen oder Schichten führten auf diese Weise zu Problemen. Der Stuck wurde freigelegt – früher oft gleichbedeutend mit „zerkratzt“ – und bildnerisch übergangen. Im äußersten, aber keineswegs seltenen Falle kamen dann im 19. Jahrhundert zunächst noch eher harmlose Kasein- oder Leimfarben, vor allem aber im 20. Jahrhundert dann Zementplomben, Kittmassen und neue experimentelle (vermeintlich fortschrittliche), dispersionshaltige Anstrichsysteme dazu. Damit wurden die Schäden erst so richtig eklatant, die Restaurierungen teuer und man konnte sich irgendwann nur noch den nötigsten Umgang leisten. Entsprechend zeigen sich die Stuckaturen heute oft nicht in einer zugehörigen künstlerischen Stuckfassung, sondern als ziemlich ausgemergelte Ruine.

Bei vorhandenen Erstfassungen haben wir nicht nur die Vorteile der naturgemäß noch zum Kunstwerk passenden Farbigkeit und höheren Barriere gegenüber interpretatorischen farblichen Eingriffen. Vor allem haben wir dabei den Vorteil, dass alle Überarbeitungsproblematiken wie Zerkratztsein, Farbrückstände, Verlegung kein Thema sind. Es ist damit sogar die preisgünstigere Situation. Denn nirgends wenden wir so viel Geld auf wie für die Schäden aus vorangegangenen problematischen Restaurierungen.

Als zweites Beispiel soll die Kirche in Johanneck [Abb. 3 und 4] dienen, zwischen Schweitenkirchen und Pfaffenhofen an der Ilm ziemlich nahe an der Autobahn zwischen München und Nürnberg gelegen. Auch diese vormalige Wallfahrtskirche ist in ihrer Bedeutung im Laufe der Jahrhunderte zurückgegangen. An Ausstattung erhielt die Kirche meist zweit- oder drittverwendete Altäre, darunter ganz hervorragende Stücke von Philipp Dir aus dem Freisinger Dom. Die

Abb. 5: Johanneck bei Freising, Maria Himmelfahrt, Löwendetail (Foto: Dr. Rohrmann)



Stuckierung von etwa 1713 wurde lange dem Freisinger Nikolaus Liechtenfurner zugeschrieben. Sie wurde nur wenige Jahre nach ihrer Entstehungszeit, noch im ursprünglichen barocken Farbkanon überarbeitet. Hier haben sich nun zwei barocke, voneinander kaum abweichende Fassungen der Barockzeit bis in unsere Zeit erhalten. Die zweite Fassung hat im Unterschied zu ersten nur leicht gedecktere Farbtöne, lässt in Teilen aber die erste Fassung sichtbar stehen. Die mehrmals erneuerte und veränderte Ausstattung ließ die Stuckierung stets im Wesentlichen unangetastet.

Es ist eine Stuckierung, deren Oberfläche nur zunächst pauschal zu beschreiben ist mit „weißem Stuck, teils ornamental, teils figürlich, vor in Ocker und rötlichen Tönen gehaltenen Rücklageflächen“. Je näher man hinsieht, je mehr man den Raum auf sich wirken lässt, desto mehr wird deutlich, dass wesentlich mehr dahinter steht. Es ist nicht einfach ein kalkweiß gefasster Stuck mit einzelnen Reliefs, Hinterschneidungen und Schattierungen. Vielmehr ist es ein ganz ausgeklügeltes Spiel von Oberflächen und Oberflächenbeschaffenheiten, zunächst natürlich ein Spiel von Relief zu flachen Rücklagen, von erhabener Plastik zu reliefhaftem Ornament. Bei genauer Betrachtung fällt aber auf, dass durchaus weitere Ebenen eingebaut sind. Mit Punzierungen und Riefelungen sind zusätzliche schattende, die Tiefenwirkung steuernde Elemente hervorgebracht. Es ist auch ein Spiel zwischen gefassten und ungefassten, zwischen weißen und farbigen Flächen, zwischen gepunzten und glatten Flächen, von Erhabenem zu mehrschichtig und unterschiedlich gewichteten Rücklagen. Die Erlebbarkeit der Schichtungen wird mit plastischen Virtuositäten unterstützt, Schichtungen, die teils mit und teils ohne Schattierungen funktionieren. Besonders wichtig ist es mir, darauf hinzuweisen, was ich Ihnen mit dem hier angeschnittenen plastischen Löwen [Abb. 5] vermitteln möchte. Es ist nicht ein stuckierter Löwe, der überfasst ist, d. h. auf dem eine Kalkschicht mit einer bestimmten Farbigkeit und Dicke liegt. Vielmehr wird hier mit der Fassung gleichsam noch modelliert, um die Plastizität – und die Erfahrbarkeit derselben – zu unterstützen.

