

Die Kirche Saint-Romuald zu Québec als bedeutendes Beispiel deutscher Nazarenerkunst in Übersee

von Beate Stock – Ottawa / Kanada

Dans un voyage qu'il fit aux Etats-Unis, M. Sax alla consulter les Bénédictins qui se connaissent en arts, et ceux-ci lui donnèrent le nom de W. Lamprecht [sic], jeune artiste de Munich et grand prix de sa célèbre école de peinture, et il le lui recommandèrent comme l'un des meilleurs peintres résidant alors aux Etats-Unis.¹

Pierre-Téléphore Sax, der Priester der neu gegründeten Pfarrei von Saint-Romuald d'Etchemin (heute Ortsteil von Lévis) am Südufer des Saint Lawrence, gegenüber der Stadt Québec, scheint gut beraten worden zu sein. Wand-

Dieser Text entstand mit Hilfe, Rat und Gedankenaustausch vieler Freunde, Kollegen und weiteren Forschern und es ist mir unmöglich, alle namentlich zu nennen. Laurier Lacroix, ehemals Professor an der Université du Québec à Montréal, ermutigte mich, dieses Projekt zu bearbeiten und stand immer mit Rat zur Verfügung. In großer Dankesschuld für fortlaufende Hilfe stehe ich bei Elgin van Vaassen in München. Ohne ihr fundiertes Wissen und ohne ihre Freundschaft würde dem Text Substantielles fehlen. Ebenfalls unschätzbar war die professionelle und geduldige Editionsarbeit des englischen Manuskripts von Lynda Muir. Ludwig Giese in Köln teilte großzügig sein Fachwissen über die Veröffentlichungen des „Vereins zur Verbreitung religiöser Bilder.“ Brother Nathan Cochrane, O.S.B., Direktor der Saint Vincent Gallery in der Archabbey Saint Vincent in Latrobe, Penn., und Father Augustine Curley, O.S.B., Archivar der Newark Abbey, N.J., unterstützten meine Forschungen von Beginn an. Für das Interesse an diesem Text, für seine als Kunsthistoriker und Lektor kenntnisreiche und behutsame Durchsicht des Manuskripts, bin ich Pater Gregor M. Lechner O.S.B., Kustos der Graphischen Sammlung & der Kunstsammlungen im Stift Göttweig, besonders dankbar.

Hilfe und Rat erhielt ich ebenfalls von René Villeneuve, Associate Curator an der National Gallery of Canada, Ottawa; Colette Naud, Restauratorin am Centre de Conservation du Québec, Quebec City; Mora Dianne O'Neill, Associate Curator an der Art Gallery of Nova Scotia, Halifax.

Mein Dank gilt besonders auch den Nachfahren des Künstlers, die mir bereitwillig ihre Türen öffneten und mir ihr Wissen mitteilten.

- 1) Benjamin Demers, *Monographie. La Paroisse de St-Romuald d'Etchemin, Avant et Depuis son Érection* (Québec: J.-A. K.-Laflamme, 1906), pp. 251, 252.

malerei florierte in den Vereinigten Staaten seit den 1850er Jahren und dies zu einem guten Teil dank des „bahnbrechenden Patronats der Benediktiner.“²

Der Priester war 1854 in die Pfarrei gekommen und bereits am 3. Februar 1856 wurde die Kirche von Saint-Romuald geweiht. Zwölf weitere Jahre sollten noch verstreichen, bevor der Geistliche in der Lage war, sich der Gestaltung des Innenraumes zuzuwenden. Sax hatte große Pläne. Er wollte die Kirche mit einer in Kanada noch so gut wie unerprobten Technik ausschmücken: mit Wandmalerei. Einmal bereit, benötigte er nicht viel Zeit, den Kontakt mit dem jungen, besonders empfohlenen Künstler aus München, Wilhelm Lamprecht (1838–1922), aufzunehmen. Dieser war am 28. Juni 1867, zusammen mit seinem Studiengefährten Josef Lang, in New York angekommen.³ Kaum sechs Monate später weist das Rechnungsbuch der Pfarrei mit einem Eintrag vom 26. Dezember 1867 den Betrag von 45 Dollars aus: „pour plan et voyage de W. Lamprecht, pour orner l'église.“⁴

