

## Mission Museion

Museen der katholischen Kirche im deutschsprachigen Raum

Bearbeitet von  
Katharina Knacker

1. Auflage 2016. Taschenbuch. 450 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 3304 7

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 696 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Kunstwissenschaft Allgemein > Kunstsammlung, Museen, Ausstellungen](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of varying sizes, arranged in a slight arc. Below the main text, the words 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' are written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

**beck-shop.de**  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](http://beck-shop.de) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

**Aus:**

*Katharina Knacker*

## **Mission Museion**

### Museen der katholischen Kirche im deutschsprachigen Raum

Februar 2016, 450 Seiten, kart., 47,99 €, ISBN 978-3-8376-3304-7

Wieso betreibt die katholische Kirche Museen?

Mit diesem Buch betritt Katharina Knacker ein bisher kaum berücksichtigtes Forschungsfeld: das Museum in katholischer Trägerschaft. Sie liefert einen kunsthistorischen Überblick der Entwicklung dieser Institution im deutschsprachigen Raum – von Anfang des 18. Jahrhunderts bis ins neue Jahrtausend – und hinterfragt die Intentionen der Betreiber. In empirischen Studien analysiert sie die aktuelle Arbeit von vier Einrichtungen: »Kolumba« (Köln), »Museum am Dom« (Würzburg), »Museum des Stifts Admont« (Admont) und »Dombergmuseum« (Freising).

**Katharina Knacker**, geb. 1982, studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Spanisch in Frankfurt am Main, Marburg und Cáceres (Spanien). Zuletzt arbeitete sie als kuratorische Assistenz am Städel Museum und der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main und war an zahlreichen zeitgenössischen sowie historischen Ausstellungen beteiligt.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3304-7](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3304-7)

# Inhalt

---

**Einleitung** | 13

## **TEIL I**

Die ersten Museen der katholischen Kirche und  
die Entfremdung von Kunst und Kirche (von 1733 bis 1962)

**Einleitung** | 19

**Die ersten offiziellen päpstlichen Aussagen zu Museen** | 21

Das Edikt des Camerlengo Annibale (1733) | 21

Die Vorläufer der Vatikanischen Museen | 22

Die ersten Museen auf dem Kapitol (1734 und 1749) | 23

Das Edikt des Camerlengo della S.R.C. (1750) | 24

Die Apostolische Konstitution „Ad optimarum artium“ (1757) und  
Gründungen von Vatikanischen Museen | 24

Zusammenfassung | 26

**Die Französische Revolution und ihre Folgen** | 26

Der „Louvre“ (1793) | 26

Der Chirograph Doria Pamphilj (1802) | 27

Die Rückkehr der römischen Kunstgüter aus Paris (1816) | 28

Die Situation „christlicher Kunst“ im 19. Jahrhundert | 30

Zusammenfassung | 30

**Die ersten Museen der katholischen Kirche  
im deutschsprachigen Raum (1853–1900)** | 31

Museumsgründungen im 19. Jahrhundert | 31

Aufruf zur Gründung christlicher Kunstvereine (1850) | 33

Paderborn | 36

Köln | 36

Freising | 40

Vorläufer für deutschsprachige Museen der katholischen Kirche | 40

Beweggründe zur Gründung der ersten deutschsprachigen Museen  
der katholischen Kirche | 44  
Folgegründungen deutschsprachiger Museen der katholischen Kirche  
(Würzburg, Mainz, Rottenburg und Augsburg) | 46  
Österreich | 48  
Zusammenfassung | 50

**Die erste päpstliche Aufforderung,  
Museen der katholischen Kirche zu gründen** | 51

Der Codex Iuris Canonici (1917) | 52  
Das Rundschreiben an die italienischen Bischöfe 1923 | 52  
Die politische Situation in Italien in den 1920er-Jahren | 53  
Das Rundschreiben an die italienischen Bischöfe 1924 | 54  
Die Lateranverträge (1929) und weitere Eröffnungen päpstlicher Museen | 54  
Zusammenfassung | 55

**Das Verhältnis zwischen katholischer Kirche und  
bildender Kunst (1900–1962)** | 56

Der Papstbrief „Mediator Dei“ (1947) und  
der erste Kongress katholischer Künstler (1950) | 56  
Zeitschriften als Diskussionsmedium | 57  
Die Richtlinien zur Sakralkunst der französischen Bischöfe (1952) | 58  
Die Instruktion über die Richtlinien der kirchlichen Kunst  
des Vatikans (1952) | 58  
Die ersten Werke des 20. Jahrhunderts in  
den Vatikanischen Museen (1956) | 59  
Die Situation „christlicher Kunst“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts | 60  
Zusammenfassung | 63

**Museen der katholischen Kirche im  
deutschsprachigen Raum (1900–1962)** | 63

Trier, Bamberg, Eichstätt, Augsburg, Freiburg, Regensburg und Fulda | 64  
Paderborn | 66  
Köln | 67  
Osnabrück | 69  
Mainz | 70  
Rottenburg | 72  
Würzburg | 72  
Österreich | 73  
Zusammenarbeit deutschsprachiger Museen der katholischen Kirche | 76  
Zusammenfassung | 76

## TEIL II

Besinnung der katholischen Kirche auf den Nutzen von Kunst  
und ihr Konflikt mit der Anerkennung  
der künstlerischen Autonomie (von 1962 bis 2001)

**Einleitung** | 79

**Das „Zweite Vatikanische Konzil“ (1962–1965)** | 80

Der Nutzen von Kunst | 80

Die Freiheit der Kunst | 83

Praktische Anweisungen | 85

Zusammenfassung | 86

**Die unmittelbar nachkonziliare Zeit** | 87

Die Künstlermesse (1964) | 87

Das Rundschreiben „Opera Artis“ (1971) | 88

Die Wandelung des Kirchenraumes | 88

Die „Collezione d’arte Religiosa Moderna“ in  
den Vatikanischen Museen (1973) | 89

Das Lehrschreiben „Evangelii nuntiandi“ (1975) | 92

Zusammenfassung | 92

**Museen der katholischen Kirche im  
deutschsprachigen Raum (1962–1980)** | 93

Erweiterungen und Neuaufstellungen  
(Mainz, Rottenburg, Osnabrück, Köln) | 93

Neubau (Paderborn) | 96

Neugründungen (Bamberg, Freising) | 97

Domschatzkammern und Dommuseen

(Hildesheim, Aachen, Fulda, Minden, Regensburg) | 102

Österreich (Wien, Salzburg, Klagenfurt) | 104

Zusammenfassung | 106

**Katholische Standpunkte zur Autonomie von Kunst.**

**Eine exemplarische Gegenüberstellung (1980)** | 107

Das Schreiben der Deutschen Bischofskonferenz über  
das Verhältnis von Kirche und Gegenwartskunst | 108

Die Ansprache an die Künstler von Papst Johannes Paul II. in München | 110

Die Ausstellung „Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“  
in Berlin | 112

Zusammenfassung | 115

**Kräftigung der Bedeutung von Kultur durch  
Behörden der römischen Kurie | 116**

Der Codex Iuris Canonici (1983) | 117

Die Einrichtung der „Päpstlichen Kommission für die Erhaltung  
des künstlerischen und geschichtlichen Erbes der Kirche“ (1988) | 118

Zusammenfassung | 120

**Das Jahrzehnt vor dem Heiligen Jahr 2000.**

**Kunst im Fokus der Pastoral | 120**

Katechismus der Katholischen Kirche (1992) | 120

Das Schreiben der Deutschen Bischofskonferenz über

Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Fortbildung (1993) | 122

Das „Malta Dokument“ (1994) | 123

Das Schreiben der Deutschen Bischofskonferenz über

Liturgie und Bild (1996) | 124

Ansprachen Papst Johannes Paul II. an Kulturbeauftragte (1997) | 125

Das Dokument der römischen Kurie über die Kulturpastoral (1999) | 126

Zusammenfassung | 127

**Zeitgenössische Kunst im Kirchenraum | 129**

Die katholische Kirche | 130

Die evangelische Kirche | 131

Zusammenfassung | 135

**Die Arbeitsgemeinschaft kirchlicher Museen und  
Schatzkammern im deutschsprachigen Raum | 137**

Die Arbeitsgemeinschaft etabliert sich (1969–1990) | 137

Die Arbeitsgemeinschaft formuliert inhaltliche Ziele (1990–2000) | 139

Die Arbeitskreise „Museum und zeitgenössische Kunst“ und

„Museum als Ort der Verkündigung“ (1996–2000) | 144

Zusammenfassung | 145

**Museen der katholischen Kirche im  
deutschsprachigen Raum (1980–2001) | 146**

Regensburg | 147

Eichstätt | 148

Freising | 149

Trier | 156

Würzburg | 158

Köln | 162

Mainz | 172

Bamberg | 173  
Paderborn | 175  
Rottenburg | 178  
Augsburg | 178  
Domschatzkammern und Dommuseum  
(Münster, Frankfurt am Main, Fulda, Aachen) | 180  
Österreich (Graz, Salzburg, Wien, Admont, Seitenstetten) | 183  
Zusammenfassung | 188

### **TEIL III**

Museen der katholischen Kirche nach der Jahrtausendwende –  
vier Fallbeispiele (von 2001 bis 2010)

**Einleitung** | 199

**Für wen sollte das Museum der katholischen Kirche sein –  
Gläubige, Nichtgläubige und Abtrünnige** | 204

Das Rundschreiben (2001) und seine Resonanz | 204

Würzburg „Museum am Dom“ | 211

Admont „Museum des Stifts Admont“ | 215

Freising „Dombergmuseum“ | 222

Köln „Kolumba“ | 225

Weitere Museen der katholischen Kirche | 231

Zusammenfassung | 232

**Was sollten Museen der katholischen Kirche zeigen –  
Bewahren oder aktiv Sammeln** | 235

Das Rundschreiben (2001) und seine Resonanz | 235

Würzburg „Museum am Dom“ | 237

Admont „Museum des Stifts Admont“ | 242

Freising „Dombergmuseum“ | 246

Köln „Kolumba“ | 250

Weitere Museen der katholischen Kirche | 254

Zusammenfassung | 255

**Wie sollte das Museum der katholischen Kirche gestaltet sein –  
Musealer Anspruch versus pastorales Ziel** | 260

Das Rundschreiben (2001) und seine Resonanz | 260

Würzburg „Museum am Dom“ | 264

Admont „Museum des Stifts Admont“ | 270

Freising „Dombergmuseum“ | 275  
Köln „Kolumba“ | 279  
Weitere Museen der katholischen Kirche | 289  
Zusammenfassung | 290

**Was sollte das Museum der katholischen Kirche vermitteln –  
Wissen weitergeben, Emotionen hervorrufen** | 298

Das Rundschreiben (2001) und seine Resonanz | 298  
Würzburg „Museum am Dom“ | 302  
Admont „Museum des Stifts Admont“ | 304  
Freising „Dombergmuseum“ | 306  
Köln „Kolumba“ | 309  
Weitere Museen der katholischen Kirche | 311  
Zusammenfassung | 312

**Wer sollte das Museum der katholischen Kirche betreiben –  
Theologischer Laie oder Kunst-Amateur** | 313

Das Rundschreiben (2001) und seine Resonanz | 313  
Würzburg „Museum am Dom“ | 318  
Admont „Museum des Stifts Admont“ | 321  
Freising „Dombergmuseum“ | 326  
Köln „Kolumba“ | 331  
Weitere Museen der katholischen Kirche | 336  
Zusammenfassung | 336

**Wie sollte das Museum der katholischen Kirche vernetzt sein –  
Alleingang, im Verbund oder in Kooperation** | 339

Das Rundschreiben (2001) und seine Resonanz | 339  
Würzburg „Museum am Dom“ | 341  
Admont „Museum des Stifts Admont“ | 343  
Freising „Dombergmuseum“ | 344  
Köln „Kolumba“ | 345  
Weitere Museen der katholischen Kirche | 348  
Zusammenfassung | 348

**Das Verhältnis zwischen katholischer Kirche und  
bildender Kunst** | 349

Aussagen der Deutschen Bischofskonferenz | 349  
Verlautbarungen aus Rom | 351  
Standpunkte: Einzelne Positionen | 355  
Exkurs: Die evangelische Kirche | 359