Stuckierungen bei erhaltener Erstfassung sind nicht nur die mithin beeindruckendsten, ja faszinierendsten Zeugnisse der Kunst. Denkmalpflegerisch erfordern sie zugleich die einfachsten Konzepte. Es steht auch hier außer Zweifel, dass der erste – auch im Kostenansatz berücksichtigte – Ansatz einer Pfarrgemeinde oder eines nicht so ganz erfahrenen bauleitenden Architekten der Neutünchung im Sinne einer „Wiederholungsfassung“ gilt. Selbst einzelne Kirchenmalerbetriebe scheuen nicht davor zurück, Erstfassungen einfach zu übertünchen – ein wirklich leidvolles Thema, zu dem eine ganze Handvoll aktueller Beispiele genannt und diskutiert werden könnte.

Nachdem die Bedeutung herausgestellt ist, die Sensibilität vermittelt, die Seltenheit und Wichtigkeit der noch erhaltenen Erstfassung erklärt und die Qualität veranschaulicht wurde, also die Pfarrgemeinde motiviert ist, ist die Vorgehensweise hier relativ einfach: Meistens genügt eine Reinigung des Fassungsbestands, eine punktuelle Festigung und Reparaturen in Teilbereichen (z. B. an Verlusten durch Wasserschäden). Einzelne verlorene Stuckteile können durch den Stuckator, soweit es der Rapport als Erkenntnisgrundlage zulässt, ergänzt werden. Es bedarf einer Retusche von



Abb. 6: Klosterkirche Rott am Inn, St. Marinus und Anianus, Außenansicht (Foto: Achim Bunz)



Abb. 7: Klosterkirche Tegernsee, St. Quirinus, Innenansicht, (Foto: v. d. Mülbe)

Fleckigkeiten oder Unregelmäßigkeiten. Damit kann der Bestand erhalten, gepflegt und fortgeschrieben werden.

Kategorie 2: Die Neufassung nach Befund

Meistens sind die zum Bildwerk gehörende Erstfassung und damit die zur künstlerischen Intention gehörende Polychromie nicht mehr erhalten. Es sind die benannten sieben bis 15 Überarbeitungen. An dieser Stelle bietet es sich an zu vergegenwärtigen, woraus der Stuck besteht: der Putzgrund, die in Putz oder Stuck angelegte Grundstruktur, die Gliederung des Raumes; eine Quadratur, eine Felderung, oder vielleicht Rahmzüge; die Stuckkerne für plastische Ausformungen; die Ausformungen und Ornamente in Feinstuck; die Oberflächenbeschaffenheit in verschiedenen Rauheits- und Lichtbrechungsgraden; von der gekörnten oder Rauputz-Oberfläche bis hin zur hoch verdichteten Stuckglätte; die bewusst vermiedene Fassung, Abfassung in pigmentierter oder gefärbter Lasur; vielleicht eine Bemalung, ein Poliment, eine Vergoldung. Unter Einsatz dieser Bestandteile und Hilfsmittel entsteht durch die ikonografische Vorgabe und die künstlerische Inspiration und Fertigkeit das Kunstwerk.

Die meisten der vorangegangenen Erneuerungen, Renovierungen, Restaurierungen waren als Behandlung des Raumes insgesamt über alle Flächen genauso wie über den Hauptbestand des Stuckkunstwerks einfach summarisch

hinweggegangen und haben das eigenständige Bildwerk als eigene Gattung ignoriert. Der Stuck wurde im Grunde genommen wie ein erhabenes Stück Wand behandelt, d. h. überstrichen, überfasst, bestenfalls in unterschiedlicher Farbigkeit abgesetzt. Es war nichts anderes als eine Beschichtung, damit insgesamt ein neuer, anderer Raumeindruck entstehen konnte. Vom Kunstwerk Stuck hat man sich eigentlich mit jeder Schicht immer weiter entfernt. Um die

Abb. 8: Klosterkirche Altomünster, St. Alto, Innenansicht (Foto: Achim Bunz)



künstlerische Intention zu berücksichtigen, muss nach Möglichkeit der Einstieg in die Restaurierung einer Stuckierung des Raumes zunächst die Befundung im Rahmen einer restauratorischen Voruntersuchung umfassen. Dabei sind folgende Erkenntnisse wünschenswert:

- die vormalige Schärfe, das Relief, die Gratigkeit der Stuckierung,
- die Oberflächenbeschaffenheit (rau, geglättet etc.),
- die Farbigkeit und Art der Zusammensetzung,
- die Art des Farbauftrags: Lasur, deckend, mit Pinseltextur oder gleichmäßig,
- Ist es eine Fassung oder eine Bemalung?
- Vergoldungen, Schattierungen etc.

Wir müssen zur Stuckierung auch folgende Fragen stellen:

- Was steht dahinter?
- Was bedeutet die Art der Gestaltung, wo nimmt sie ihre Hintergründe, wo ihre Aussagen her?
- Steht eine Materialikonografie dahinter, imitiert die Stuckierung Materialität oder greift sie eine ikonografische Komponente, gar eine Illusion, die Vermittlung des transzendenten Raumes (des Gotteshauses) auf?
- Wo findet sie Pendanten in der Ausstattung der Kirche?

Was können die Gründe für eine Neufassung sein?

- meistens die verloren gegangene Bindung der vorangegangenen Raumfassung,
- instabile Untergründe,
- unsachgemäße spätere Anstrichsysteme,
- Spannungsbilder.