Wer war dieser junge Künstler, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer der meist beschäftigten Maler für die katholische Kirche in den Vereinigten Staaten werden sollte und dabei ein sehr gutes Einkommen hatte? „[Lamprecht] verdient Geld wie die Rothschilds“ schrieb Joseph Duveneck 1873 an seinen Stiefsohn, Frank Duveneck, der zu diesem Zeitpunkt an der Kunstakademie in München studierte.⁵

Wilhelm Lamprechts Anfänge waren jedoch bescheiden. Er wurde am 31. Oktober 1838 in Altenschönbach (Franken) geboren als Kind der Maria Louise Wilhelmine Lamprecht, Tochter des Johann Peter Lamprecht, freiherrl.

-
- 2) Spätere Generationen äußerten sich abschätzig über die Wandmalereien in den Vereinigten Staaten, die vor der Arbeit von John La Farge 1876–77 für die Trinity Church in Boston geschaffen wurden. Kathleen Curran, *The Romanesque Revival: Religion, Politics, and Transnational Exchange* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2003), p. 92.
 - 3) Ira A. Glazier und P. William Filby, eds., *Germans to America: List of Passengers Arriving at U.S. Ports* (Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 1991), Vol. 19 (Jan. 1867–Aug. 1867), p. 350. Gemäß dieser Angaben schifften sich Lang und Lamprecht gemeinsam in Bremen auf der *Northern Light* ein und kamen am 28. Juni 1867 in New York an. Lang ist als „Jas“ Lang und Lamprecht als „Augt“ (Alter 27 und 29, was jeweils richtig ist) angeführt. Newark, N.J., Archives of the Benedictine Priory Saint Mary's, Artikel über die Kirche im *Sunday Call* (n.d., c. 1916). „This decorative work was executed by a Munich artist, Alexander [sic] Lamprecht.“ Brief von Father Augustine Curley, O.S.B., Newark Abbey, 22. Juni 1996. Die beiden Künstler sind ebenfalls mehrmals zusammen im *Der Wahrheits-Freund* erwähnt. Dies ist die erste deutsche, katholische Wochenzeitung in Nordamerika. Sie wurde von 1837–1907 in Cincinnati, Ohio, publiziert. *Wahrheits-Freund*, 16. Sept. 1868, p. 45; 23. Sept. 1868, p. 53; 20. Nov. 1867, p. 175.
 - 4) Archives de la fabrique Saint-Romuald d'Etchemin, Casuel de la fabrique, 1839, dépenses 1867, Eintrag für 26. Dez.
 - 5) Cincinnati Museum Center, Cincinnati Historical Society, Duveneck letters. Brief von Duvenecks Vater an seinen Sohn Frank in München vom Apr. 1873.

v. Crailsheimischer Revierjäger.⁶ Der Vater ist unbekannt. Wilhelm Nikolaus Lamprecht, der Bruder der Mutter, war einer der Paten bei der Taufe des kleinen Wilhelm. Der Onkel, ebenfalls Förster, diente in verschiedenen Bezirken Frankens, bevor er sich als königl. bayerischer Oberförster 1886 zu Würzburg in Pension begab.⁷ Vermutlich adoptierte er seinen Neffen, da er in mehreren Quellen als Vater genannt wird.⁸ Wo genau das Kind dann aufwuchs, ist nicht bekannt, es ist jedoch anzunehmen, dass der Knabe seine frühen Jahre in oder in der Umgebung von Altenschönbach verbrachte und seine Jugend wahrscheinlich in Würzburg.⁹ Nach einem wohlwollenden Artikel, der anlässlich seiner Goldenen Hochzeit in der Lokalzeitung erschien, besuchte er das Gymnasium. Dem Münchner Stadtregister lässt sich entnehmen, dass er eine Lehre als Vergolder und Lackierer (sic.) in Altenschönbach (oder Würzburg) absolvierte.¹⁰ Aber diese Ausbildung muss lediglich als Sprungbrett für sein Ziel, Maler zu werden, gedient haben. Wir können Lamprechts erste Malversuche zurückverfolgen bis ins Jahr 1856. Für die beliebte Pilgerkirche des Franziskanerordens auf dem Kreuzberg nahe Würzburg malte er Brustbilder der Apostel, die die Orgelempore zierten. Obwohl diese Bilder nicht mehr existieren, erfährt man von ihrer Existenz durch ein autobiographisches Gedicht.¹¹ Belegt werden kann dieser Anfang im Gästebuch des Klosters. Dort finden sich zwei