Ein praktisches Beispiel: Die documenta | 360  
Zusammenfassung | 361

**Resümee** | 363

**Literaturverzeichnis** | 373

**Anhang** | 429

Interviewleitfaden | 429

Tabelle 1 | 430

Tabelle 2 | 431

**Zeitstrahl** | 433

# Einleitung

---

Jährlich wählt die deutsche Sektion des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA) ein Museum des Jahres. 2013 erhielt diese Auszeichnung das „Kolumba. Kunstmuseum des Erzbistums Köln“. In der Begründung des AICA lautet der Schlusssatz:

„Alles ist auf Beschaulichkeit und Wahrnehmung ausgerichtet, auf die Erziehung zur Langsamkeit des Sehens – wahrlich ein Museum gegen die Hektik der Zeit, in diesem Sinne ein Museum gegen den Strich und genau das, was AICA zu würdigen schätzt.“ (Koblenz, Danièle Perrier 2013)<sup>1</sup>

Als Kunstmuseen rücken Museen der katholischen Kirche seit einigen Jahren in die allgemeine Aufmerksamkeit, wie die Auszeichnung des „Kolumba“ als Museum des Jahres zeigt. Trotzdem ist vielen Menschen in Deutschland nicht bewusst, dass dieser Typus des Museums existiert bzw. wer solche Museen betreibt. Es gibt allein im deutschsprachigen Raum über 50 solcher Einrichtungen, es handelt sich dabei um Diözesanmuseen oder Domschatzkammern, aber seit Neuestem tragen sie auch Namen wie „Museum am Dom“, „Dombergmuseum“ oder eben „Kolumba“ – hier ist der Träger nicht mehr sofort im Namen impliziert. Das Museum in katholischer Trägerschaft ist ebenfalls kein neues Phänomen. Die vorliegende Arbeit veranschaulicht, dass diese ebenso lang existieren wie die Institution des Museums im Allgemeinen – das erste Museum in katholischer Trägerschaft im deutschsprachigen Raum wurde 1853 in Paderborn gegründet und das erste öffentliche Museum in katholischer Trägerschaft überhaupt existiert bereits seit 1734 in Rom, die katholische Kirche betrieb somit eines der ersten öffentlichen Museen Europas.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, Kunstmuseen unter katholischer Trägerschaft aus diachroner und synchroner Perspektive zu erfassen. Die Dissertation beleuchtet in zwei historischen Teilen die Institution des katholischen Muse-

---

1 Aica 2014.

ums und berichtet im dritten Teil, auf Grundlage einer empirischen Studie, über die aktuelle Arbeit von vier katholischen Museen.

Die Untersuchung der Geschichte der Museen in katholischer Trägerschaft zeigt, dass es einen aktuellen Wandel in der Arbeitsweise dieser Institutionen zu verzeichnen gibt. Museen der katholischen Kirche wurden und werden teilweise immer noch eher als Aufbewahrungsort für ausgediente sakrale Gegenstände wahrgenommen, denn als durchdachte Kunsträume. Nun werden in vielen Diözesen diese Einrichtungen neu gestaltet und in einigen Fällen sogar ungewöhnliche Methoden der Präsentation und Vermittlung genutzt. Besonders hervorzuheben ist, dass einige dieser Häuser zeitgenössische Kunst kaufen und sammeln. Dies ist eine vollkommen neue Auffassung des Museums in katholischer Trägerschaft. Die in diesen Museen gezeigte Kunst ist nicht den Umweg über den Kirchenraum gegangen, sondern wird direkt für das Museum erworben. Dabei tauschen Kirchenraum und Diözesanmuseum ihre herkömmlichen Funktionen: Der Kirchenraum bewahrt die traditionelle sakrale Kunst auf, während das Diözesanmuseum neu angekaufte Kunst ausstellt. Die Kunst, welche gesammelt wird, ist nicht für sakrale Zwecke bestimmt, sondern wird museal präsentiert. So entstehen Räumlichkeiten, die typologisch zwischen einem sakralen Kirchenraum und einem Kunstmuseum anzusiedeln sind. Dass es auch Kunstsammlungen im katholischen Kontext gab, ist natürlich nicht von der Hand zu weisen – nicht zuletzt die großen Antiken-Sammlungen der Päpste in Rom. Und auch im 20. Jahrhundert wurde von Papst Paul VI. eine Sammlung moderner Kunst an die Vatikanischen Museen angegliedert. Die Museen in den Diözesen entstanden jedoch nicht aus einem Sammlungszusammenhang, sondern zunächst vorwiegend als Aufbewahrungsort für sich ehemals im Sakralraum befindliche Gegenstände. Der Stellenwert eines solchen Hauses als Kunstankäufer mit Etat ist ein Paradigmenwechsel und gibt diesen Museen einen vollkommen neuen Stellenwert. Das Verhältnis zwischen Kirche und Kunst spielt eine wichtige Rolle in der Kunstgeschichte, oft wird jedoch der aktuelle Zustand ausgeklammert. Durch das Entstehen von zeitgenössischen Kunstsammlungen in katholischer Trägerschaft und von modernen Diözesanmuseen ergeben sich neue Räume für zeitgenössische Kunst, die auch in der Kunstgeschichte wahrgenommen, analysiert und definiert werden müssen. Die vorliegende Arbeit wird diesem Desiderat begegnen.

Um die Museen der katholischen Kirche in der Gegenwart analysieren zu können, ist es unabdingbar, die Geschichte und die Entwicklungen dieser Institution zu kennen. Das aktuelle Phänomen gab den Anlass dafür, erstmalig die historische Entwicklung des Museums unter katholischer Trägerschaft im deutschsprachigen Raum wissenschaftlich zu erfassen. Bisher gibt es keinerlei Überblickswerk über die Institution des Museums in katholischer Trägerschaft. Deswegen wurden für den historischen Überblick hauptsächlich Primärquellen herangezogen, einerseits wegen des Mangels an Sekundärmaterial, andererseits wegen der oft konfessionellen Prägung der wenigen bestehenden Einzeluntersuchungen. Als Quellen dienen

offizielle Verlautbarungen der römischen Kurie sowie der deutschen Bischofskonferenz zu katholischen Museen, als auch Daten einzelner katholischer Museen im deutschsprachigen Raum und ebenfalls von Museen der katholischen Kirche in Rom. Dieses Material wurde in Bezug gesetzt zu dem politischen Zeitgeschehen, der Entwicklung des allgemeinen Museumswesens und zum generellen Verhältnis zwischen Kunst und katholischer Kirche.

Der erste und zweite Teil dieser Arbeit dienen der Klärung und Erarbeitung von historischen Hintergründen. Der historische Überblick beginnt mit dem Jahr 1733, in welchem der „Edikt des Camerlengo Annibale“ erscheint, das erstmals die Nennung eines Museums in einem vatikanischen Schreiben enthält. Dieser Teil stellt den Kontext der Entstehung der ersten Museen der katholischen Kirche im deutschsprachigen Raum dar und zeigt ebenfalls die fortschreitende Entfremdung von Kunst und Kirche. Teil I umfasst den Zeitraum bis 1962, den Beginn des „Zweiten Vatikanischen Konzils“. Teil II beginnt mit den Ergebnisschriften des „Zweiten Vatikanischen Konzils“, welche eine Veränderung des Verhältnisses zwischen katholischer Kirche und bildender Kunst einläuten sollten; sie zeigen eine Besinnung der katholischen Kirche auf den Nutzen von Kunst und verdeutlichen den Konflikt der Kirche mit der Anerkennung der künstlerischen Autonomie. Die darauf folgenden Entwicklungen und die Auswirkungen auf das Museum der katholischen Kirche bis zum Jahre 2001 werden in Teil II betrachtet. Die Zäsur für Teil III bildet das „Rundschreiben über die pastorale Funktion kirchlicher Museen“ aus dem Jahre 2001.

Die Kapitel sind chronologisch angeordnet und werden durch die zwei oben genannten Ereignisse, die das Museum der katholischen Kirche mitbestimmt haben, in drei Teile untergliedert. Wegen der spezifischen Literatur und den besonderen methodischen Vorgehensweisen in den einzelnen Teilen, wird jeder der drei Teile durch eine separate Einleitung eröffnet, welche die spezielle Literaturlage und Methodik erläutert. Die drei Teile der Arbeit sind wiederum in Kapitel zu bestimmten Themenkomplexen gegliedert, in welchen mehrere Quellen und oder Beispiele ausgewertet werden. Nach den Einzelanalysen enden diese Kapitel jeweils mit einer Zusammenfassung, welche die Einzelanalysen zu einem Ergebnisstrang bündelt und mit weiteren Quellen in Zusammenhang bringt.

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff „Museum der katholischen Kirche“ genutzt. In Kreisen der katholischen Kirche ist hingegen die Bezeichnung „kirchliches Museum“ üblich. Da sich die vorliegende Arbeit aber nicht mit kirchlichen Museen anderer Konfessionen, sondern ausschließlich mit katholischen auseinandersetzt – Museen der evangelischen Kirche werden nur in Ausblicken behandelt – wird der Ausdruck „Museum der katholischen Kirche“ gewählt. Museen der evangelischen Kirche eignen sich nicht für eine vergleichende Analyse, da die lutherisch-evangelische Kirche nur wenige Museen im deutschsprachigen Raum betreibt und dabei kein ausschließliches Kunstmuseum.

Die Institution des Museums der katholischen Kirche steht in dieser Untersuchung im Vordergrund, die Kunst, die in diesem Zusammenhang gesammelt wird, wird nicht im Detail betrachtet. Jedoch zeigt die Untersuchung, dass das allgemeine Verhältnis von Kunst und Kirche eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Museums der katholischen Kirche spielt. Dem Thema „Kunst und Kirche“ galt im November 2009 ein Tagesschau-Beitrag. Auch die meisten Tages- und Wochenzeitungen berichteten in ihrer darauf folgenden Ausgabe von dem Ereignis: Papst Benedikt XVI. hatte 200 Künstler in den Vatikan eingeladen, um das Verhältnis zwischen Kirche und Kunst zu thematisieren. Zum ersten Mal wurden auch Künstler nichtchristlichen Glaubens eingeladen, doch nicht zum ersten Mal bemühte sich der Vatikan darum, einen Dialog mit Künstlern einzugehen. Papst Paul VI. hatte 1964 ebenfalls Kunstschaaffende in den Vatikan geladen und im Jahre 1999 schrieb Papst Johannes Paul II. den ersten Brief eines Papstes an diese Berufsgruppe. Dass die Päpste in den letzten 50 Jahren Künstler direkt ansprachen, ist nicht unbedingt ein Zeichen eines fortbestehenden guten Verhältnisses zwischen Kunst und Kirche, sondern zeigt vielmehr einzelne Bemühungen um die Wiederherstellung einer guten Beziehung. Teil I und II der Arbeit veranschaulichen die Entwicklung des Verhältnisses zwischen der katholischen Kirche und der Kunst, die Bemühungen der katholischen Kirche, einer Entfremdung zwischen Kunst und Kirche entgegen zu wirken und ihr Problem mit der Anerkennung der Autonomie von Kunst.

In Teil I und Teil II konnte gezeigt werden, dass die Entwicklung des Museums der katholischen Kirche parallel zur Geschichte des Kunstmuseums im Allgemeinen verläuft. Auch die politischen Umstände bleiben in der vorliegenden Arbeit nicht unbeachtet. Es wird u. a. aufgezeigt werden, dass Museen der katholischen Kirche in keiner Zeit einfache „Abstellkammern“ waren, auch wenn von katholischer Seite die Funktion zur Aufbewahrung kirchlicher Kunstgüter, welche z. B. durch die Säkularisierung heimatlos geworden waren, hervorgehoben wird. Als Beispiel seien hier einige Motive für die ersten Gründungen von Museen der katholischen Kirche in deutschsprachigen Gebieten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genannt. Diese entstanden aus dem Zusammenwirken von spezifisch katholischen Beweggründen und Motivationen, die auch für die Gründung profaner Museen ihrer Zeit gelten. Es stellt sich jedoch auch heraus, dass Museen der katholischen Kirche im 19. Jahrhundert meist von politisch aktiven Katholiken initiiert wurden. Zwar wurden in den Museen keine konkreten politischen Statements gesetzt, aber es gelang, diese als Plattform für die Verbreitung eines eigenen Stils zu nutzen. So konnten bestimmte Bevölkerungsgruppen indirekt für katholische Interessen gewonnen werden.