Drei beispielhafte Gesichtspunkte, die eine Abnahme der letzten Schicht oder Schichten erfordern können:

- irreversible Verschmutzungen (Heizungen),
- Wasserschäden,
- umfangreiche plastische Ergänzungen.

Oder auch ästhetische Gesichtspunkte:

- die angestrebte Reduzierung der Verlegungen des Reliefs,
- die Rücknahme einer Entstellung
- oder die Erkenntnis, dass das zuletzt Sichtbare zu weit vom Befund, vom Kunstwerk entfernt ist.

Die Vorgehensweise in der praktischen Denkmalpflege hat sich in den letzten Jahren gewandelt: Während man in den 1980er und 1990er Jahren tendenziell den Befund zuerst mit Blickwirkung auf die künstlerisch zugehörige Fassung, die Farbigkeit, ausrichtete und das Restaurierungskonzept auf der Basis ästhetisch-inhaltlicher Gesichtspunkte entwickelt wurde, nähern wir uns heute – oft mit gleichem Ergebnis – im Regelfall zunächst über die unabdingbar technischen Notwendigkeiten einem Restaurierungskonzept an. Somit wurde in jüngerer Zeit oft auch unterschieden zwischen dem technischen und dem stratigrafisch ausgerichteten Befund.

Die Neufassung nach Befund zielt darauf ab, in möglichst vielen Komponenten der Erkenntnisse aus der Befundung eine Oberflächenbearbeitung zu erreichen, die sich der ursprünglichen Gestaltung, der künstlerischen Intention, so weit wie möglich annähert. Dabei sind technische wie ästhetische Aspekte gleichermaßen relevant, d. h. die Zusammen-



Abb. 8a: Klosterkirche Altomünster, St. Alto, Innenansicht (Foto: Achim Bunz)

Abb. 9: München, St. Michael Berg am Laim, Außenansicht, (Foto: Erzbischöfliches Ordinariat München)





Abb. 10: München, St. Michael Berg am Laim, Innenansicht
(Foto: Dr. Rohrmann)



Abb. 11: Tuntenhausen, Maria Himmelfahrt, Musterfläche,
(Foto: Neubauer Restaurierungswerkstätten)

setzung und Auftragsart genauso wie die gesteuerte Wirkung der Oberfläche und Polychromie. Der erheblichen Bandbreite zwischen Befund, Interpretation und Ausführungsbedingungen (Fertigkeiten des Ausführenden) bis zum Ergebnis muss man sich dabei bewusst sein. So wie ein Werk von Mozart bei drei verschiedenen Orchestern unter Umständen dreimal ganz unterschiedlich interpretiert wird, so wird auch die Interpretation von unterschiedlichen Kirchenmalern bzw. Restauratoren voneinander abweichen. Befunde, Untersuchungen und Dokumentationen sind objektivierbar, die Interpretationen und deren Anwendung sowie die Umsetzung dagegen so gut wie nicht.

Viele Kirchenräume wurden in den vergangenen Jahrzehnten in diesem Sinne behandelt, nämlich in unterschiedlichem Kenntnisstand, mit unterschiedlicher Befundlage, in variationsreichen Fertigkeiten. Bisweilen sind eindrucksvolle Ergebnisse dabei herausgekommen, die sich sehen lassen

können, sowohl technisch als auch ästhetisch. Es ist eine ernstzunehmende Wiederannäherung an das ursprünglich gedachte Raumkunstwerk. Beispiele aus dem Süden Bayerns möchte ich nur ganz kurz nennen: die großen Klosterkirchen in Rott am Inn, Altomünster, Tegernsee (deren Ergebnisse oft leider nur unzulänglich publiziert wurden) [Abb. 6–8a]. In Idealfällen hat man sich sogar die Mühe gemacht, die ursprünglichen Pigmente, Bindemittelzusammensetzungen, Färbelungen, Körnungen, Oberflächenbeschaffenheiten (Glätten) akribisch nachzustellen. Als jüngstes Beispiel kann St. Michael in Berg am Laim [Abb. 9 u. 10], jene kurkölnische Hofkirche von höchstem künstlerischen Anspruch, ein Bau von Johann Michael Fischer mit Deckenbildern und Stuckierungen von Johann Baptist Zimmermann, vorgestellt werden. Die Oberfläche und Polychromie im Sinne der Barockzeit wurde wieder aufgegriffen. Es ist beim Stuck in der Oberfläche zwar nicht mehr das Kunstwerk selbst, da die eigentlich zugehörige, authentische Fassung des Stucks in der Fläche verloren ist, aber es kann jetzt wieder der näherungsweise Eindruck der einstigen künstlerischen Intention vermittelt werden. Noch haben wir die Untersuchungsmethoden, die Kenntnisse aus verschiedenen vergleichbaren Vorgehensweisen, die Firmen, die Teams und damit die Fertigkeiten, die notwendig sind, um solches wieder zu gewinnen.