-
- 6) Altenschönbach, Protestantische Kirche St. Marien, Taufbuch. (Altenschönbach ist heute ein Teil von 97357 Prichtsstadt, Bayern.) Mein Dank gilt Herrn Norbert J. Haas in Burgebrach, der mir alle Daten aus dem Taufbuch übermittelte und mir bei der Erforschung von Lamprechts Familie behilflich war.
- 7) Ibid. Würzburg, Staatsarchiv, Personalakt Wilhelm Lamprecht, Reg. Forstamt Würzburg No. 436. Information von Christoph Bauer, Würzburg, Stadtarchiv, 15. Juli 1998. Im Taufregister ist der Onkel als „Wilhelm Nikolaus“ aufgeführt. In späteren Dokumenten ist er bisweilen „Wilhelm“ und manchmal „Johann Wilhelm“ bezeichnet. Letztere Version ist vermutlich auf die Tradition zurückzuführen, Knaben als ersten Namen Johann zu geben.
- 8) München, Akademie der bildenden Künste, 01593 Wilhelm Lamprecht, Matrikelbuch 1841–1884, http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1859/matrikel-01593 (Stand: 30. Juni 2008). Artikel in der *Augsburger Allgemeine Abendzeitung* und im *Bayerischer Kurier*, datiert 25. März 1920. (W.L. „als Sohn des Kgl. Forstbeamten Wilhelm Lamprecht am 31. Oktober 1838 ... geboren.“)
- 9) Wilhelm Lamprecht, „Widmung,“ *Burkhard, ein Sang aus Unterfranken* (Leipzig: L.U. Kittler, n.d. [1897?]), pp. 3–7.
- 10) Siehe Anmerkung 8; München, Stadtarchiv, Polizeikartenregister Serie II, No. 7004.
- 11) W. Lamprecht, „Widmung,“ *Burkhard*, pp. 4, 5. „...ist der wohlbekannte Kreuzberg / Mit dem Franziskaner-Hospiz / Und der kleinen Wallfahrtskirche, / Wo hinauf aus Frankens Gauen / Jährlich Tausende wallfahren.... / Ersten Kunstversuch zu wagen. / In die Felder der Empore / Malt' ich, ein Farbtöpfkünd'ger, / Ehe noch die akadem'sche / Skala mir den Kopf verwirrte, / Die Brustbilder der Apostel. / Auf der schwanken Leiter stehend / Malt' ich sie an einem Tage / Und in Öl. Wie sie geraten? / Frage nicht! Die guten Mönche, / Die sie einst entstehen sahen / Und dir Aufschluss geben könnten, / Sind wohl längst dahingegangen. / Ob die Or'iginalien seitdem / Besserm Können mussten weichen / Oder, noch als Altertümer / Geltend, fromme Schonung fanden, / Davon ward mir niemals Kunde.“ 1910 wurden Lamprechts Apostel durch neue Apostel, von Max Georg Rossmann (1861–1926) aus Amorbach gemalt, ersetzt.

ungeschickte Zeichnungen, welche die beiden mit dem Kreuzberg verbundenen Legenden darstellen. Trotz mangelnden Könnens hatte der junge Mann keine Selbstzweifel und signierte sein Werk.¹²

Das München Ludwigs I.