Der letzte Teil der Arbeit behandelt die unmittelbare Vergangenheit. Es stellt sich auch hier die Frage: Wieso betreibt die katholische Kirche in der Gegenwart mit einem nicht geringen finanziellen Aufwand – in Köln kostete allein der Museumsneubau 43 Millionen Euro – Museen, die aktiv sammeln? Wenn man Besucher-

statistiken von Kunstmuseen betrachtet, so stellt sich heraus, dass meist über 50 % der Museumsbesucher einen Studienabschluss besitzen, während diese Personen-Gruppe in der gesamtdeutschen Bevölkerung nur rund ein Zehntel ausmacht. Nahe-liegend wäre es, anhand steigender Museumsbesucherzahlen und fallender Teil-nehmerzahlen an Gottesdiensten zu vermuten, die katholische Kirche suche den Weg zu einer sozialen Gruppe in unserer Gesellschaft, welcher der Museumsbesuch am Sonntag näher liegt als der Gang in die Kirche. Würde man hier nun einen Ver-gleich mit dem mittelalterlichen Bildverständnis Gregor des Großen ziehen, könnte man überspitzt sagen: Bilder sind nicht mehr die „Biblia pauperum“, sondern die „Biblia pecuniosorum“. Nicht die Bibel der Armen, sondern die Bibel der Wohlha-benden. Die Kunst der Gegenwart als Vermittlung der Heilsbotschaft nicht mehr für die des Lesens Unkundigen, sondern für die Belesenen. Der dritte Teil dieser Arbeit wird neben dieser Frage – für wen das Museum der katholischen Kirche betrieben wird – auch analysieren, wie es gestaltet ist, was es vermitteln soll, wer es betreibt und wie es vernetzt ist.

In Teil III wird der Zeitraum von 2001 bis 2010 neben Literatur und Quellenar-beit zusätzlich anhand von vier Fallbeispielen betrachtet, dabei handelt es sich um „Kolumba“ in Köln, das „Museum am Dom“ in Würzburg, das „Dombergmuseum“ in Freising und das „Museum des Stifts Admont“ in Österreich. Diese vier Häuser haben gemeinsam, dass sie aktiv zeitgenössische Kunst sammeln. Die Dissertation zeigt und analysiert die Arbeitsweisen und Intentionen der Betreiber sowie die Re-sonanz auf ihre Arbeit. Dies konnte bis zu einem gewissen Punkt über klassische Methoden der Kunstgeschichte erfolgen. So wurden zunächst bereits vorhandene Materialien, wie Veröffentlichungen der Museen und Zeitungsartikel, ausgewertet. Anhand dieser Daten wird das offizielle Bild, welches die Museen nach außen hin vermitteln, rekonstruiert und die öffentliche Meinung über die Museen mit Hilfe der Pressereaktionen analysiert. Auch die Architektur, die Ausstellungs- und Vermitt-lungsmethoden ließen sich mit dem in der Kunstgeschichte üblichen Instrument der Beschreibung erfassen. Um Einsichten in weitere Dimensionen der Museen zu ge-winnen, wurden mit den Kuratoren der Häuser problemzentrierte Experteninter-views durchgeführt. Das Instrument der qualitativen Empirie stammt aus der Sozio-logie und wird in der Kunstgeschichte bisher kaum verwandt. Bei Untersuchungen, die ein zeitgenössisches Themenfeld betreffen, bieten sie jedoch die einmalige Möglichkeit, neues Material zu generieren, welches durch Archivmaterial nicht zu ersetzen ist. Zum Führen der Interviews war eine intensive Recherche der Inter-viewtechnik und Analysemethoden nötig, um eine Methode festzulegen. Eine ein-gehende Darstellung der genutzten Methoden ist in der Einleitung von Teil III zu finden. Durch die Experteninterviews konnten neue Daten über die Arbeitsweisen der Häuser und ihre Kooperationen gewonnen werden. Die Auswertung zeigt, dass sich einige der Museen der katholischen Kirche dezidiert von einer kunsthistori-schen Arbeitsweise absetzen möchten. Diese Häuser wählen Präsentationsweisen

von Kunst, bei welchen Faktenwissen in den Hintergrund tritt und der Besucher stärker emotional angesprochen werden soll.

Die vorliegende Arbeit lässt sich in den Gebieten der Institutionsgeschichte, der sozialen Kunstgeschichte und der New Museology verorten. New Museology bzw. die Neue Museologie stellt einen Perspektivenwechsel in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Museum dar. Er vollzog sich in den 1980er-Jahren, u. a. begann man damit, nicht mehr nur die Methoden des Museums zu betrachten, sondern das Museum als Institution theoretisch zu hinterfragen.

Zwar gibt es einige wenige Publikationen, welche sich mit einzelnen Museen der katholischen Kirche auseinandersetzen – z. B. von den Museen selbst herausgegeben – jedoch gibt es keine wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, die diese Selbstreflexionen untersuchen und Vergleiche anstellen. Da diese Untersuchungen außerdem von den Museen selbst oder von Mitarbeitern der katholischen Kirche angefertigt wurden, liegt ihnen kein unabhängiger Blick zugrunde. In einigen Fällen bieten diese Quellen wichtige objektive Fakten zur Geschichte eines Hauses, aber keine tieferegehenden oder vergleichenden Analyseebenen. Die vorliegende Arbeit unterscheidet sich von existierenden Untersuchungen durch ihre Verortung im Fach Kunstgeschichte und dem Fehlen von konfessionell geprägten Motivationen. Vielmehr möchte sie die Institution des Museums der katholischen Kirche von einem neutralen Blickpunkt aus in Vergangenheit und Gegenwart betrachten. Entwicklungsstränge dieser Institution werden benannt und Schlüsse über die wechselnden Motivationen der Betreiber gezogen werden und eine allgemeine Entwicklungskurve von 1733 bis ins Jahr 2010 aufzuzeigen. In der Zusammenschau wird das bisher von kunsthistorischer Seite kaum berücksichtigte Forschungsfeld des konfessionell geprägten Museums erstmals systematisch bearbeitet.

Ich möchte mich bei den Menschen und Institutionen bedanken, die am Gelingen dieser Arbeit maßgeblich beteiligt waren.

Der empirische Teil dieser Arbeit hätte nicht ohne die Kooperation des „Museums am Dom“ in Würzburg, des „Museums des Stifts Admont“, des „Dombergmuseums“ in Freising sowie des „Kolumba“ in Köln entstehen können. Besonders bedanken möchte ich mich bei den Direktoren und Kuratoren dieser Häuser, die ich interviewen durfte und die somit einen Einblick in ihre Arbeit gewährt haben. Bedanken möchte ich mich auch bei der „Arbeitsgemeinschaft kirchlicher Museen und Schatzkammern“, deren Archiv ich sichten durfte, welches mir das „Mainzer Dom- und Diözesanmuseum“ dankenswerterweise zugänglich gemacht hat.

Mein Dank gehört auch den Menschen, die durch Gespräche, Diskussionen und Ratschläge meine Arbeit bereichert haben, allen voran meiner Doktor Mutter Prof. Dr. Katharina Krause. Ebenso meinem Zweitprüfer Prof. Dr. Hubert Locher, dem Marburger Doktorandenforum Kunstgeschichte, Sigrun Galter und meinen Eltern Margitta Köhler-Knacker und Thomas Knacker.

# Teil I

## Die ersten Museen der katholischen Kirche

### und die Entfremdung von Kunst und Kirche (von 1733 bis 1962)

---

#### EINLEITUNG

Betrachtet man die Geschichte der Kunst, so spielen christliche Motive in der Entwicklung von Malerei und Skulptur über einen großen Zeitraum eine sehr wichtige Rolle. Genauso richtig ist es, zu sagen: Betrachtet man die katholische Kirchengeschichte, so spielt bildende Kunst<sup>1</sup> in großen Teilen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Frage, wie man mit Bildern umgeht, war nicht nur einmal ein zentraler Punkt in innerkirchlichen Auseinandersetzungen und führte mitunter zu Kirchenspaltungen. Zu nennen sind die Trennung in Ost- und Westkirche oder die Reformation und selbst unter den Reformatoren führte die Frage nach dem Umgang mit den Bildern zu Kontroversen. Der Konflikt der katholischen Kirche im 20./21. Jahrhundert, was den Umgang mit Gegenwartskunst betrifft, ist also nicht neu. Scheinen Kunst und Kirche im Mittelalter auch eine Einheit gebildet zu haben, brachten die Fragen, wie die Werke auszusehen haben und wie man mit ihnen umgeht, schon in der Geschichte ein Konfliktpotenzial mit sich.

Zahlreiche Publikationen beschäftigen sich mit der Geschichte der christlichen Kunst, doch meist wird ein begrenzter Zeitraum im Detail betrachtet. Überblickswerke, die zu diesem Thema erschienen, sind von Autoren verfasst, welche konfessionell geprägt sind. Wichtigste Publikationen von katholischer Seite wurden von

---

1 Der Einfachheit halber wird im Folgenden, wenn von gemalten Bildwerken, Architektur oder Skulpturen die Rede ist, der Begriff „bildende Kunst“ verwandt. Belting beschäftigte sich 1991 in seinem Werk „Bild und Kult“ mit der Unterscheidung zwischen Kunst- und Kultbild und kam zu der Definition, dass ein Bild, das eine Person darstellt und wie eine Person behandelt wird, ein Kultbild ist, Kunst hingegen von einem autonomen Künstler erschaffen wurde und den Kunstcharakter der Erfindung besitzt. (Vgl. Belting 1991).



Ralf von Bühren (lehrt an der Päpstlichen Universität Santa Croce in Rom)<sup>2</sup>, Christoph Dohmen (Inhaber des Lehrstuhls für Biblische Theologie an der Universität Regensburg, Mitglied der Päpstlichen Bibelkommission) und Thomas Sternberger (Direktor der Katholischen Akademie Franz-Hitze-Haus, kulturpolitischer Sprecher des Zentralkomitees der deutschen Katholiken) verfasst.<sup>3</sup> Auf protestantischer Seite ist die Publikation von Hort Schwebel (Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart, Forschungseinrichtung der EKD an der Philipps-Universität Marburg) zu nennen.<sup>4</sup> Diese Publikationen bieten eine wichtige Grundlage für die Bearbeitung des Themas, jedoch dürfen diese wegen der Prägung der Autoren nicht ohne eine kritische Distanz herangezogen werden. So weit wie möglich wurde deswegen auf Primärquellen, wie offizielle Papiere der römischen Kurie und Papstreden, zurückgegriffen.

Bereits seit dem Mittelalter gibt es gesonderte kirchliche Räumlichkeiten, die hauptsächlich für die Aufbewahrung von Kunstgegenständen vorhanden sind. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts werden konkret Museen der katholischen Kirche eröffnet. Der folgende historische Überblick analysiert die Entwicklung des Museums der katholischen Kirche. Dies geschieht in Anbetracht des Werdegangs des Verhältnisses der katholischen Kirche zur bildenden Kunst. Bis auf eine Aufsatzpublikation<sup>5</sup> findet sich zur Frage der Geschichte des Museums der katholischen Kirche keine Überblicksliteratur.<sup>6</sup> Lediglich zu einzelnen Institutionen sind historische Überblicke erschienen.<sup>7</sup> Sowohl der Aufsatz über die Gründung der rheinischen Museen der katholischen Kirche als auch die Geschichte der einzelnen Museen, wurden im Auftrag der Institutionen selbst verfasst.