Am Beispiel Tuntenhausen [Abb. 11] sehen wir eine aktuelle Konzeptentwicklung zur Neufassung nach Befund bei weiß gehaltenem Stuck. Auch Weiß ist nicht gleich Weiß. Die Bandbreite gerade beim Weiß, insbesondere auch zwischen Ursache und Wirkung, ist erheblich. Kurz die Schlagworte der Fragestellungen dazu:

- Glätte/rau
- Stucksichtig/weiße Lasur/wie oft wurde über den Stuck lasiert?
- Ist der Stuck materialsichtig bzw. anderweitig abgesetzt von den Rücklagen oder handelt es sich um eine vereinheitlichende Fassung?
- Wie stelle ich frühere Effekte nach? Wie eine weiß gefassete Rücklage und ein nur mit Kalkmilch optisch zusammengezogener, aber gelblicherer Modelstuck?
- Wenn einst ein Pigment nicht vorgesehen war: Stellt man heute den damaligen Effekt mit Pigmentierungen nach? Ist es möglich, unterschiedliche Kalke (Altmannsteiner/Kramsacher Kalk) zu Effekten heranzuziehen, ohne pigmentieren zu müssen?

Die Neufassung nach Befund als restaurierungskonzeptionelle Variante gibt es mittlerweile schon relativ lange. Wir gehen inzwischen in die zweite Restaurierungsgeneration. Wenn Neufassungen nach Befund in der Vorgängerrestaurierung genau, umsichtig und technisch versiert ausgeführt worden sind, ist es uns heute oft möglich, sie nur konservatorisch zu behandeln. Ein Beispiel ist das jüngst entwickelte Restaurierungskonzept für Raum und Stuckierung der Wallfahrtskirche in Weihenlinden [Abb. 12]. 1971–76 war die Farbkomposition des frühen 18. Jahrhunderts durch Herrn Kirchenmaler Knorr mit einer Neufassung nach Befund wieder aufgegriffen worden. Auch nach heutigem Kenntnisstand liegen Sichtfassung und barocke Intention recht eng beisammen. Die Ausführung war technisch sehr

gewissenhaft und umsichtig ausgeführt worden. So spricht jetzt technisch wie ästhetisch alles dafür, diese Fassung zu halten. Die Musterflächen erwiesen sich als reinigbar. Während zwar die Wände in Teilen neu getüncht werden, kann an den Stuckierungen und sogar an weiten Teilen der Rücklagen eine Reinigung ausreichen bei punktueller Retusche von Fleckigkeiten. Die Neufassung nach Befund kann bei guter und anspruchsvoller Vorgehensweise also durchaus als nachhaltiges Konzept erkannt werden.

Dass Neufassungen nach Befund keineswegs immer unproblematisch sind, möchte ich an einem weiteren Beispiel in Einsbach [Abb. 13] kurz zeigen. Jede Neufassung hat das Problem einer zusätzlichen Schicht auf der plastischen Ausformung. Sie bedeutet immer einen zusätzlichen Kalkauftrag. Bei allem Vorzug der nur dünnen Lasur des Kalks, der kristallinen Struktur, der Diffusionsoffenheit von Kalklasuren hat die kristalline Struktur auch die Nebenwirkung, Oberflächen zu „verspiegeln“, zu „verblenden“ und damit in der Oberflächenwirkung, d. h. in der Ablesbarkeit des Stucks ein Eigenleben zu entwickeln.

Was wir als Vorzug der authentischen Oberfläche (vgl. Johanneck) kennen gelernt haben, jene modellierende Fassung des Stucks, die nicht nur „Schicht“, sondern eigentlich „Bemalung“ darstellt, ist bei der heutigen Neufassung nur in den seltensten Fällen erreichbar, und allein technisch gar nicht. Es ist der Zwiespalt, dass es eine künstlerische, sich einfühlende Fassung sein müsste, dass die angestrebte Objektivität des restauratorischen Ansatzes es aber fast verbietet, eigene künstlerische Noten einzubringen, da diese immer auch, wie jedes Kunstwerk, subjektiv geprägt ist und – auch wenn wir es nicht meinen und zu vermeiden versuchen – einen jeweiligen Zeitstil mit einbaut. (Ich nehme an, Kunsthistoriker werden auch in 50 oder 100 Jahren wieder unsere heutigen Restaurierungen auf den ersten Blick genau datieren können).

Wenn allerdings allein die Objektivität, die engste, unkünstlerische Umsetzung der Befunderkenntnisse gefragt ist, – natürlich hat es auch mit der Wirtschaftlichkeit der Ausführung zu tun – laufen wir Gefahr, dass die Ausführung pauschal, seriell, technoid wird, ja dass sie zur „akademisierten“ Beschichtung wird.

Bei Einsbach [Abb. 13] waren sich die Restauratoren nicht ganz einig, ob letztlich nun eine barocke oder eine historistische Fassung aufgegriffen wurde, womit ich sehr gut zur nächsten Kategorie überleiten kann.