Im November 1857 finden wir den aufstrebenden Künstler in der bayerischen Hauptstadt, die König Ludwig I. (1786–1868, regierte 1825–48) bestrebt war, bedeutender und schöner zu gestalten. „Ich will aus München eine Stadt machen, die Teutschland so zur Ehre gereichen soll, dass Keiner Teutschland kennt, wenn er nicht München gesehen hat.“¹³ Gemäß William Howitts Reisebericht über das „Rural and Domestic Life in Germany“, 1843 in *The Gentleman's Magazine* veröffentlicht, war Ludwig erfolgreich in seinem Bestreben: „Munich is the unrivalled queen of modern art in sculpture and painting; and in these respects is not only the first city of Germany, but unquestionably of modern Europe. And this she owes to one man – the King.“¹⁴

Ludwig strebte dieses Ziel an ob seiner Schönheitsliebe und seiner tiefen Überzeugung, die Kunst erziehe und kultiviere die Menschen. Er war „einer der grössten, wenn nicht der grösste Kunstinitiator des 19. Jahrhunderts.“ Mit den beiden Architekten, deren Namen am meisten mit seinen architektonischen Aktivitäten assoziiert werden, Leo von Klenze (1784–1864) und Friedrich von Gärtner (1791–1847), schuf er einige neue Stadtteile in München, belebte die Bronzegießerei wieder und förderte die Glasmalerei.¹⁵ Ludwig überzeugte

-
- 12) Titel der Zeichnungen: *Hl. Kilian errichtet mit den Gefährten Colonat und Totnan das erste Kreuz auf dem Kreuzberge; Auffindung der drei Häupter*, im Franziskanerkloster Kreuzberg in der Rhön, *Gästebuch*, Vol. 3 (Beginn 1845), pp. 249, 251. Mein Dank gilt Wolfgang Brückner von der Universität Würzburg (Autor des Buches *Die Wallfahrt zum Kreuzberg in der Rhön*, Würzburg: Echter, 1997), der mir behilflich war, diese ersten Spuren zu finden. Ein alter Franziskaner (Klosterbruder) berichtete Brückner, dass die gegenwärtigen Apostelbilder ältere ersetzten und dass letztere sehr amateurhaft gemalt gewesen seien.
- 13) Norbert Lieb, *München. Die Geschichte seiner Kunst* (München: Georg D.W. Callwey, 1971); für König Ludwig I. und München, siehe pp. 237–91. Norbert Huse, *Kleine Kunstgeschichte Münchens*, 3. Aufl. (München: Beck, 2004), pp. 117–55. Maria Hölzl Stifter, *Die Wandmalerei des Historismus in Südtirol. Kirchliche Kunst zwischen Spätklassizismus und Nazarenern 1820–1914* (Bozen: Athesia 2008) pp. 30–41.
- 14) „Howitt's Rural and Domestic Life in Germany,“ *The Gentleman's Magazine* (London), Vol. XIX, New Series (1843), p. 9.
- 15) Lieb, p. 284. *Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom*, ed. Gisela Scheffler, Ausst.Kat. Neue Pinakothek, (München: Staatl. Graph. Sammlung, 1981). Norbert Lieb, Florian Hufnagl, *Leo von Klenze: Gemälde und Zeichnungen* (München: Georg D.W. Callwey, 1979). *Leo von Klenze: Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864*, ed. Winfried Nerdinger, Ausst. Kat., Münchner Stadtmuseum (München: Prestel, 2000), pp. 198–495. Kritische Wertungen durch Winfried Nerdinger, in: *Geschichte Macht Architektur*, ed. Werner Oechslin, (München–London–New York: Prestel, 2012) pp. 28–39, 40–53, 208–210.

Künstler wie Peter von Cornelius (1783–1867) und Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) in die Stadt zu kommen. Zusammen mit Heinrich von Hess (1798–1863) und Johann Bapt. von Schraudolph (1808–1879) und anderen Künstlern brachte dies eine Wiederbelebung der Wandmalerei mit sich. Alle vier Künstler waren in Rom gewesen und standen mit Johann Friedrich Overbeck (1789–1869), dem führenden Protagonisten der Nazarener, in Verbindung. Die Nazarener waren eine Künstlergruppe, die sich zum Ziel gesetzt hatte, eine echt religiöse Kunst zu schaffen, die gleichzeitig als patriotisch-mythologisch empfunden werden sollte. Um sich diesem Ziel zu nähern, studierten sie die Gotik und vertieften sich in das Werk Dürers. Darüber hinaus beschäftigten sie sich mit Künstlern des späten Quattrocento (z. B. Pinturicchio und Perugino), vor allem aber mit dem frühen Raffael.

