

## KUNST

■ FRODL GERBERT (Hg.): *19. Jahrhundert. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Band V. Prestel, München-New York 2002 (640, 574 Abb., 132 in Farbe) Geb. € 91,50.

Der vorliegende Band ist der fünfte einer vom österreichischen Kunsthistoriker und Wiener Emeritus Hermann Fillitz im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen sechsbändigen Reihe zur Geschichte der bildenden Kunst in Österreich.

Wenngleich die Sakrale Kunst nur einen Teilbereich innerhalb der Gesamtdarstellung der Kunst des 19. Jhdts ausmacht, so lohnt sich die Lektüre dieses Werkes für all jene, die Interesse an der religiösen Kunst dieser Zeit haben, allemal. Der im Verein mit 20 Autoren entstandene Band zur Kunst des 19. Jahrhunderts folgt im Schema den bereits vorangegangenen Bänden dieser Reihe: Nach zwei Einführungen, einer historischen (9) und einer kunsthistorischen (13), werden die einzelnen Gattungen von den jeweiligen Fachgelehrten gesondert behandelt: Neben den klassischen Gattungen der bildenden Kunst, also Architektur (179), Malerei (257) und Plastik (444), werden erfreulicherweise der lange vernachlässigten Gartenkunst (240), der damals im Entstehen begriffenen Fotografie (432) sowie den Festzügen (610), einer für das neunzehnte Jahrhundert im Zusammenhang mit dem Begriff des Gesamtkunstwerkes nicht zu unterschätzenden Kunstform, Kapitel gewidmet.

Der erste Beitrag behandelt die Baukunst jener Zeit. Der Verf., Walter Krause, betont in seiner Einleitung zu Recht, dass die zu behandelnde Epoche vorwiegend von profanen Schöpfungen dominiert war, warnt jedoch zugleich im Folgenden davor, „dass der Beitrag der Sakralarchitektur nicht unterschätzt werden darf“ (183).

Der Kirchenbau jener Zeit bietet ein eher heterogenes Erscheinungsbild. Häufig wurde der Sakralbau instrumentalisiert, nicht selten vom Kaiserhaus selbst. Man denke hierbei nur an die zahlreichen Kaiserjubiläumskirchen. Neben diesen ist aber auch die 1879 fertiggestellte Votivkirche von Heinrich v. Ferstel (1828–1883) zu nennen, der dann auch eine eigene Katalognummer gewidmet ist (201).

Wurde hier der Sakralbau mit dem Denkmalgedanken verbunden, jedoch bereits ganz im Sinne einer Säkularisierung, ging man beim Bau des Linzer Domes andere Wege (183; 203). Bauherr war hier der antiliberalen Linzer Bischof Rudigier. Der Bau sollte eine „Festung gegen Unglauben, Irrglauben und das Laster“ werden (203).

Stilgeschichtlich bleibt festzuhalten, dass der Linzer Dom neben seiner diözesangeschichtlichen Bedeutung vor allem auch den „Versuch“ darstellte, „die Neugotik als spezifisch katholischen Stil zu etablieren“ (203). Wenngleich dieser Versuch letztlich scheitern musste, sind die katholischen Kirchenbauten im neugotischen Stil in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Legion. Hier lassen sich die zahlreichen Kirchen Friedrich von Schmidts (Auftraggeber war in diesem Fall der liberale Fürsterzbischof von Wien, Kardinal Rauscher) in Wien ebenso nennen wie jene neugotischen Kirchen in Oberösterreich, die im Umkreis des Linzer Dombaues entstanden waren (Bsp. Otto Schirmer, Pfarrkirche Bad Hall) (204). Dass der neugotische Stil (für den vorliegenden Zeitraum) jedoch nicht einfach a priori als spezifisch katholischer Stil zu sehen ist, der primär von konservativ klerikalen Kreisen instrumentiert wurde, sondern im Laufe des Jahrhunderts einer Wandlung unterworfen war, zeigt sich in vorliegender Darstellung am Beispiel der Architektur vor beziehungsweise um 1800:

So sind die von Johann Ferdinand Hetzendorf im Auftrag von Joseph II. durchgeführten neugotischen Innenraumgestaltungen der Wiener Augustiner- und der Minoritenkirche als Dokumente einer antipäpstlichen Haltung zu lesen (180, 185). Der neugotische Stil war damals noch verrufen, bedienten sich doch die Freimaurer seiner.