Kategorie 3: Das Aufgreifen eines späteren künstlerischen Fassungskonzeptes

Bislang hatten wir uns über die Erstfassung verständigt oder über ein Restaurierungskonzept, das die Polychromie der Entstehungszeit des Stucks wieder aufgreift. Bisher hatten wir also Beispiele, wo die künstlerische, ästhetische und ikonografisch zugehörige Fassung einer Stuckierung als Kunstwerk maßgeblich und noch sichtbar war oder versucht wurde, sie wieder näherungsweise erlebbar zu machen. Bei fast allen Kirchenräumen sind über den Raum und über



Abb. 12: Weihenlinden, HHL. Dreifaltigkeit, Musterfläche
(Foto: Restaurierungswerkstätten Erwin Wiegerling)



Abb. 13: Einsbach, St. Margareta, Innenansicht
(Foto: Restauratoren Fa. Enzinger)

die Stuckaturen spätere künstlerische Raumkonzeptionen hinweg gegangen. Das kann beispielsweise eine Rokokofarbigkeit über einem barocken Stuck sein. Es kann auch die spätere, zurückhaltende klassizistische Farbigkeit über einst polychromem Stuck sein. Wir kennen die teils sehr markanten farbigen Eingriffe des 19. Jahrhunderts mit intensiven Farbigkeiten, zum Beispiel in Leimfarbtechnik, nicht zuletzt aber auch freie farbliche Rauminterpretationen, die in allen Zeiten zu finden sind, aber in den wenigsten Fällen mit der ursprünglichen Aussage einer ornamental Stuckierung zu tun haben müssen. Es kamen neue künstlerische Konzepte, oft in Verbindung mit grundlegend neuen Ausstattungsvarianten in Kirchen, hinzu. Durch die zusätzliche Ausstattung bedurfte es oft zusammenführender Farbkonzepte.

Die Geschichte eines gewachsenen Kirchenraumes ist oft nicht rückgängig zu machen, nicht selten sogar prägend für einen Kirchenraum. So haben wir es später immer wieder

mit Raumkonzepten zu tun, die Zeitschienen aufgreifen. Es ist dann oft die Zielsetzung, die letzte markante, den Raum prägende künstlerische Veränderung des Raumes in dessen zugehöriger Raum- und Stuckfassung aufzugreifen.

In der Pfarrkirche St. Ägidius in Grafing [Abb. 14] wurden bei einer Neukonzeption der 1970er Jahre im Grunde genommen zwei Raumkonzepte gleichzeitig präsentiert: eine Stuckierung und eine zeitlich davor entstandene, zur Stuckierung eigentlich nicht zugehörige Stuckmalerei in den Stichkappen, dazu noch Deckenbilder aus dem frühen 20. Jahrhundert. Hier also eine künstlerische Neukonzeption in einem barocken Raum, die kaum maßgeblich verändert werden konnte und sollte (niemand konnte sich ernsthaft vorstellen, die sichtbaren Stuckmalereien, nur weil sie stilistisch nicht zugehörig seien, wieder abzudecken; sie gehören jetzt schon zur Kirche dazu). An den Wänden kam es zur Wiederholungsfassung, die Deckenbilder wurden gesäubert, der Stuck sollte nur gereinigt werden (nicht wieder mit neuer Schicht überdeckt) und Fleckigkeiten nur mit zurückhaltender Lasur retuschiert werden.

An der Stuckierung der Pfarrkirche in Vogtareuth [Abb. 15] lässt sich eine Problematik, in die man mehr aus technisch-ideellen Gründen kam, in geradezu idealer Weise ablesen. Es handelt sich um eine gotische, barock neu gestaltete und mit Stuckaturen von Jakob Mayr aus Landshut veredelte Kirche, ein Musterbeispiel also für einen durch alle Jahrhunderte gewachsenen Kirchenraum. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde massiv, aber in sich stimmig in die Ausstattung (Aufbau und Fassung) eingegriffen. Damals sollte mit teilweisen Freilegungen und hinzukommenden Überformungen und Überarbeitungen wieder ein roter Faden in den Raum gebracht werden. Es ist ein Raumkonzept des Kirchenmalers Georg Hilz von 1947, das qualitativ und technisch einwandfrei ausgeführt wurde und das heute als Leitlinie des Restaurierungskonzepts beibehalten werden sollte. Beim Stuck sollte eine Reinigung, Festigung und Retusche des Farbauftrags von Hilz und eine Einstimmung in einen in sich homogenen, stimmigen Raum vorgenommen werden. Zunächst stellt dies kein Problem dar und ist in sich schlüssig. Man muss aber wissen und respektieren, dass sich Sehgewohnheiten ändern und sich auch seit 1947 geändert haben, dass jede Zeit ihre Farbwerte und „Moden“ hat, dass die Redaktion 1947 eine gedecktere Farbigkeit auf barockem Stuck wählte, als wir es heute vielleicht wünschen würden, dass sich auch der Kenntnisstand zur Art barocker Stuckaturen geändert hat, dass nicht zuletzt aus unserer Sicht auch technisch-bauphysikalisch 1947 einiges nicht optimal war: z. B. die sandhaltige Oberfläche, die zu einer schnelleren Verschmutzung führt und das Relief verlegt.