Als streng gläubiger Mensch war Ludwig von der überragenden Bedeutung der Religion sowohl für den Einzelnen als auch für das Allgemeinwohl überzeugt. Während der Säkularisation, die im katholischen Bayern 1802-03 stattgefunden hatte, wurde ein Großteil der Klöster aufgelöst, was gravierende Auswirkungen mit sich brachte, aber andererseits Ludwig umfassende Möglichkeiten zum Rekurs bot. Die Wiederbelebung des monastischen Lebens unter dem König war einmalig im Deutschen Bund. Gab es 1824 nur noch 27 Klöster, so hatte sich bis 1864 ihre Zahl auf 441 durch Neugründungen oder Wiedereinrichtungen erhöht.¹⁶ Der König förderte religiöses Brauchtum, gründete neue oder brachte alte Orden zurück, vornehmlich Benediktiner, und fand Wohlgefallen im Errichten neuer Kirchengebäude. In den ersten zehn Jahren seiner Regierung legte er in München allein den Grundstein für vier neue Kirchen, die die Entwicklung der Künste in verschiedenen historischen Stilen entscheidend beeinflussen sollten: die Allerheiligen-Hofkirche, die Ludwigskirche, Sankt Bonifaz, und die Mariahilfkirche in der Au. Umfangreiche Bildprogramme in Wandmalerei, Mosaik oder Glasfensterzyklen vermittelten bildlich die Botschaft der Bibel und die Geschichte lokaler Heiligen.¹⁷

Ludwig beschränkte die Förderung der Künste und der katholischen Kirche nicht nur auf sein Land, sondern er bemühte sich ernsthaft um die zahlrei-

Für Friedrich von Gärtner siehe Anm. 122.

- 16) Regina Burkhardt, „Die Kirche St. Bonifaz als Denkmal und Mausoleum,“ in: *„Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...“ Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I.*, ed. Johannes Erichsen, Ausst.Kat., Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 9/86 (Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1986), p. 456. Curran 2003, p. 84. Am Ende der Regierungszeit von König Ludwig (1848; er starb 1868) florierten wieder etwa 132 Klöster in Bayern, z. B.: Scheyern. Ildephons Kreuzer, *Die Wiedererrichtung der Benediktinerabtei Scheyern. Ein Beitrag zur Geschichte der Kulturpolitik König Ludwigs I. von Bayern*, Scheyern 1961 (Typoscript).
- 17) Lieb, pp. 268–75. Frank Büttner, „Ludwig I., Kunstförderung und Kunstpolitik,“ in: *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Porträts von Tassilo III. bis Ludwig III.*, eds. Alois Schmid und Katharina Weigand (München: Beck, 2001), pp. 310–329. Alle vier Kirchen wurden während des Zweiten Weltkriegs entweder beschädigt oder zerstört. Nur die Ludwigskirche vermittelt heute noch den ursprünglichen Eindruck.