Nach der Architektur folgt in den nächsten Beiträgen eine Darstellung der Malerei des 19. Jahrhunderts in Österreich.

Während im vorangegangenen Band der Reihe (zur Kunst des 20. Jahrhunderts) nur eine Gesamtdarstellung zu finden war, hat man sich diesmal dankenswerterweise dazu entschlossen, mehrere Autoren mit den einzelnen Sujets zu betrauen. In unserem Zusammenhang sollen die Beiträge von Michael Krapf Erwähnung finden, einerseits der Aufsatz „Zur Situation der religiösen Historienmalerei“ (265), andererseits sein Artikel „Die monumentale Kirchenmalerei“ (302). Der erste der beiden Aufsätze gibt einen gelungenen Überblick über die Geschichte der religiösen Malerei im 19. Jahrhundert, wobei eingehend auf die Rolle des Lukasbundes und seiner künstlerischen Intentionen verwiesen wird (266).

Krapf sieht den Lukasbund nicht als eine „Gruppe von Sektierern“, als die sie oft verstanden wurden, „sondern als Künstler, deren Ziele im Sinne des christlichen Sendungsbewusstseins weit gesteckt waren“ (266).

Die nazarenische Kunst entwickelte sich konsequenterweise in Ablehnung des Josephinismus und der Aufklärung. Der Verf. erklärt diese Kunstströmung auch unter Einbeziehung der romantischen Kunsttheorie der Zeit, wichtig daher

sein Hinweis auf die Kunstlehre Friedrich Schlegels, der mit einem Originalzitat belegt wird: „Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigene Religion, das heißt originelle Ansicht des Unendlichen hat“ (266). Heutzutage könnte man eine solche Aussage auch im säkularen Kontext als gültig stehen lassen, damals jedoch waren solche Deutungen noch nicht denkbar. Künstler wie Joseph Führich, der die „Kirche als weltgeschichtliche Heilsanstalt“ (266) verstand, arbeiteten an dieser Idee unter Zuhilfenahme der Kunst weiter, ein Vorhaben, das letztlich Utopie bleiben musste.

Am Abschluss dieser Darstellung der Malerei der Zeit soll noch kurz auf eine weitere, hochinteressante Künstlerpersönlichkeit eingegangen werden, nämlich auf den Maler Hans Canon (1829–85). Zwei seiner Schöpfungen verdienen gesonderte Hinweise, sie werden als Katalognummern im Anschluss an die Aufsätze angeführt: Während die „Mittagsruhe“ (361) von 1878 inhaltlich und kompositionell gesehen eine verweltlichte Version einer „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ ist, gibt sich das bereits 1873 entstandene Bild „Die Loge Johannis“ (365) wesentlich komplexer. Die Aussage des Werkes ist in jedem Fall eine für die damalige Zeit auffallend liberale.

Zu sehen sind, in der Form einer „Sacra Conversazione“ Moses mit den Gesetzestafeln, dem Christusknaben und Johannes dem Täufer. Diese sind umgeben von den Repräsentanten der großen Kirchen: Der Vertreter des Protestantismus mit schwarzem Talar und Barett hat sich ebenso eingefunden wie der Repräsentant der anglikanischen Kirche im weißen Chorrock. Auch der Papst, der seine Tiara und die Schlüssel Petri bereits abgelegt hat, ist ebenso zu sehen wie der Patriarch der griechischen Kirche, der eben seine Krone zurücklegt. Alles in allem ist dieses Bild ein bemerkenswertes Zeugnis einer liberalen Stellungnahme des Künstlers. Es blieb jedoch „letztlich ein ökumenisches Wunschdenken“ (366), bedenkt man, dass knapp zuvor, 1870, während des I. Vatikanums, das Dogma von der päpstlichen Unfehlbarkeit verkündet worden war (Vgl. DH 3074).