---

2 Vgl. Bühren 2008.

3 Vgl. Dohmen 1987.

4 Vgl. Schwebel 2002.

5 Einen der wenigen wissenschaftlichen Ansätze, die Entstehung des kirchlichen Museums mit quellenkundlichen Untersuchungen zu ergründen, bietet Winfried Weber in seinem Aufsatz „Die Gründung der rheinischen Diözesanmuseen und ihre Zielsetzungen“ (Vgl. Weber 1999). Er beschränkt sich in seiner Untersuchung auf die rheinischen Museen, die jedoch auch die ersten im deutschsprachigen Raum waren. Seine Hauptquelle ist die Zeitschrift „Organ für christliche Kunst“, welche das Portal der damaligen Diskussionen darstellt.

6 „Festzustellen ist jedoch, daß der ebenfalls im 19. Jahrhundert im kirchlichen Raum verfolgten Museumsidee und den damals auch tatsächlich realisierten ‚Diözesanmuseen‘ keine Beachtung zuteil wurde. Auch sonst findet sich in der neueren museologischen Literatur offenbar bislang keine umfassende, das ‚Diözesanmuseum‘ betreffende Studie, obwohl dieses Thema durchaus einer Bearbeitung wert ist.“ (Weber 1999. S. 106).

7 U. a. Plotzek 2003; Ecker 2008; Stiegemann 1994; Hahn/Heisig 2010; Lenssen 2003.

Der Überblick beginnt 1733. An gegebenen Stellen wird jedoch auf Ereignisse verwiesen, welche vor dem Zeitraum liegen. Es werden sowohl theoretische und politische Aussagen thematisiert als auch ästhetische Entwicklungen, es wird dabei jedoch kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Teil I umfasst den Zeitraum von 1733 bis zum Jahre 1962, das Jahr, in welchem das „Zweite Vatikanische Konzil“ begann.

## **DIE ERSTEN OFFIZIELLEN PÄPSTLICHEN AUSSAGEN ZU MUSEEN**

Die ersten päpstlichen Dokumente über Museen stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Es ist bei diesen Dokumenten zu bedenken, dass es sich bei den genannten Museen um Museen innerhalb des Kirchenstaates handelt und sich die katholische Kirche in diesem Fall auch als weltlich-politischer Herrscher präsentierte.

### **Das Edikt des Camerlengo Annibale (1733)**

Lorenz Wolf fand die erste Nennung eines Museums in einem vatikanischen Schreiben aus dem Jahre 1733. Am 10.9.1733 wurde von Camerlengo (Kardinalkämmerer) Annibale ein Edikt erlassen, welches sich vor allem mit dem Ausfuhrverbot von Kunstwerken aus dem Kirchenstaat befasste. Es handelte sich dabei nicht um das erste Edikt mit diesem Anliegen. Bis dato nannte man als Begründung für den Schutz der Kulturgüter die Mehrung des Ruhms und die Dokumentation der Profan- und Kirchengeschichte. Im Edikt von 1733 traten nun weitere Begründungen hinzu. So sollten Skulpturen und Malerei für Reisende einen Anreiz darstellen, die Stadt zu besuchen.<sup>8</sup> Hierzu ist anzumerken, dass der „Grand Tourism“ in dieser Zeit nicht nur dazu führte, dass mehr Besucher nach Rom kamen, um die Antiken anzuschauen, sondern sie auch kauften und exportierten.<sup>9</sup> Dem musste Einhalt geboten werden. Neu war im Edikt weiterhin, dass die Kunstwerke auch als Vorbilder für das Studium der Kunstschaffenden dienen sollten. Dies würde zum Fortschritt des öffentlichen und privaten Wohles beitragen.

Die Institution des Museums wurde im Zusammenhang mit dem Schwarzmarkt genannt: Auf dem Schwarzmarkt würden Gemmen, Intaglien, Bronzen und Münzen aller Art, die für das Ansehen der römischen Museen von großer Bedeutung gewesen wären, gehandelt.<sup>10</sup> Wolf sagt zur Entwicklung des Museums im Kirchenstaat:

---

8 Vgl. Wolf 2003. S. 107.

9 Vgl. Paul 2007. S. 68.

10 Vgl. Wolf 2003. S. 107.

„Die Entwicklung von Museen als Aufbewahrungsorte von Kulturgütern entsprang weniger einer gezielten Gesetzgebung als einem tatsächlichen Handeln, das mehr oder weniger der Notwendigkeit folgte, geeignete Räume für erhaltungswürdiges Kunst- und Kulturgut zu schaffen.“<sup>11</sup>

### **Die Vorläufer der Vatikanischen Museen**

An dieser Stelle ist ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Vatikanischen Museen hilfreich für das Verständnis. Als Vorläufer der Museen in Rom, im direkten Sinne der Kapitolinischen Museen, aber indirekt auch der Vatikanischen Museen, wird die Aufstellung von antiken Bronzestatuen auf dem Kapitol durch Papst Sixtus IV. im Jahre 1471 genannt. Paul sieht in dieser Aufstellung ein klares politisches Statement:

„The transfer of the Lateran collection to the Campidoglio and its donation to the Popolo Romano marked yet another transformation of meaning. The Campidoglio had been the political and religious center of ancient Rome, republican and imperial alike, and remained the seat of civic government. [...] By the mid-fifteenth-century the power of the medieval commune was long since past: Rome was part of the Papal States, and the popes reserved the right to appoint the city's senator. Sixtus IV.'s gesture, however, served to identify papal succession with civic pride.“<sup>12</sup>

Nach der Aufstellung von Statuen durch Sixtus IV. wuchs die Sammlung auf dem Kapitol weiter durch Stiftungen von Päpsten oder anderen Gebern. Die Stücke sollten die Größe des antiken Roms zeigen.<sup>13</sup> Im Vatikan selbst wurden 1506 die von Papst Julius II. (1503–1513) geschenkten antiken Skulpturen im angrenzenden Garten des Belvederepalastes aufgestellt. Bis zum 18. Jahrhundert gab es nun keine weiteren öffentlichen Präsentationen von Kunst.<sup>14</sup> Erst unter Papst Clemens XI. (1700–1721) kam es wieder zu einer Aufstellung von Kunstwerken, er eröffnete ein Museum christlicher Altertümer im Vatikan.<sup>15</sup> Dies geschah auf Anregung des Präsidenten der römischen Altertümer Monsignor Francesco Bianchini, der Ausgra-

---

11 Wolf 2003. S. 213f.

12 Paul 2007. S. 66.

13 Vgl. Paul 2007. S. 66.

14 Unter Papst Pius V. (1566–1572) wurden einige der Antiken aus dem Vatikan entfernt, da man die Befürchtung hatte, die Beschäftigung mit der heidnischen Kultur würde zum Glaubensabfall führen. (Vgl. Wolf 2003. S. 151).

15 Wolf nennt es das „Museo Ecclesiastico“, welches von 1703–1716 bestanden hätte (Wolf 2003. S. 152), während Röttgen von den Jahren 1706–1710 berichtet, geschlossen wurde es wahrscheinlich aus Kostengründen (Röttgen 1982. S. 129).

bungen betreute und die Ausfuhr von Altertümern kontrollierte.<sup>16</sup> Allerdings existierte das Museum nur einige Jahre im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts und wurde danach wieder geschlossen. Somit bestand während der Erscheinung des oben beschriebenen Ediktes aus dem Jahre 1733 kein Museum der katholischen Kirche.

### **Die ersten Museen auf dem Kapitol (1734 und 1749)**

Schon 1734 eröffnete, ein Jahr nach Erscheinung des Ediktes, auf dem Kapitol ein Museum antiker Skulpturen. Diese Eröffnung kann eng mit dem Edikt in Verbindung gebracht werden: „Mit dieser strengen Ausfuhrbeschränkung war praktisch ein Kaufzwang seitens des Staates gegeben, der auf die Dauer gesehen, die Gründung öffentlicher Museen zwangsläufig nach sich zog.“<sup>17</sup>

Die Idee, eine öffentliche Sammlung antiker Skulpturen auf dem Kapitol einzurichten, stammte von Marchese Alessandro Gregorio Capponi, einem Antiquar und Freund Papst Clemens XII. Er überredete den Papst, eine Sammlung von antiken römischen Skulpturen von Kardinal Alessandro Albani zu erwerben.<sup>18</sup> Die Skulpturen im Kapitolinischen Museum wurden nach Thema und Typologie gruppiert. Die Größe der Kunstwerke spielte jedoch auch eine Rolle, da man harmonische Arrangements haben wollte. Berühmte Skulpturen waren oft das zentrale Kunstwerk eines Raumes. Diese Art der Aufstellung hatte bereits eine lange Tradition, wenn man Antiken in römischen Sammlungen ausstellte. Jedoch war es neu, dass man keine „modernen“ Skulpturen oder Gemälde zu den Antiken hinzufügte, wie es in privaten Sammlungen manchmal der Fall war. Die Büsten wurden chronologisch geordnet und die Inschriften nach Gegenstand und Datum sortiert.<sup>19</sup>

Paul sieht in diesem Museum das erste öffentliche Museum Europas.<sup>20</sup> Zuvor wurde diese Bezeichnung dem British Museum in London zuteil, welches 1759 eröffnete. Es gibt in den letzten Jahren neue Forschungen zu der Frage der Öffentlichkeit von Museen, so dass z. B. durch die Publikation „Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815“ auch fürstliche Sammlungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts nach ihrem Öffentlichkeitscharakter befragt werden.<sup>21</sup> Jedoch wurde durch Pauls Untersuchung klargestellt, dass es sich

16 Vgl. Röttgen 1982. S. 129.

17 Röttgen 1982. S. 133.

18 „He defined the anticipated museum-going public as dilettantes, foreigners, and youth finishing their education, indicating the extent to which the project was a response to Grand Tourism. In fact, it was a response to the desire of tourists not just to see the antiquities of Rome, but also to buy and export them.“ (Vgl. Paul 2007. S. 68).

19 Vgl. Paul 2007. S. 69.

20 Vgl. Paul 2007. S. 66.

21 Vgl. Savoy 2006. S. 9f.

bei dem Kapitolinischen Museum um eines der ersten Museen in Europa handelt, welches einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich war.

1749 kam zu der Skulpturensammlung auf dem Kapitol eine Galerie mit Gemälden hinzu, die „Pinacoteca Capitolina“, es handelt sich um die erste öffentliche Gemäldesammlung des Kirchenstaates.<sup>22</sup> 1748 hatte Papst Benedikt XIV. (1740–1758) 187 Gemälde aus der Sammlung des Marchese Giovan Battista Sacchetti erworben. Dies geschah bereits mit dem Ziel, diese auf dem Kapitol auszustellen: für die Zierde und die Herrlichkeit Roms, aber auch als Vorbild für junge Künstler.<sup>23</sup> 1754 öffnete Benedikt einen Raum für die Schüler der Accademia di San Lucca. In dieser Schule wurden Maler aus ganz Europa unterrichtet und man behauptete seinen Ruf als internationale Hauptstadt der Kunst.<sup>24</sup> Paul sieht in der Kombination von Museum und künstlerischer Ausbildung auf dem Kapitol das Vorbild für den „Louvre“:

„This efficient conjunction of museum and academy offered a unique educational opportunity for artists in later eighteenth-century Europe and its impact can be clearly seen: one of the chief arguments for the creation of a national museum in France in the early 1790s was to give artists access to a wide variety of models from which to develop in the best academic tradition.“<sup>25</sup>

### **Das Edikt des Camerlengo della S.R.C. (1750)**

Am 5.1.1750 erschien ein weiteres Edikt über die Ausfuhr von Kunstgütern. Zu dieser Zeit bestand sowohl das Antikenmuseum als auch die Pinakothek auf dem Kapitol. In diesem Edikt wurde nun konkret angegeben, dass alle antiken Statuen, Marmorarbeiten, Bronzen, Gemälde und alle Art von Bildern zu beschlagnahmen seien, die illegal aus dem Kirchenstaat veräußert werden sollten, um diese den Galerien auf dem Kapitol zuzusprechen. Dies solle zum Wohle der Allgemeinheit und zur dauernden Ehre des Papstes geschehen, der sich um die Erhaltung der Antiken bemühe.<sup>26</sup>

### **Die Apostolische Konstitution „Ad optimarum artium“ (1757) und Gründungen von Vatikanischen Museen**

Wenige Jahre später gab Papst Benedikt XIV. (1740–1758) mit der Apostolischen Konstitution „Ad optimarum artium“ vom 30.09.1757 Normen für die Erhaltung

---

22 Das Museum unterstand der Camera Apostolica und nicht der Kommune. (Vgl. Dohna 2006. S. 99).

23 Vgl. Pietrangeli 1996. S. 12.

24 Vgl. Paul 2007. S. 70.

25 Paul 2007. S. 70.

26 Vgl. Wolf 2003. S. 113.

und Erweiterung der Sammlung. Der Papst wollte durch die Sammlung von antiken Überresten des Christentums die alten kirchlichen Traditionen und geschichtlichen Entwicklungen sowie die Ursprünge von Riten und Feiern dokumentieren und anschaulich machen. Damit die Sammlung Gelehrten besser zugänglich würde, sollten die Objekte, welche er teils geschenkt erhalten, teils gekauft hatte, an einem einzigen Ort zusammengetragen und in angemessener Weise aufgestellt werden.<sup>27</sup> Das „Museo Sacro“ wurde als Sammlung zur Kirchengeschichte der ersten Jahrhunderte im Vatikan gegründet. In diesem Museum wurden unterschiedliche Werke ausgestellt, u. a. Tafelbilder und griechische Ikonen.<sup>28</sup>

In dieser Apostolischen Konstitution wurde erstmals ein Museum der katholischen Kirche direkt als Museum behandelt, nicht wie in den zuvor erschienenen Edikten als Aufbewahrungsraum für beschlagnahmte Kulturgüter. Dementsprechend wendete sich die Idee vom Vatikanischen Museum als eine Folgeinstitution zu einer gezielt begründeten Einrichtung.