Unter diesen Gesichtspunkten war es nur normal, dass in Reflexion dieser „Nachteile“ auch Alternativen und Vorschläge einer Modifikation des Rahmenkonzepts für die Pflege der künstlerischen Neukonzeption aufkamen. Am Beispiel von Vogtareuth führt dies zu besonders spannenden Erkenntnissen und Entwicklungsstadien:

- Musterfläche Reinigung (nicht befriedigend, Fleckigkeit bleibt),
- Musterfläche zur Wiederherstellung der Barockzeit (funktionierte nicht mit der Ausstattung),



Abb. 14: Grafing, St. Ägidius, Innenansicht
(Foto: Neubauer Restaurierungswerkstätten)

- Musterfläche zur Neufassung näher an der Barockzeit, aber im Grunde genommen wie Hilz, nur technisch optimiert; also eine Neufassung wie Hilz, nur heller, farbenkräftiger und ohne Sand, mit nachgearbeitetem Stuck.

Die Realität brachte ganz anderes mit sich. Die schon oben benannte Problematik des Kalkauftrags und der Verspiegelung („man sieht den Stuck nicht mehr“) erwies sich bei der „idealisierten“ Musterachse als Problem: Der Stuck erschien, als ob sein ganzes Relief zugelegt wäre, jedenfalls nicht mehr erlebbar.

Letztendlich blieb die Ausführung doch sehr nahe an Hilz. Er hatte schon mit Pigmentierung als Entschärfung der Kalkblendung gearbeitet, die verbleibende „Patina“ auf dem Stuck nach der Reinigung und der zurückhaltenden pigmentierten Überlasur – mehr im Sinne der Retusche – ist für die Ablesbarkeit der Stuckierung von Vorteil.

Ich kann die Entwicklungsstadien hier nicht näher darlegen. Es soll nur mit diesem Beispiel ein kurzes Schlaglicht darauf geworfen werden, dass die Beibehaltung, Restaurierung und teilweise zwangsläufige Neuinterpretation von späteren künstlerischen Konzepten auf einer älteren Stuckierung manchmal viele Herausforderungen birgt und fallweise auch experimentelle Stadien am jeweiligen Einzelobjekt erfordert.

Kategorie 4: Rekonstruktion der Sichtfassung

Die vierte Kategorie beschreibt einen Ansatz, der uns gerade in jüngerer Zeit sehr häufig beschäftigt und zu Diskussionen und Kopferbrechen Anlass bietet: Neufassungen des 20. Jahrhunderts, die (im Unterschied zum vorangegangenen Beispiel von Hilz und Knorr) keine eigenständige künstlerische Konzeption darstellen, die noch nicht einmal technisch einwandfrei ausgeführt wurden, die mit der Intention des barocken Raumes nichts oder nur wenig zu tun haben – eine freie Interpretation des Raumes, die auch keinen oder

nur einen geringen Anspruch hatte, mit dem Bildwerk zu tun haben zu müssen. Es sind dies jene Fassungen, die in den vorangegangenen Jahren zumeist kritisch hinterfragt und aufgegeben wurden, mit dem Ansporn, einen anderen Kenntnisstand zu nutzen, adäquate Untersuchungsmethoden zu entwickeln und zu nutzen, Fähigkeiten und Fertigkeiten der Wiederherstellung einer barocken Fassung aufzubauen und zu nutzen, um dem Kunstwerk zumindest näher zu kommen [vgl. Abb. 16].

Wir erleben heute eine Welle der Zurückhaltung, vielleicht sogar der Furcht vor dem Verlust der ablesbaren Geschichte eines Bauwerks, wenn die Oberflächen wieder so hergestellt würden, als wären sie ursprünglich. Letztlich ist es eine Furcht davor, die Reihe derjenigen Renovierungen fortzusetzen, bei der jeweils die Werke der Vorgängergeneration eliminiert wurden, ein vermeintlich besserer Weg umgesetzt wurde, immer auch unter Verlust eines Teils der Historizität und der Aura eines Raumes, was in vielen Kircheninnenräumen dazu geführt hatte, dass eigentlich recht wenig von der Genese des Kirchenraums erlebbar blieb. Wir alle kennen Stadtpfarrkirchen wie die in Freising oder Rosenheim, wo jede Generation alles von der Vorgängergeneration aus dem Kirchenraum warf, alles neu machte und neu malte, oft unter dem Vorwand des Befunds. Immer blieben einzelne, nicht integrierbare Kunstwerke auf der Strecke. Und am Schluss, nach ein paar Durchläufen dieser Art blieb von der Geschichte, von dem einstigen Charakter des Kirchenraums recht wenig übrig. In Rosenheim gab es deshalb auch bei der jüngsten Erneuerung des Innenraumes der Stadtpfarrkirche gar keine ernsthafte Alternative mehr zu einer abermaligen künstlerischen Neugestaltung, nach all den verlustreichen Vorgängerredaktionen. Diese Beobachtung musste Gegen Tendenzen hervorrufen. Der Ansatz der Zurückhaltung hat ohne Zweifel seine Berechtigung und ist sehr ernst zu nehmen, gerade weil im Land eine flächendeckende Rückrestaurierung auf die der Entstehungszeit oder dem Wesen des jeweiligen Kunstwerks gemäßen Oberflächen auch ein Verlust an Dokumentation des Umgangs mit dem Kunstwerk im Laufe der späteren Zeiten bedeuten kann – im kirchlichen Kontext verbunden mit dem möglichen Verlust der Ablesbarkeit der jeweiligen und jüngeren Frömmigkeitsgeschichte. Streng genommen tut man so, als ob in einem Kirchenraum seit der Barockzeit nichts mehr geschehen wäre und nihiliert alle späteren Frömmigkeitsformen oder auch kritischen Formen (Bilderstürme, Ornamentphobien usw.).