Es konnte in der hier gebotenen Kürze nur auf die Gattungen der Architektur und der Malerei eingegangen werden, dem Leser seien aber auch die restlichen Beiträge des Werkes ans Herz gelegt.

Der vorliegende Band richtet sich zweifellos nicht nur an ein kunsthistorisches Fachpublikum. Wer an der religiösen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts interessiert ist, ist mit diesem Buch bestens beraten.

Linz

Jürgen Rath

■ KAFFANKE EVA-MARIA, *Der deutsche Heiland*. Christusbildungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 383) Peter Lang, Frankfurt/M 2001. (497, 95 sw-Abb) € 65,40.

Die Suche nach dem Bild Christi prägte ebenso die byzantinische wie die abendländische Kunstgeschichte und beschäftigte Kunsthistoriker und Theologen des 20. Jahrhunderts. Sie löste vor allem auch heftige Debatten zwischen Künstlern, Kunstkritikern und Pastoren des 19. Jahrhunderts aus. Ist das „Christusbild des 20. Jahrhunderts“ durch Publikationen Günter Rombolds, Horst Schwabes u.a. sowie durch Ausstellungen und diese begleitende Vermittlungsprogramme einer (christlich-)religiös sensibilisierten und an Gegenwartskunst interessierten Öffentlichkeit großteils präsent, so fristet die „christliche Kunst“ des 19. Jahrhunderts, wenn sie sich auch in manch abgelegene Schlafzimmer und Herrgottswinkel hinüberrettete, eher ein Schattendasein. Und dies, so möchte man meinen, nicht zu Unrecht. Sind doch die historisierenden und sentimentalisierten Christusbilder, die allzu lange die Religionsbücher der Grundschulen sowie die Katechismen illustrierten, sowohl von dem Bibel- und Theologieverständnis des 20. Jahrhunderts als auch von einem künstlerischen Qualitätsanspruch her beurteilt, äußerst fragwürdig.

Dezidiert diese Fragwürdigkeit analysiert Kaffanke in ihrer als kunsthistorische Dissertation vorgelegten Studie. „Gegenstand ... sind Gemälde und druckgraphische Arbeiten des Entstehungszeitraumes zwischen ca. 1870 und 1918, in denen eine säkularisierte Christusgestalt mit weltanschaulich Inhalten aufgeladen wurde.“ (S. 7) Durch die Verknüpfung von Ikonographie zur Erhellung der bildkünstlerischen Programmatik und Rezeptionsforschung mit einem Augenmerk auf die zeitgenössische kunstkritische, kunsthistorische und (populärwissenschaftliche) theologische Literatur führt die Autorin den Leser mitten in die weltanschaulichen Dispute und erlaubt ihm dennoch die notwendige Distanz. Sie zeichnet ein differenziertes Bild, in dem sich politische, religiöse und ästhetische Interessen verweben. „Zielsetzung der völkischen Bewegung war eine Nationalisierung auf der Grundlage völkischer Kunstreligion, eine kollektive Identitätsstiftung des deutschen Volkes nach der äußeren Einigung durch die Reichsgründung von 1870/71.“ (S. 8) Die völkische Bewegung war eine heterogene Allianz, die sich primär durch eine Anti-Haltung definierte: Antisemitismus, Antiinternationalismus, Antiintellektualismus, Antiurbanismus ... Auf die Herausforderungen der im Begriff „Säkularisierung“ zusam-