Papst Clemens XIII. (1758–1769) wiederholte im Apostolischen Schreiben vom 4.8.1761 die Aussagen seines Vorgängers und fügte hinzu, dass es den Nachfolgern unter Androhung der Exkommunikation verboten war, die Sammlungen aufzulösen oder Teile zu veräußern. Das „Museo Sacro“ wurde an der Südseite der „Galleria Urbano VIII.“ eingerichtet.<sup>29</sup> Im Schreiben von 1761 war auch schon die Gründung eines „Museo Profano“ beschlossen worden.<sup>30</sup> 1768 wurde dieses für heidnische Kunstwerke im nördlichen Bibliothektrakt eröffnet.<sup>31</sup> In den Vatikanischen Museen hatte man von Anfang an zwischen „christlicher Kunst“ und „nichtchristlicher Kunst“ unterschieden, anders als in den Kapitulinischen Museen.<sup>32</sup>

Da der Platz für Antiken in den Kapitulinischen Museen nicht ausreichte, gründete Papst Clemens XIV. (1769–1774) ein Museum für griechische und römische Kunstwerke im Vatikan und ließ einen Neubau errichten. Dieser wurde 1775 durch Papst Pius VI. (1775–1799) erweitert und erhielt den Namen „Museo Pio-Clementino“.<sup>33</sup> Im Jahre 1790 wurde das „Museo Pio-Clementino“ um eine Gemäldesammlung erweitert.<sup>34</sup> Laut Wolf waren die Museen im Vatikan im heuti-

---

27 Vgl. Wolf 2003. S. 153.

28 Serlupi Crescenzi nennt als Jahr der Eröffnung 1756, Pietrangeli 1757 (Vgl. Serlupi 1996. S. 551 und Pietrangeli 1996. S. 12).

29 Vgl. Serlupi Crescenzi 1996. S. 551.

30 Vgl. Röttgen 1982. S. 148.

31 Vgl. Serlupi Crescenzi 1996. S. 551.

32 Vgl. Dohna 2006. S. 153.

33 Vgl. Wolf 2003. S. 157.

34 Vgl. Pietrangeli 1996. S. 16.

gen Sinne nicht öffentlich, konnten aber von Studierenden und Interessierten besucht werden.<sup>35</sup>

### **Zusammenfassung**

Der Kirchenstaat des 18. Jahrhunderts bemühte sich, seine Kunstgüter zu erhalten. Die Gründe dafür sind Repräsentation, Dokumentation von Geschichte, Schaffung eines touristischen Anreizes und einer künstlerischen Vorbildfunktion. Das römische Museum der katholischen Kirche war bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts Folge des kirchlichen Erhaltungswunsches der Kunstgüter, danach wurde die Einrichtung von Museen in Rom direkt gefordert. Wurden zuerst antike Skulpturen ausgestellt, kamen später Museen für Gemälde und im Vatikan ein Museum explizit für christliche Kunstwerke hinzu.

Das öffentliche Museum in katholischer Trägerschaft existiert bereits seit 1734, die katholische Kirche betrieb somit eines der ersten öffentlichen Museen Europas.

## **DIE FRANZÖSISCHE REVOLUTION UND IHRE FOLGEN**

Durch die Französische Revolution war es in großen Teilen Europas zu einer Trennung von Staat und Kirche gekommen. Die Kirche trat als Auftraggeber für Kunst stark zurück. Nach dem Sieg Napoleons hatte der Kirchenstaat besonders starke Verluste an Kunstgütern zu verzeichnen. Durch den Vertrag von Tolentino vom 19.2.1797 wurden viele Kunstwerke der Antike und Gemälde der römischen Museen nach Paris geholt.<sup>36</sup>

### **Der „Louvre“ (1793)**

Der „Louvre“, der ehemalige Palast des Königs, wurde 1793 ein Museum. Die Sammlung aus enteigneten Kunstgütern des Adels und der Kirche konnte kostenlos von allen Bürgern besucht werden und stand ebenfalls zu bestimmten Zeiten Künstlern offen, um dort Kopien anzufertigen.<sup>37</sup> Erstmals gab es eine durchgängige Beschriftung<sup>38</sup> der Exponate und es konnte ein preiswerter Museumsführer erworben werden.<sup>39</sup> Das Museum sollte eine Schule des Geschmacks sein. Ein Machtwechsel

---

35 Vgl. Wolf 2003. S. 158.

36 Vgl. Wolf 2003. S. 168.

37 Vgl. Grasskamp 1981. S. 21–24.

38 Baur beschrieb, dass eine Wandlung des Publikums der Museen im 19. Jahrhundert, von einem elitären Publikum von Kennern zu einer Öffnung für einen weiteren Kreis, einhergehend mit dem Wandel von einer sparsamen bis gar nicht vorhandenen Beschilderung zu einer Wertlegung auf Vermittlung und Erklärung der Objekte. (Vgl. Baur 2010. S. 28).

39 Vgl. Joachimides 2001. S. 22.

über die Kunst findet statt, die bürgerliche Gesellschaft beerbte die alten Feudalmächte, den Adel und die Kirche. Sie wollten Kunst öffentlich machen, jedoch beschränkte man sich diesmal auf Malerei und Skulptur.<sup>40</sup> Kunstwerke wurden nach Malerschulen und innerhalb dieser chronologisch gehängt.<sup>41</sup>

Diese Entwicklung ist für Kemp eine Art Emanzipation des Bürgertums von Adel und Klerus. Er sieht in dieser neuen Position einen „strategischen Wert im Kampf um die Kulturhoheit.“<sup>42</sup> Grasskamp bezeichnet das Museum der Revolutionszeit sogar als einen „Sammelplatz der Siegestrophäen aus dem erfolgreichen Kampf gegen Adel und Kirche.“<sup>43</sup>

Grasskamp beschreibt, dass die Kunstgüter der Kirche durch den neuen Kontext im Museum erhalten bleiben konnten, da ihre Funktion umgedeutet wurde, sie nicht mehr Kultgegenstände waren, sondern geschichtliches und ästhetisches Material.<sup>44</sup> Dies gilt jedoch nur für Kunstwerke, welche direkt aus dem Kirchenraum stammten. Wie oben erläutert, hatten Kunstwerke aus den Museen des Kirchenstaates keine mythische Funktion, sondern wurden ebenfalls – wie in den Revolutionsmuseen – als historische Dokumente und für die ästhetische Bildung von Künstlern herangezogen.

### **Der Chirograph Doria Pamphilj (1802)**

Nachdem 1801 der Kirchenstaat wieder hergestellt worden war, kehrte Papst Pius VII. (1800–1823) nach Rom zurück. Man stellte den starken Verlust der Kunstwerke fest und im darauf folgenden Jahr wurde der Chirograph Doria Pamphilj vom 1.10.1802 herausgegeben.<sup>45</sup> Das Edikt verbot, Kunstschatze jeglicher Art aus dem Kirchenstaat auszuführen. Falls Gegenstände wegen Zuwiderhandlungen eingezogen wurden, sollten sie – um die Verluste der öffentlichen Museen zu kompensieren – diesen zugeschrieben werden. Auch die Strafgeelder wurden den

---

40 Vgl. Kemp 1997. S. 213.

41 Vgl. Gaehgtens 1997. S. 349f. Grasskamp beschrieb dies als eine rationale Hängung (Anordnung nach historischer Chronologie und im Kontext der jeweiligen Malerschulen). Diese wurde um 1756 in Düsseldorf erprobt und um 1780 von Mechel im Wiener Belvedere realisiert. Mechel sah hier eine vornehmlich pädagogische Funktion. Lafont de Saint Yennes unterstellte feudalen und geschmacksbetonten unhistorischen Hängeprinzipien, sie wollen „bewegen und erfreuen“, während er für das öffentliche Museum forderte, es müsse „erfreuen und unterrichten.“ (Vgl. Grasskamp 1981. S. 25).

42 Kemp 1997. S. 212ff.

43 Grasskamp 1981. S. 26.

44 Vgl. Grasskamp 1981. S. 28.

45 Vgl. Wolf 2003. S. 158.



Museen vermacht, um neue Werke zu erwerben, und zusätzlich jährlich 1000 Piaster aus der Staatskasse für Neuankäufe zur Verfügung gestellt.<sup>46</sup>

1808 wurde im Vatikan das „Museo Chiaramonti“ eröffnet. Es war von Canova eingerichtet worden, welcher im Jahr 1802 zum Generaldirektor der Vatikanischen Museen ernannt worden war.<sup>47</sup> Kurz darauf, 1809, wurde der Kirchenstaat wieder durch Napoleon aufgelöst, erst Napoleons Niederlage 1814 ließ den Papst wieder nach Rom zurückkehren.

### **Die Rückkehr der römischen Kunstgüter aus Paris (1816)**

Canova fuhr 1815 nach Paris, um Verhandlungen über die Rückgabe der geraubten Kunstwerke zu führen. In einem Brief nach Rom beschrieb er die Bedingungen, die die alliierten Mächte der Pariser Konferenz für eine Rückgabe stellten: So sollten alle Bilder, auch die, die sich früher in Kirchen befanden, zusammengefasst an einem öffentlichen Ort ausgestellt werden. Dieses Museum sollte für jeden, aber vor allem für Künstler aus ganz Europa zugänglich sein. Die Kunstwerke sollten deshalb auf die Vatikanischen und Kapitulinischen Museen verteilt werden.<sup>48</sup> Weber sieht als Motiv für diese Auflage, dass die Bilder in römischen Kirchen nicht vor Staub, Licht und Rauch geschützt waren.<sup>49</sup> 1816 kehrte ca. die Hälfte der entwendeten Kunstwerke wieder in den Vatikan zurück.<sup>50</sup> Canova hätte die aus Kirchen stammenden Kunstwerke lieber an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort gesehen.<sup>51</sup> Johns macht darauf aufmerksam, dass Canova hier derselben Meinung wie Quatremère de Quincy war, dieser hatte in seiner Publikation „Lettres à Miranda“ (1796), die Ansicht vertreten, dass Kunstgüter am besten in ihrem ursprünglichen Kontext bleiben sollten. Quatremère sah die Nützlichkeit von Museen, wenn der ursprüngliche Aufstellungsort nicht mehr gegeben war und lobte als bestes Museum das päpstliche „Museo Pio-Clementino“; seine Missgunst galt der enzyklopädischen Aufstellung des „Louvre“. <sup>52</sup> Man beugte sich in Rom aber der Anweisung der Alliierten, die Kunstwerke gesammelt auszustellen. Canova sollte deshalb zwei große Museumsprojekte verwirklichen: den Bau eines antiken Museums in Gestalt des „Braccio Nuovo“ und die Einrichtung einer neuen Pinakothek im Appartamento Borgia.<sup>53</sup>

---

46 Vgl. Wolf 2003. S. 178.

47 Vgl. Dohna 2006. S. 43ff.

48 Vgl. Brief Canova an D'Este vom 2.10.1815. abgedruckt bei Weber 1999a. S. 309–310.

49 Vgl. Weber 1999a. S. 301.

50 Vgl. Dohna 2006. S. 105.

51 Vgl. Dohna 2006. S. 107.

52 Vgl. Johns 1998. S. 192f.

53 Papst Pius VII. richtete eine Verwaltung für die Museen und Galerien ein, diese erhielt am 21.2.1816 durch ein Schreiben des Staatssekretariats Richtlinien für seine Vorge-

Die Alliierten hatten dem Vatikan zwar auferlegt, wo die Kunstwerke gezeigt werden sollten, jedoch nicht in welcher Aufstellung. Dohna analysiert, dass die Hängung in der „Pinakothek“<sup>54</sup> „den Kunstraub, dessen Folgen, die Umwandlung der päpstlichen Privatsammlung in ein öffentliches Museum und damit auch die neue Funktion der Kunstwerke außerhalb der für sie geschaffenen Umgebung“<sup>55</sup> veranschaulichte und nicht an das chronologische Hängungssystem im „Louvre“ anknüpfte.