chen Deutschen, die u.a. in die Vereinigten Staaten auswanderten. In diesem Zusammenhang ist es unwichtig, ob sein Mäzenatentum im Ausland bisweilen als Akt eines „patronus artium et scientiarum“ angesehen wird, als transatlantische Ausformung des ludovizianischen „Kunst-Königtums“ oder als weitere Erscheinungsform seiner Absicht, Bayerns Bedeutung in Übersee auch durch die Künste zu heben. Tatsache ist, dass er die Künste in Amerika maßgeblich förderte, z. B. durch Schenkungen von Gemälden, Kirchengeschickungen und Büchern oder durch Geld aus seiner Privatschatulle. 1838 wurde der „Ludwig-Missionsverein“ gegründet zur Förderung des Katholizismus. Seine Aktivitäten, wenn gleich nicht ausschließlich auf die Vereinigten Staaten begrenzt, waren beachtlich. Der König war bei der Vereinsgründung und dessen Entwicklung involviert und übernahm die Schirmherrschaft.¹⁸ Begeistert nahm er die Idee auf, Benediktinermönche als seinen bevorzugten Orden nach Amerika zu senden, als er von Bonifaz Wimmer, Mönch der Benediktiner Abtei von Sankt Michael in Metten, Niederbayern, darauf angesprochen wurde. 1846 kam Bonifaz in New York an und gründete das erste Benediktiner-Kloster, die spätere Erzabtei von Saint-Vincent in Latrobe, Pennsylvania. Er wurde deren erster Abt und ebenfalls Gründer der Amerikanisch-Cassinensischen Benediktinerkongregation. Wie die Korrespondenz bezeugt, blieb der König mit Bonifaz Wimmer (1809–1887) bis an sein Lebensende in Kontakt und nahm aktiv Anteil an der Förderung des Ordens.¹⁹

Als eifriger Sammler alter und neuer Kunst, erwarb Ludwig die Sammlung der Brüder Boisserée, eine bedeutende Sammlung mittelalterlicher Gemälde. Die Museen, die unter seiner Ägide gebaut wurden, gehörten zu den bedeutendsten ihrer Zeit: die Glyptothek, die Antikensammlung, die Alte- und Neue Pinakothek.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass seine Aktivitäten als Mäzen der Künste „quantitativ das gleichwertige Pendant zu seiner Staatspolitik“ bildeten.“²⁰

18) Rainald Becker, „Bayerische Kulturpolitik für Amerika: Ludwig I. und die deutschen Katholiken in den USA,“ *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* (München) 1928, Vol. 68, No. 2 (2005), pp. 925–48. P. Willibald Mathäser, O.S.B., *Der Ludwig-Missionsverein in der Zeit König Ludwigs I. von Bayern: Festgabe zur ersten Jahrhundertfeier des Bayerischen Missionswerkes* (München: Salesian/Offizin, 1939). Theodore Roemer, O.M.CAP., *The Ludwig-Missionsverein and the Church in the United States (1838–1918)*, M.A. Thesis, Catholic University of America, Washington, D.C., 1933. Curran 2003, pp. 84–90. Margot Hamm et al. eds., *Good Bye Bayern, Grüß Gott Amerika. Auswanderung aus Bayern nach Amerika seit 1683*, Ausst.Kat., Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 48/04 (Augsburg: Haus der Bayerischen Geschichte, 2004).

19) P. Willibald Mathäser, O.S.B., ed., *Bonifaz Wimmer O.S.B. und König Ludwig I. von Bayern* (München: J. Pfeiffer, 1938). Jerome Oetgen, *An American Abbot, Boniface Wimmer, O.S.B. 1809–1887* (Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1997).

20) Heinz Gollwitzer, *Ludwig I. von Bayern. Eine politische Biographie* (München: Süddeutscher Verlag, 1986), pp. 745–65.

Ludwigs kluger Einsatz der Medien, seine vielen von ihm initiierten Projekte zu publizieren, wobei ihm neue Druckverfahren wie die Lithographie und Fotografie zugute kamen, dazu ein regelmässiges und variiertes Programm von Ausstellungen, all das half, den Ruf Münchens als Kunstzentrum zu verbreiten. Während die Düsseldorfer Akademie zunächst Kunststudenten aus dem Ausland nach Deutschland zog, darunter viele Amerikaner, war ab den 1860er Jahren München deren beehrteres Ziel. Die Düsseldorfer Schule mit ihrem Rektor Wilhelm von Schadow (1788–1862) und seiner mehr zum Naturstudium neigenden Lehre, in Verbindung mit einer Liebe zum Detail, kam vielleicht dem amerikanischen Geschmack mehr entgegen als der zur gleichen Zeit in München durch Peter von Cornelius geprägte monumentale Stil. Emanuel Leutze (1816–1868), einer der bekanntesten, amerikanischen Repräsentanten der Düsseldorfer Schule versammelte in den späten 1840er und 1850er Jahren in Düsseldorf Landsleute um sich und verbreitete das Ansehen dieser Akademie in der Neuen Welt. Zwischen 1849 und 1862 brachte die „Düsseldorf Gallery“ in New York die Leistungen dieser Schule einem breiten Publikum zum Bewusstsein. Schöpfungen der Münchner Schule konnten zu einem späteren Zeitpunkt u. a. in den Ausstellungen der 1877 gegründeten Society of American Artists gesehen werden.