Zweifellos gibt es in vielen Fällen den über Jahrhunderte gleichmäßig und stetig gewachsenen, entwickelten und gewordenen (wir sagen oft „durchgebeteten“) Raum, in dem jede Zeit ihre Prägung und Note hinterlassen hat, jede Generation auch ihre Art einer Wertschätzung oder eines Verständnisses des Raumes – und damit des Gotteshauses – hinzugefügt hat. Jedes Hinwegnehmen hinterließ in manchen Kirchenräumen ein nicht mehr auffüllbares Vakuum. Es gibt viele Beispiele dafür.

Dennoch bedarf es hier der Wertung, der Abwägung. Es gibt auch die Überarbeitungen im Unverstand und die qualitätsmindernden Überarbeitungen. Es gibt einerseits den gewachsenen Kirchenraum mit vielen Ausstattungskomponenten, die oft zum in sich stimmigen Konvolut geworden sind. Aber es gibt immer auch das Kunstwerk, und unter den

Kunstwerken gibt es bisweilen missverstandene und entstellte Exemplare. Es können Kunstwerke sein, an denen aus rein restauratorischer Sicht zwar vielleicht kein Handlungsbedarf erkennbar ist, die aber inhaltlich so verballhornt, entstellt, verunstaltet, missverstanden sind, dass auch auf diese Weise ein Eingriff – zumindest im kirchlichen Bereich, wo Kunst immer auch Bedeutungsträger und Funktionsobjekt ist – erforderlich sein kann.

Den heutigen Zustand der Augustinerchorherrenkirche Neustift bei Freising [Abb. 17] möchte ich als ein Muster für die Diskussion nehmen, bei der wir aus unterschiedlichen Beweggründen Gefahr laufen, ins andere Extrem zu geraten, in die Furcht oder die Ablehnung, den gewordenen Zustand des Kirchenraumes anzurühren. Es handelt sich um einen Kirchenraum, der nach Plänen von Giovanni Antonio Viscardi gebaut wurde, mit Deckenbildern von Johann Baptist und Franz Michael Zimmermann (1751–56) sowie mit einer Stuckierung des Franz Xaver Feichtmayr d. J., also ein Bau von höchstem künstlerischem Anspruch. Wir haben es mit einer Fassung des dritten Viertels des 20. Jahrhunderts zu tun, die mit einer barocken Polychromie oder einem barocken Oberflächenverständnis nichts zu tun hat. Die Fassung ist technisch schadhafte, die alleinige Reinigung – bei Neufassung der Rücklageflächen – ist daher nicht möglich. Die Stuckfassung bröselte, die Vergoldungspartikel sammelt die Pfarrei immer wieder auf. Zum Erhalt der Fassung müssten angesichts der abgebauten Bindungen Festigungen vorgenommen werden, die irreversibel wären. Die aktuelle Diskussion kreist um die Frage, ob wir schadhafte Bereiche abnehmen und reparieren oder ob die Fassung der 1950er

Abb. 15: Vogtareuth, St. Emmeram, Musterfläche
(Foto: Dr. Rohrmann)





Abb. 16: Freising Neustift, St. Peter und Paul, Deckenansicht
(Foto: Restauratoren Hornsteiner)

Jahre wieder systematisch wiederholt werden solle – quasi die Rekonstruktion der Sichtfassung; die mit dem Kunstwerk „Kirchenraum“ und dem Bildwerk „Stuck“ aber nichts zu tun hat. Der Aufwand wäre trotzdem erheblich. Man spart sich nur den Befund und die Befundinterpretation.

An dieser Stelle, die nicht nur Neustift betrifft, werfe ich die Frage auf, ob wir dem Kunstwerk wirklich gerecht werden, wenn wir die Schichtenabfolge auf dem Stuck in gleicher Weise gewichten wie die künstlerische Aussage eines Bildwerkes, wenn die schadhafte Kirchenmalerausführung des 20. Jahrhunderts die gleiche Wertigkeit einnimmt wie die Wertigkeit einer hoch künstlerischen Stuckierung. Es ist auch zu diskutieren, ob es bei aller gebotenen Sorgfalt und Zurückhaltung nicht trotzdem legal und sogar unbedingt notwendig ist, die Geschichte und Genese eines Bildwerks im Laufe der Zeiten zwar selbstverständlich in gebührender Weise zu respektieren und zu würdigen, aber dennoch zu fragen, was uns das Bildwerk ursprünglich vermitteln wollte. Ist das Wesentliche hier nicht immer noch die barocke Kirche mit Werken von Zimmermann und Feichtmayr? Ist hier die Stuckierung tatsächlich nur Schnörkel mit einer willkürlich gestrichenen Oberfläche oder ist sie nicht gar auch Bedeutungsträger, mit einer Bedeutung, die wir so nicht erkennen können? Das Thema des Bedeutungsträgers ist für den Kirchenraum von besonderem Interesse, zumal bei Kirchenräumen die Kontinuität der Bestimmung und der Nutzung des Kunstwerks und Denkmals ja noch am direktesten gegeben ist. Dieses Thema ist aber selbst beim profanen Kunstwerk von Interesse, da es durchaus einen Unterschied macht, ob das Deckenbild mit der Stuckierung inhaltlich im Raum fortgeführt wird oder ob es letztlich nur ein in Oberfläche und Farbigkeit austauschbarer Bildrahmen ist.