Der „Braccio Nuovo“ wurde am 12.2.1822 von Pius VII. (1800–1824) eröffnet.<sup>56</sup> Der Papst ließ im „Braccio Nuovo“ nebeneinander griechische und römische Werke sowie Skulpturen von Göttern und Imperatoren ausstellen und zeigte so, dass er größeren Wert auf die Überlieferung legte als auf archäologische und kunsthistorische Ordnungen.<sup>57</sup> Dohna sieht im „Braccio Nuovo“ den Versuch des Papstes, seine Ohnmacht in politischer Sicht zu kompensieren:

„So verkörperte der Braccio Nuovo die Quintessenz der Kunstpolitik Canovas und des Papstes, die in den entscheidenden Punkten stets einig waren. Sie stellten sich ganz bewußt den in Nordeuropa und auch in Norditalien aufkeimenden Ideen nationaler Staatlichkeit und historischer Objektivierung entgegen. Der Papst ließ sich als letzten Imperator feiern und die Antike als Ahnherrin, auch wenn er wissen mußte, daß dies mehr nostalgisches Wunschdenken war als politische Realität oder Zukunft.“<sup>58</sup>

Im Vatikan entstanden in den nächsten Jahren weitere Museen: 1837 das „Museo Etrusco“<sup>59</sup>, 1839 das „Ägyptische Museum“.<sup>60</sup> Da der Platz auf dem Vatikanshügel knapp wurde, eröffnete man zwei weitere Museen an anderer Stelle in Rom, und zwar im Lateranpalast: 1844 das „Museo Gregoriano Profano“<sup>61</sup> mit profanen

---

hensweise, u. a. wurden Eintrittspreise und Öffnungszeiten der Museen festgelegt. (Vgl. Dohna 2006. S. 92–95).

54 1819 wurde die neue Pinakothek mit den rückgekehrten Bildern im Appartamento Borgia eröffnet. 1821 wurde die Pinakothek in den Bereich von Raffaels Loggia verlegt. ( Vgl. Dohna 2006. S. 108).

55 Dohna 2006. S. 112.

56 Vgl. Dohna 2006. S. 119.

57 Vgl. Dohna 2006. S. 139.

58 Dohna 2006. S. 139.

59 Vgl. Colonna 1962. S. 6.

60 Vgl. Wolf 2003. S. 162.

61 Das „Museo Gregoriano Profano“ wurde 1970 auf Wunsch Papst Johannes XXIII. in den Vatikan verlegt (Vgl. Museo Gregoriano Profano 2011).

Denkmälern und 1854 unter Papst Pius IX. (1846–1878) ebenfalls im Lateranpalast das „Museo Pio cristiano“,<sup>62</sup> welches sich frühchristlichen Denkmälern widmete.<sup>63</sup>

### **Die Situation „christlicher Kunst“ im 19. Jahrhundert**

Im deutschsprachigen Raum entstand um 1800 der Begriff der „christlichen Kunst“.<sup>64</sup> Es entwickelten sich zu dieser Zeit Kunststile, welche dezidiert als christlich empfunden wurden. Dies geschah durch Rückgriffe auf Traditionen und Stile wie die Neuromanik und Neugotik, allerdings ohne große Auswirkungen auf den gesamten Kunstmarkt.<sup>65</sup> Jedoch nahm sich die Kirche dieser Stile an und es entstand zum ersten Mal eine kirchliche Sonderkultur, die vom übrigen Kunstgeschehen isoliert blieb. Dieser Kirchenstil bestand vom 19. Jahrhundert bis zum beginnenden 20. Jahrhundert und wurde über die neuesten Drucktechniken verbreitet.<sup>66</sup> Auch der Fakt, dass im 19. Jahrhundert Wissenschaftler erstmals begannen, die Geschichte der „christlichen Kunst“ niederzuschreiben, belegt, dass man erst hier zur Unterscheidung von Kunst im Allgemeinen und „christlicher Kunst“ im Besonderen kam.<sup>67</sup> Smitmans zeigt, dass es auch noch um 1900 eine kontroverse Diskussion um die Frage gab, was „christliche Kunst“ sei und wie diese auszusehen habe.<sup>68</sup>

### **Zusammenfassung**

Der Chirograph von 1802 zeigt die enorme Wichtigkeit, die den Kunstgütern und in Folge den Museen im Kirchenstaat zugeschrieben wurde. Die Kunstgüter spielten, wie oben beschrieben, bereits vor der Französischen Revolution eine Rolle, die

---

62 Das „Museo Pio Cristiano“ befindet sich auch seit 1970 in den Vatikanischen Museen (Vgl. Museo Pio Cristiano 2011).

63 Vgl. Weber 2008. S. 254.

64 Vgl. Stephany 1987. S. 211.

65 So versuchten einige Künstlergruppen, wie die Nazarener oder die Beurerer Schule in Deutschland oder die Präraffaeliten in England, im 19. Jahrhundert eine Neubegründung „christlicher Kunst“ herbeizuführen. (Vgl. Durst 2004. S. 18).

66 Eine Strömung, der es im 19. Jahrhundert gelang, auch in der Kunstwelt Anerkennung zu bekommen, versuchte Religiosität nicht über die traditionelle christliche Ikonographie zu transportieren, sondern über das Medium der Landschaft. Der Künstler drückte sein subjektives religiöses Empfinden über das Erhabene in der Natur aus. Als bekannter Name unter diesen Künstlern wäre z. B. Caspar David Friedrich zu nennen. Diese Subjektivität im Ausdruck von Religiosität bleibt bis zum heutigen Tag die Grundtendenz in einer Malerei, der eine religiöse Grundidee zugeordnet wird. (Vgl. Schwebel 2002. S. 77).

67 Vgl. Kemp 1994. S. 9.

68 Intensiv mit der Rezeption von Kunst in deutschen christlichen Periodika von 1870–1914 beschäftigt sich: Smitmans 1980.

Verluste durch die Französische Revolution und die neu entstandenen Konkurrenz-Museen, verstärken das Engagement auf diesem Gebiet jedoch.<sup>69</sup>

Man versuchte, es im Vatikan als eine Herausforderung zu verstehen, dass die zurückgekehrten Kunstwerke in Museen unterzubringen seien. Öffentliche Museen in Rom waren kein Novum. Neu hingegen war, dass es sich diesmal um Kunstwerke handelte, welche bereits einen Platz im Kirchenraum besaßen, zuvor stammten die Werke aus Ausgrabungen oder Privatsammlungen. Man passte sich in den römischen Museen nicht an die chronologisch-wissenschaftliche Hängung des „Louvre“ an, sondern ordnete die Werke nach einer eigenen Logik.

Mit der Rückkehr der Kunstwerke verband man in Rom die Hoffnung, wieder ein Zentrum der Künste zu werden. Dass die neuen römischen Museen jedoch nicht eine neue Blüte katholisch-römischen Einflusses hervorriefen, zeigt sich u. a. in der Entstehung einer isolierten kirchlichen Sonderkultur im deutschsprachigen Raum.

## **DIE ERSTEN MUSEEN DER KATHOLISCHEN KIRCHE IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM (1853–1900)**

Auch in deutschsprachigen Gebieten kam es zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu großen Verlusten von Kirchengütern. Durch den Frieden von Lunéville am 18.2.1801 musste Kaiser Franz II. der Republik Frankreich alle linksrheinischen Gebiete abtreten und die davon betroffenen Fürsten unter anderem mit rechtsrheinischen Kirchengütern entschädigen.<sup>70</sup>

### **Museumsgründungen im 19. Jahrhundert**

Nach der napoleonischen Niederlage 1814<sup>71</sup> wurden in deutschen Fürstentümern Museen vor allem vom Adel gegründet und betrieben. Der Adel wollte sich als Träger von Kultur eine neue Legitimität verschaffen, welche durch ökonomische oder

---

69 Dies ist auch in anderen Ländern der Fall: „Säkularisierung und Kunstraub begleiten von nun an die Siegeszüge der französischen Armee. [...] Erst diese Vorgänge sensibilisieren die gesamte politische Führung Europas für die neue Qualität der öffentlichen Wirksamkeit von Kunst“. Die Inbesitznahme der Kunst durch Napoleon wurde von geringem Widerstand begleitet, während die Rückgaben ab 1815 als „Verkörperung nationalen Geistes“ gefeiert wurden. (Piper/Bredenkamp 1978. S. E21f.).

70 Vgl. Winkler 2000. S. 49.

71 Vieregg weist darauf hin, dass politische Ereignisse oft zu einer Welle von Museumsgründungen führten: „Sie trugen zur nationalen Selbstbesinnung bei und unterstützten Neuansätze im Bereich der Darstellung der eigenen Kultur“, so z. B. im deutschsprachigen Raum nach 1815, 1848, 1871 oder 1918. (Vieregg 1991. S. 289).

politische Argumente nicht mehr glaubwürdig vertreten werden konnte.<sup>72</sup> Diese Museen waren theoretisch für die allgemeine Öffentlichkeit zugänglich, jedoch wurde allein schon durch Kleiderreglements der Unterschicht der Zugang erschwert. Auch entsprach die Präsentation der Kunst, die zur kontemplativen und passiven Rezeption hinlenkte eher den Gepflogenheiten des Bürgers als dem der Arbeiterschaft. Diese Museen sahen sich zwar mit einem Bildungsauftrag ausgestattet, allerdings mehr mit einem ästhetischen als einem historischen. Die wichtigste Funktion der fürstlichen Museen war das Ausstellen, dies stand noch vor dem Sammeln, Bewahren und Forschen.<sup>73</sup> Die Kunst der Antike wurde dabei oft als ästhetisches und auch ideologisches Ideal angesehen.<sup>74</sup>

Als Gegenspieler zu den fürstlichen Museen entstanden im 19. Jahrhundert bürgerliche Geschichts-, Museums- und Kunstvereine, welche eine eigene Sammlung aufbauten und zeitgenössische Künstler förderten.<sup>75</sup> Einige Geschichts- und Altertumsvereine gründeten im Vormärz Historische Museen.<sup>76</sup> Diese Häuser wollten ein eher breit aufgestelltes Publikum aus allen Schichten ansprechen. In einigen Fällen standen sie der politischen Bewegung für einen bürgerlichen Verfassungsstaat nahe und suchten nach einer kulturellen Einheit. Im Gegensatz zum fürstlichen Museum stellten sie die Verdienste des Bürgertums dar. Das Volk sollte gebildet werden, um es zur Teilnahme an politischer Bewegung zum nationalen Einheitsstaat zu bewegen. Deshalb versuchte man eine gemeinsame vaterländische Geschichte zu zeigen, welche der Identitätsstiftung dienen sollte. Bei der Objektpräsentation stand deshalb auch nicht die Ästhetik im Vordergrund, sondern die historische Aussagekraft, nicht das einzelne Herausragende, sondern das Typische. Somit war auch das Ausstellen von Kopien zulässig. Die Objekte wurden relativ ungegliedert präsentiert und ohne zusätzliche Erklärungen, die Artefakte sollten für sich selbst sprechen, so z. B. in einer Aufstellung in Ensembles.<sup>77</sup>

---

72 Vgl. Grasskamp 1981. S. 37–39.

73 Vgl. Hochreiter 1994. S. 181–184.

74 „Als zu Beginn des 19. Jahrhunderts die ersten öffentlichen Museen in Deutschland gegründet wurden, galt das Prinzip der historischen Veränderung längst noch nicht für alle Bereiche. Gerade die Kunstmuseen vertraten anfangs eine universell-ästhetische Auffassung, die den Werken der Antiken eine überzeitliche Gültigkeit zuschrieb. Von einer Auseinandersetzung mit der klassischen Kunst erhoffte man sich nicht nur die Wiederkehr der klassischen Ideale, sondern auch eine neue Synthese von Schönheit und Wahrheit.“ (Hartung 2010. S. 17).