Um 1860 hatte die Reputation der Münchner Schule die der Düsseldorfer Schule bereits übertraffen. Sogar Leutze, der 1859 in die Staaten zurückkehrte, gab zu, München habe die beste Malerschule. In seiner Hochblüte war München nicht nur Deutschlands, sondern Zentraleuropas wichtigste Kunstproduktionsstätte.²¹ Historienmalerei nahm zwar noch eine wichtige Stelle ein, besonders unter dem Rektorat von Carl Theodor von Piloty (1826–1886), aber es waren jetzt die Porträt-, Genre- und Landschaftsmalerei, die eine eigenständige lokale Ausformung entwickelten. Die Kunstakademie war nur einer von Münchens Anziehungspunkten. Künstler schätzten das pulsierende, künstle-

21) Robin Lenman, *Artists and Society in Germany 1850–1914* (Manchester: Manchester University Press, 1997), pp. 106–13. *The Düsseldorf School of Painting and its international influence 1819–1918*, ed. Bettina Baumgärtel, Ausst. Kat., Museum Kunstpalast, Düsseldorf (Petersberg: Imhof, 2011.). *Die Nazarener – vom Tiber an den Rhein: drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts*, Direktion Landesmuseum Mainz, eds. Norbert Suhr und Nico Kirchberger (Regensburg: Schnell & Steiner, 2010). William H. Gerdts, „Der vergessene Künstler: J. Frank Currier,“ in: *Vice Versa. Deutsche Maler in Amerika, amerikanische Maler in Deutschland 1813–1913*, eds. Katharina und Gerhard Bott, Ausst.Kat., Deutsches Historisches Museum, Berlin (München: Hirmer, 1996), p. 114. Anne Rosseter Norcross, „Amerikanische ‚Malerschulen‘ in Deutschland: Der Einfluss von Emanuel Leutze und Frank Duveneck,“ in: Bott, p. 39. Birgit Jooss und Christian Fuhrmeister, „Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden: München als europäisches Zentrum der Künftlerausbildung,“ *zeitenblicke*, Vol. 5, No. 2 (2006), <http://www.zeitenblicke.de/2006/2/> (Stand: 21. Feb. 2008). Nikolaus Gerhart et al., eds. *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München: „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“* (München: Hirmer, 2008), publiziert anlässlich des 200-jährigen Bestehens der Akademie der bildenden Künste.

rische Klima, die Museen mit hervorragenden Gemäldesammlungen zum Studieren und Kopieren. Dazu kamen ein facettenreiches und anregendes Ausstellungsprogramm, ein lebendiger Kunstmarkt, die privaten Malerschulen und Gruppen gleichgesinnter Künstler. Eine dieser Gruppen formte sich um Wilhelm Leibl (1844–1900). Frank Duveneck (1848–1919), obwohl nicht zu dieser Gruppe gehörend, war dennoch von ihm beeinflusst. Duveneck selbst stand im Zentrum einer Gruppe amerikanischer Studenten, die sogenannten Duveneck Boys, die Vermittler des Münchner Realismus werden sollten und die Entwicklung der Kunst in ihrem Heimatland später maßgeblich beeinflussten. Unter ihnen waren William Merritt Chase (1849–1916), John H. Twachtman (1853–1902), und Joseph Frank Currier (1843–1909).²²

Wilhelm Lamprecht in München

Dem leuchtenden Ruf der bayerischen Hauptstadt konnte auch der junge Wilhelm Lamprecht nicht widerstehen und beschloß, seine Studien dort fortzusetzen. Er kam im November 1857 an und blieb bis Februar 1867.²³ Während nicht bekannt ist, welche Ausbildung Lamprecht erhalten hatte bevor er nach München kam, ist dennoch klar, dass er nicht ausreichend vorbereitet war, um in die „Koeniglich Bayerische Akademie der Bildenden Künste“ aufgenommen zu werden und besuchte daher zunächst die wohlbekannteste Zeichenschule von Jakob Filser.²⁴ Zwei Jahre später, am 24. Oktober 1859, trat