Gerade beim Stuck scheint mir diese Überlegung besonders oft zu Lasten des Bildwerks entschieden zu werden, wenn nicht technische Notwendigkeiten zu Hilfe kommen. Bei der Bildhauerei, bei einer gefassten Figur, ja selbst bei einem Altartafel ist es noch eher (aber keineswegs immer) vermittelbar, dass der mit dem Raum farbig neu gefasste Al-

tar oder eine im Rahmen eines Raumkonzepts veränderte Figur eine andere (oder gar keine) Aussage hat. Beim Stuck ist es aber nicht anders. Ein mehrfach überstrichener Stuck, dessen Relief verschliffen ist, dessen Farbigkeit willkürlich ist, hat mit dem „Kunstwerk Stuck“ nichts zu tun. Er ist gleichsam nur Erinnerung, Abdruck, Abglanz der Geschichte.

Wenn wir die Aufgabe der Restaurierung aus dem Ideal des Respekts und der Hochachtung vor der schöpferischen Leistung des Künstlers verstehen, wenn es uns nicht nur um die von den Spuren der Geschichte überformten Fragmente eines Kunstwerkes geht, sondern wenn auch Inhalt, Qualität und Verständnis eines Kunstwerkes eine Rolle spielen darf, wenn es vielleicht sogar um einen Auftrag zur Vermittlung des Wesens von Kunstwerken und Kunstepochen, zur Vermittlung von Schönheiten und Komplexitäten gehen darf, wenn wir überzeugt davon sind, dass die Stuckierung ein Kunstwerk ist, dann, glaube ich, müssen wir Kategorie 4 letztendlich kritisch hinterfragen und vielleicht sogar fragen, warum es eine Kategorie 5, die wir heute fast wie ein Fossil behandeln, nämlich die Freilegung einer entstellten Stuckierung, eigentlich gar nicht mehr geben sollte.

Ich rege hier die Diskussion um die vom Stuck künstlerisch und inhaltlich nicht zu trennenden Oberflächen wieder an, da wir aus der Kunstwissenschaft ja in zunehmendem Maße wissen, dass die Farbigkeit der Stuckierung keineswegs zufällig ist (Ich verweise dabei auf den Beitrag von Rainer Schmid). Ich erinnere auch an die der kunstwissenschaftlichen Forschung bekannten Stuckentwürfe aus dem 17. und 18. Jahrhundert, deren Kolorierung und zeitgenössische Beschreibung den Beweis liefern, dass es eine beliebige Fassung nicht gibt. Die Farbigkeit war elementarer Vertragsbestandteil einer Ausführung. Die heutige Beibehaltung einer beliebigen Farbigkeit ist im Grunde genommen nichts anderes als Ignoranz gegenüber dem Schöpfer des Kunstwerks unter dem Vorwand der Geschichte.

Den Abschluss möchte ich so formulieren: Es sollte außer Zweifel stehen, dass die Umgangsweise mit einem stuckierten Raum natürlich nicht pauschal zu beurteilen ist. Jedes Kunstwerk, jedes Baudenkmal, sei es nun stuckiert oder nicht, bedarf der individuellen Analyse des Bestands, der Hintergründe, der Erkenntnisgrundlagen, der Veränderungen und Überformungen, bis hin zur angestrebten Nutzung und der künstlerischen Wertigkeit. Außer Zweifel steht auch, dass jene Vorgehensweise im Vordergrund stehen sollte, bei der das Bildwerk am geringsten im Bestand gefährdet oder gar reduziert wird.

Wünschenswert wäre aber die undogmatische Vorgehensweise, nämlich dass die Geschichte und die Restaurierungsgeschichte genauso in die Waagschale geworfen werden wie die Wertigkeit eines Kunstwerkes, dass ein Abwägen und Werten stattfindet: Fallweise genügt eine bloße Reinigung, meistens wird die reine Konservierung ausreichend sein. Hier und da jedoch, wenn es dafür steht, sollte es aber auch die Restaurierung, fallweise das Nachbilden und wohl durchdacht vielleicht auch die Freilegung früherer Fassungen geben, wenn es dem Kunstwerk dient.

Paul Klees Aussage in anderem Zusammenhang kann uns vielleicht einen Denkanstoß bieten: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“.