75 Vgl. Grasskamp 1981. S. 37–39.

76 Vgl. Hartung 2010. S. 10.

77 Vgl. Hochreiter 1994. S. 184–187.

## Aufruf zur Gründung christlicher Kunstvereine (1850)

Die Zerstreung von katholischen Kunstgütern führte bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu Bemühungen, die verbliebenen Kunstgüter zu inventarisieren.<sup>78</sup> Geistliche waren jedoch zu Beginn des 19. Jahrhunderts oft in allgemeinen Geschichts- und Altertumsvereinen organisiert und nicht in eigens kirchlichen Institutionen.

Ab den späten 1830er-Jahren begann sich eine neue Bischofs- und Priestergeneration gegen staatliche Repressionen zu wehren. Köln spielte in der Bildung des politischen Katholizismus keine unwesentliche Rolle. Ausgangspunkt waren die „Kölner Wirren“, welche den Konflikt zwischen katholischer Kirche und dem preußischen Staat bezeichnen und in der Festnahme des Kölner Erzbischofs Clemens August Droste 1837 gipfelten. Dieses Ereignis löste in Westfalen eine Protestwelle aus, welche 1841 der preußische König durch Zugeständnisse gegenüber der Kirche eindämmen konnte.<sup>79</sup> Nun begannen sich Vertreter katholischer Interessen auf eine neue Weise zu organisieren. Die Revolution von 1848 und die damit entstandene Möglichkeit der Vereinsgründung brachte der katholischen Bewegung ein breites Laienengagement.<sup>80</sup> Vor allem im Erzbistum Köln entstanden kirchliche, kulturelle und sozial-karitative Vereine, welche den Katholiken eine Möglichkeit des öffentlichen Engagements boten.<sup>81</sup> Ähnlich verhält es sich mit den christlichen Kunstvereinen, weshalb ihre Gründung nicht nur in Verbindung mit der Wiederentdeckung der Gotik, dem Weiterbau des Kölner Domes, dem Bedürfnis, kirchliche Kunstdenkmäler zu erhalten und zeitgenössische Kunstbestrebungen zu fördern,<sup>82</sup> gesehen werden darf. Die Gründung von christlichen Kunstvereinen ab 1850, in einer politisch aufgeladenen Zeit, vorangetrieben von politisch aktiven Persönlichkeiten, war ebenso von politischen Interessen geprägt.<sup>83</sup> Dies wird im Folgenden an-

---

78 Vgl. Weber 1999. S. 107.

79 Vgl. Weber 1999. S. 107.

80 Vgl. Kaiser 1991. S. 274–275.

81 Vgl. Hegel 1987. S. 516.

82 Diese Motivationen nennt Hegel für den Kölner christlichen Kunstverein. Anderen katholischen Vereinen ordnet Hegel auch eine politische Bedeutung zu, den Kunstverein behandelt er jedoch nur unter den oben genannten Aspekten. (Vgl. Hegel 1987. S. 352).

83 „Die Etablierung neuer Museen und die in ihnen präsentierten Deutungen der Vergangenheit sind fast immer auch als Versuche der Gründer anzusehen, ihre jeweilige Weltanschauung verbindlich zu vermitteln und das eigene soziale Ansehen wenn nicht zu heben, so doch zumindest zu sichern.“ (Hartung 2010. S. 9) Der geschichtliche Überblick der Internetpräsenz „Kolumbas“ selbst beschreibt, dass die Gründung des Kunstvereins als Versuch von der Kirche verstanden werden kann, nach der Säkularisierung im 19. Jahrhundert sich eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber dem Staat zu verschaffen. (Vgl. Ko-

hand von Museumsgründungen durch zwei katholische Kunstvereine belegt werden (Paderborn und Köln).

Die Anregung zur Gründung eines allgemeinen deutschen christlichen Kunstvereins wurde auf dem vierten deutschen Katholikentag 1850 von August Reichensperger gegeben, einem späteren Zentrumspolitiker und Propagandisten der Neugotik.<sup>84</sup> In der seit 1851 erscheinenden Zeitschrift mit dem Titel „Organ für christliche Kunst“ wurde noch einmal von ihm dazu aufgerufen. Dieser Verein sollte vorhandene Werke schützen und erforschen, bei neuen Werken darauf achten, dass sie dem Geiste der Kirche entsprechen. Dies sei nötig für das Studium der Kunstgeschichte und der Verbreitung eines richtigen Geschmacks. Es sollten nur Werke gesammelt werden, die keinem praktischen Zweck mehr dienen können.<sup>85</sup> Reichensperger sprach sich dafür aus, dass nur christliche Gegenstände, welche nicht mehr im Gebrauch sind, in ein Museum gehörten, andere sollten in der Kirche verbleiben. Es entspreche nicht „christlicher Kunstauffassung“, in Reih und Glied zu hängen und so profanisiert zu werden.<sup>86</sup> Er betrachtete damit das Museum der katholischen Kirche also als Mittel zum Zweck des Kunstschutzes, aber nicht als primärer Aufenthaltsort von Kunst der katholischen Kirche.

Ein Jahr später wurde ein allgemeiner deutscher christlicher Kunstverein offiziell gegründet und fand seinen Sitz in Köln.<sup>87</sup> 1852 wurden die Statuten und ein Einladungstext in dem Verein veröffentlicht. Im Einladungstext wird klar, dass dem Verein viel an einer Wiederbelebung des mittelalterlichen Kunststils lag.<sup>88</sup>

Auch auf diözesaner Basis, wurden Vereine, die sich um die Kunstwerke des Territoriums kümmern sollten, gegründet. Im Jahr 1852 wurde in Paderborn der ers-

---

lumba Geschichte 1952–1905; siehe auch eine Analyse zur Geschichte der Gründung des Kölner Diözesanmuseums Schumacher 1999. S. 76–80).

84 Vgl. Stiegemann 1994a. S. 51.

85 Vgl. Weber 1999. S. 106–114.

86 Vgl. Weber 1999. S. 115–116.

87 Vgl. Weber 1999. S. 106–114.

88 „Man sieht mehr und mehr ein, wie sehr man sich früheren dem Geiste und an den Werken der Väter versündigt hat, und erkennt täglich mehr, daß es eine heilige Pflicht der Zeitgenossen ist, die noch vorhandenen Werke der mittelalterlichen Kunst zu erforschen und zu erhalten, die verstümmelten und verunstalteten auf passende Weise wieder herzustellen und bei den neuen Schöpfungen die herrlichen Werke aus dem kunstreichen Mittelalter zum Muster zu nehmen, um so wenigstens einigermaßen die Schuld zu tilgen, welche die uns zunächst vorangegangenen Geschlechter auf sich geladen haben.“ (Westfälisches Kirchenblatt für Katholiken, Paderborn 27.3.1852) Vgl. Stiegemann 1994a. S. 51.

te Kunstverein auf diözesaner Ebene ins Leben gerufen.<sup>89</sup> Es folgten im selben Jahr Rottenburg,<sup>90</sup> 1853 Aachen,<sup>91</sup> Köln<sup>92</sup> und Trier,<sup>93</sup> 1854 Regensburg<sup>94</sup> und weitere.<sup>95</sup>

Der Kunstverein der Diözese Regensburg wurde von Bischof Riedel mit Sitz in Metten initiiert. In der Diözese wurden Richtlinien verabschiedet, welche aussagten, dass man beim Bau von Kirchen die althergebrachte Formensprache zu verwenden habe, vorzugsweise den „germanischen (gothischen) Styl“, durch diesen sollte das „vaterländische“ Erbgut erhalten werden.<sup>96</sup> 1857 fand die zweite Generalversammlung des deutschen christlichen Kunstvereins in Regensburg statt, zu welcher in der Ulrichskirche eine große Kunstaussstellung veranstaltet wurde. Franz Bock aus Köln und Georg Jakob aus Regensburg stellten eine Präsentation mittelalterlicher Kunst zusammen, gedacht als Vorbildsammlung.<sup>97</sup> Es waren Leihgaben aus dem Bistum, aber auch Kunstwerke, welche schon für eine ständige Sammlung zusammen getragen worden waren. „Diese ersten Musterstücke sollten der Anregung und der Geschmacksbildung dienen, vor allem für Theologiestudenten und

---

89 Vgl. Stiegemann 1994a. S. 51. Näheres über die Geschichte des Vereins: Tack 1950; Wüstefeld 1998.

90 Am 23.6.1852 kam der Verein für christliche Kunst, Rottenburg hinzu (dieser wurde von vier Diözesanpriestern gegründet) (Vgl. Rottenburg 2011).

91 „Verein für christliche Kunst“, Aachen (Vgl. Bühnen 2008. S. 46).

92 1853 wurde der „christlicher Kunstverein“, Köln gegründet, dieser sprach in seinen Statuten ausdrücklich von dem Aufbau einer Sammlung. (Vgl. Weber 1999. S. 106–114).

93 1853 „Christlich archäologisch-historischer Verein für die Diözese Trier“ von Bischof Arnoldi gegründet, in der Satzung steht auch die Absicht bekundet, ein Museum zu gründen, allerdings löste sich der Verein in den 1860er-Jahren wieder auf. 1843 begann Domkapitular Johann Nikolaus von Wilmowsky mit der archäologischen Erforschung des Trierer Domes, man hatte auch den Plan, im Dom-Bereich ein eigenes christliches Museum einzurichten, für die Fundstücke der Grabungen. Die Werke wurden zwar im Domkreuzgang aufgestellt, doch es kam zu keiner offiziellen Gründung. (Vgl. Weber 1988. S. 6–10).

94 1854 wurde der „Verein für kirchliche Kunst“, Regensburg, mit Unterstützung des Bischofs gegründet. (Vgl. Regensburg 2008).

95 1857 fand die Gründung des „Christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Freiburg“ statt. (Vgl. Christliche Kunstblätter 2011); 1859 wurde in Mainz der „Verein für christliche Kunst“ gegründet und 1860 in München der „Verein für christliche Kunst“ (Vgl. Bühnen 2008. S. 46) Bis darauf, dass sich die Gründungen auf den Westen und Süden Deutschlands begrenzten, auf die Gegenden, in denen der Anteil an Katholiken in der Bevölkerung hoch war, lassen sich keine weiteren geographischen Schlüsse ziehen.

96 Hausberger 2004. S. 189.

97 Vgl. Hubel 1976. S. 45.



Priester.“<sup>98</sup> Die erste Aufstellung von Werken, die hauptsächlich Skulpturen und Gemälde des Mittelalters umfassten, gab es in halb öffentlichen Räumen innerhalb des Priesterseminars und später im Domkapitelhaus.<sup>99</sup>

## **Paderborn**

1853 wurde im deutschsprachigen Raum das erste Museum der katholischen Kirche gegründet. Schon 1852 war in Paderborn ein christlicher Kunstverein entstanden. Erster Direktor des Paderborner Diözesan-Kunstvereins war Gymnasialprofessor Wilhelm Engelbert, welcher sich zuvor im Altertumsverein engagiert hatte.<sup>100</sup> Unterstützt wurde die Gründung des Vereins von Bischof Franz Depper, welcher in die preußische Nationalversammlung 1848 nach Berlin gesandt wurde und an der Spitze der katholischen Kleriker stand.<sup>101</sup> Schon am Ende des ersten Vereinsjahres zählte der Verein 237 Mitglieder, er erreichte aber nie wesentlich mehr als 300 Mitglieder.<sup>102</sup>

Das Museum nannte sich Diözesanmuseum, da es für das Territorium der damaligen Paderborner Diözese zuständig war. Die Gemeinden der Diözese wurden dazu aufgerufen, Leihgaben an das Museum zu geben.<sup>103</sup> Man wollte in Paderborn neben gotischen und romanischen Kunstwerken, welche nicht mehr im Gebrauch sind und solchen, die repariert werden mussten, auch Gipsabgüsse und Zeichnungen aufnehmen.<sup>104</sup> Dies unterstreicht auf der einen Seite den Charakter einer Studiensammlung zur Schulung von Künstlern und Kunsthandwerkern,<sup>105</sup> war aber auch eine übliche Praktik der Zeit, um vermeintliche Lücken in der Sammlung zu schließen.<sup>106</sup> Es wurden wenige Kunstwerke eingereicht und das Ende der Sammlung kam mit der Auflösung des diözesanen Kunstvereins 1867.<sup>107</sup>

## **Köln**

In Köln war 1853 ein christlicher Kunstverein gegründet worden, bereits mit der Absicht, eine Sammlung einzurichten. Köln war durch den Frieden von Lunéville 1801 stark getroffen worden, es gehörte danach zu Frankreich, die städtische Verfassung war außer Kraft gesetzt und viele Kirchen und Klöster wurden aufgehoben.

---

98 Hubel 2005. S. 6.

99 Vgl. Hubel 2005. S. 6.

100 Vgl. Stiegemann 1994a. S. 51.

101 Vgl. Wolff 1854.

102 Vgl. Stiegemann 2009.

103 Vgl. Weber 1999. S. 106–114.

104 Vgl. Westfälisches Kirchenblatt für Katholiken 1853. S. 490.

105 Vgl. Stiegemann 1994a. S. 52–53.

106 Vgl. Joachimides 2001. S. 14–29.

107 Vgl. Stiegemann 1994a. S. 52–53.

1815 fiel das Rheinland dem preußischen Staat zu, doch Bemühungen zerplatzten, seine Größe durch das Sammeln und Ausstellen des reichen Kulturgutes zu demonstrieren. So erhielt Bonn 1818 ein Kunstmuseum und nicht Köln. 1821 wurde Köln jedoch erlaubt, das Erzbistum wieder einzurichten.<sup>108</sup> Diese Umstände beleuchten, warum gerade in Köln eines der ersten Diözesanmuseen eröffnet wurde. Hinzu kommt, dass die Gründer des Kölner Museums von dem Mann unterstützt wurden, der zur Gründung christlicher Kunstvereine aufgerufen hatte, dem Kölner Juristen Reichensperger.<sup>109</sup>

Der Verein wurde auf das Betreiben des Kölner Weihbischofs Johann Baudri und seines Bruders, dem Maler Friedrich Baudri gegründet. Bei den Brüdern Baudri handelte es sich um Vertreter der doktrinären Neugotik, die die Vollendung des Kölner Doms vorantrieben. Baudri war auch Herausgeber der Zeitschrift „Organ für christliche Kunst“, die für eine Erneuerung des christlichen Lebens und der christlichen Kunst nach einem gotischen Ideal strebte. Die Bindung an ein gotisches Ideal war in dem Statut des christlichen Kunstvereins verankert. Folgendes Statut hatte bis 1927 Gültigkeit:

„Das Museum ist eine Kunstanstalt, die den Zweck hat: a) Kunstwerke, Modelle und Nachbildungen guter Kunstwerke, Entwürfe, so wie kunstliterarische Werke anzuschaffen und zum Studium für Künstler und Handwerker nutzbar zu machen; b) die ihm überwiesenen, dem Cultus (zeitweise oder für immer) nicht mehr dienenden Werke der Kunst und des Kunsthandwerks vor Verderben und Verschleppung zu bewahren; c) eine permanente Ausstellung alter und neuer Werke der Kunst und des Kunsthandwerks im mittelalterlichen Style einzurichten; d) den lebenden Künstlern und Handwerkern Gelegenheit zu geben ihre im mittelalterlichen Style ausgeführten Arbeiten auszustellen.“<sup>110</sup>

Den Sammlungsschwerpunkt stellte die Kölner bzw. niederrheinische Kunst des Spätmittelalters dar.<sup>111</sup> Den Grundstock der Sammlung bildeten Leihgaben von Kirchengemeinden und aus Privatbesitz. Es waren keine finanziellen Mittel für Ankäufe vorhanden, man war auf Schenkungen, Nachlässe und ausrangiertes Kircheninventar angewiesen.<sup>112</sup> Eine der Funktionen des Museums war es, als Vorlagensammlung für Künstler zu dienen. Auch konnten Künstler und Handwerker ihre Werke gegen eine Standmiete zum Verkauf anbieten.<sup>113</sup> Die Stücke sollten echt und wahr in Material und Herstellung sein, dies war vor allem gegen eine marktbeherr-

108 Vgl. Schumacher 1999. S. 80–81.

109 Vgl. Plotzek 2003. S. 2.

110 Organ für christliche Kunst 1869. S. 86.

111 Vgl. Surmann 1995. S. 4–6.

112 Vgl. Surmann 1995. S. 6–8.

113 Vgl. Kolumba Geschichte 1952–1905.

schende Maschinenproduktion gerichtet,<sup>114</sup> die Stücke sollten außerdem dem gewünschten Stil der Gotik entsprechen.<sup>115</sup>

1854 gab es die erste Präsentation von Werken, welche auch von illustren Gästen wie König Ludwig von Bayern und Prinz und Prinzessin von Preußen besucht wurden. Am 18.6.1855 konnte das Diözesanmuseum eröffnet werden. In kölnischen und regionalen Zeitungen wurden Anzeigen geschaltet. Plakate wurden in drei Sprachen verbreitet. Für eine Verkaufsausstellung wurde sogar in Frankfurter und Münchner Zeitungen geworben.<sup>116</sup> Somit erhoffte man sich, mit dem Kölner Diözesanmuseum eine überregionale Präsenz für den Verkauf von Kunst zu schaffen, was durch den Besuch von hohen Persönlichkeiten auch gegeben war. Auch die fast 1000 Vereinsmitglieder in den 1860er-Jahren<sup>117</sup> demonstrieren die Größe und den Wirkungskreis des Kölner Diözesanmuseums, an welche andere Gründungen kaum heranreichen.

Das Museum zog 1860 in umgebaute Räumlichkeiten im Süden des Kölner Doms um.<sup>118</sup> Neben der mittelalterlichen Sammlung gab es nun einen ganzen Raum für zeitgenössische Werke im mittelalterlichen Stil. Es wird berichtet, dass die Exponate im ganzen Museum dicht gedrängt aufgestellt waren.<sup>119</sup> Hierbei handelt es um eine der wenigen Aussagen, die über die Art der Präsentation der Kunstwerke berichten.

In den neuen Räumlichkeiten des Kölner Museums gab es ebenfalls eine Bibliothek, ein Billardzimmer und ein Lokal für Veranstaltungen. Man hoffte, dass das Museumsgebäude durch diese zusätzlichen Räumlichkeiten zum lebendigen Mittelpunkt gesellschaftlicher Beziehungen würde. Man trat auch mit anderen katholischen Gruppierungen in Verbindung, so wurde 1863 das Lokal dem Katholischen Bürgerverein zur Verfügung gestellt.<sup>120</sup>

Der Kulturkampf zwischen dem deutschen Kaiserreich und der katholischen Kirche prägte die 1870er-Jahre. Die Struktur eines christlichen Kunstvereins führte dazu, dass man sich eines staatlichen Eingriffs entziehen konnte. Die Begründung auf einer bürgerlichen Basis und die damit verbundene scheinbare Unabhängigkeit von der Diözese wurden hierzu hervorgehoben.<sup>121</sup> Dabei war eine stärkere Kooperation zwischen Diözese und Verein zuvor vom Verein sogar angestrebt worden und wurde zuerst von der königlichen Regierung abgelehnt. 1860 wurde dem Antrag

---

114 Vgl. Surmann 1995. S. 7.

115 Vgl. Schumacher 1999. S. 9.

116 Vgl. Plotzek 2003. S. 2–3.

117 Vgl. Hegel 1987. S. 353.

118 Vgl. Plotzek 1995. S. 7.

119 Vgl. Plotzek 2003. S. 4.

120 Vgl. Schumacher 1999. S. 10.

121 Vgl. Kolumba Geschichte 1952–1905.

doch statt gegeben, so dass der Erzbischof die personelle Struktur des Museums bestimmen konnte.<sup>122</sup> Nichtsdestotrotz wurde das Museum bis 1989 vom Verein getragen. Die Zeitschrift „Organ für christliche Kunst“ überlebte den Kulturkampf nicht und wurde 1873 eingestellt.<sup>123</sup>

1891 wurde Domvikar und späterer Domherr Alexander Schnütgen Vereinspräsident und somit Leiter des Museums,<sup>124</sup> dieser hatte neben Theologie auch Kunstgeschichte studiert.<sup>125</sup> Schnütgen begann, die Ausstellung unter kunsthistorischen Gesichtspunkten neu zu ordnen.<sup>126</sup> Er publizierte bereits seit 1888 die „Zeitschrift für christliche Kunst“ als Nachfolgeblatt für das „Organ für christliche Kunst“, jedoch mit einer stärkeren kunsthistorischen Ausrichtung.<sup>127</sup>

Die Gründung des Kölner christlichen Kunstvereins kann wegen seiner Ausrichtung auf den Stil der Gotik, seiner Sammlung regionaler mittelalterlicher Kunst und seiner Funktion als Mustersammlung als direkte Folge und Umsetzung des Aufrufs Reichensperger gelten.<sup>128</sup> Reichensperger und der mit ihm befreundete<sup>129</sup> Friedrich Baudri, Hauptakteur des Kölner Vereins, gehörten später der Zentrumsparterie an und waren somit im politischen Katholizismus organisiert. Durch die Gründung der Zentrumsparterie 1870, welcher einige katholische Fraktionen vorausgegangen waren, wurde der politische Katholizismus eine parlamentarische Kraft Preußens und des neuen Reiches.<sup>130</sup> August Reichensperger spielte sogar eine führende Rolle bei der Entstehung einer katholischen Fraktion im preußischen Abgeordnetenhaus 1852.<sup>131</sup> Das Kölner Diözesanmuseum ist, neben dem Wallraf-Richartz-Museum, die älteste noch bestehende Kunstsammlung der Stadt Köln.<sup>132</sup>

122 Vgl. Plotzek 2003. S. 2–3.

123 Vgl. Surmann 1995. S. 8–10.

124 Im Jahre 1889 hatte der Verein seine höchste Mitgliederzahl mit 1518 Mitgliedern. (Vgl. Hegel 1987. S. 353).

125 Vgl. Kolumba Geschichte Schnütgen 2011.

126 Vgl. Schumacher 1999. S. 12.

127 Schnütgen besaß privat eine eigene wichtige Sammlung kirchlicher Kunst. Da die eigene Sammlung von Schnütgen aus Angst vor zu hohen Folgekosten nicht vom Museum angenommen wurde, verließ Schnütgen 1906 das Museum. Es entstand daraufhin 1910 das Schnütgen Museum, welches von Fritz Witte geleitet wurde. (Vgl. Schumacher 1999. S. 12).

128 Winfried Weber sieht die Kölner Statute ebenfalls als Konkretisierung der Aussagen Reichenspergers und auch als Vorbild für die Gründung weiterer Vereine in Trier und Mainz. (Vgl. Weber 1999. S. 114).

129 Vgl. Hegel 1987. S. 322.

130 Vgl. Kaiser 1991. S. 274–275.

131 Vgl. Hegel 1987. S. 515.

132 Vgl. Schulten 1985. S. 12.