-
- 22) Susanne Böller, „Amerikanische Künstler an der Münchner Kunstakademie,“ in: Gerhart et al., pp. 293–95, p. 538. Wolfgang Hütt, *Die Düsseldorfer Malerschule, 1819–1869* (Leipzig: E.A. Seemann, 1995). *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule: 1819–1918*, 3 vols., ed. Hans Paffrath (München: Bruckmann, 1997–98). Frank Büttner, „Die ‚Münchner Malschule‘ in der zeitgenössischen Kunstkritik 1825–1848,“ in: *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze, Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser*, ed. Franziska Dunkel et al. (München: Beck, 2006), pp. 209–26. Horst Ludwig et al., *Münchener Maler im 19. Jahrhundert; in sechs Bänden* (München: Bruckmann, 1981–94); Vols. 5, 6, *Münchener Maler im 19./20. Jahrhundert* (München: Bruckmann, 1993–94). Eberhard Ruhmer, ed., *Die Münchner Schule 1850–1914*, Ausst. Kat. (München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Haus der Kunst, 1979). Norcross, p. 40. Thomas W. Gaehtgens, „Alte Welt und Neue Welt, Deutsch-amerikanische Kunstbeziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert,“ in: Bott, p. 24. Eberhard Ruhmer, „Leibl als Vorbild,“ in: *Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag*, eds. Götz Czymmek und Christian Lenz, Ausst. Kat. (München und Köln: Neue Pinakothek / Wallraf-Richartz-Museum, 1994), pp. 155–75. Richard V. West, ed., *Munich and American Realism in the 19th Century*, Ausst. Kat. (Cincinnati and Sacramento: Cincinnati Art Museum / E.B. Crocker Art Gallery, 1978).
- 23) München, Stadtarchiv, Polizeikartenregister Serie II, No. 7004; Serie X, No. 92434; Serie VI, No. 22356.
- 24) München, Stadtarchiv, Polizeikartenregister Serie II, No. 7004. Siehe Eintrag zu Jakob Filser (1802–1880) in: *Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (München und Leipzig: Saur, 1992 ff.), Vol. XL.

Lamprecht in die Antikenklasse der Kunstakademie ein und am 11. Januar 1861 wurde er als Student immatrikuliert.²⁵

In München, wie damals an den meisten Akademien Europas, wurde großer Wert auf das Zeichnen nach Antiken und der Natur gelegt.²⁶ Studenten, die Maler werden wollten, mussten Vorbereitungsklassen besuchen, bevor sie zur „Maler-Schule“ zugelassen wurden. Peter von Cornelius, Rektor der Akademie von 1824 bis 1841, lehnte die überregulierte Ausbildung ab und schlug daher als Kompromiss vor, sogenannte „Meisterklassen“ einzurichten, in denen die Studenten ihre eigenen Meister sich aussuchen konnten. Dieser Vorschlag wurde endlich von seinem Nachfolger, Friedrich von Gärtner, implementiert.²⁷

Als Lamprecht 1861 bereit war, sich für einen Professor zu entscheiden, hatte er die Möglichkeit zwischen den vielbewunderten Historienmalern Carl Theodor von Piloty, Moritz von Schwind (1804–1871) und Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) zu wählen. Stattdessen wurde er Schüler von Johann Baptist von Schraudolph (1808–1879), der vor allem für sein religiöses Werk bekannt war. Schraudolph hatte bei Joseph Schlotthauer (1789–1869) studiert, der als einer der besten Kenner der wiederentdeckten al fresco Malerei galt. Später wirkte er entscheidend bei der Entwicklung der Stereochromie, einer speziellen Wandmalertechnik, mit. Schraudolphs solide Ausbildung in Freskomalerei veranlaßten Heinrich von Hess, diesen zu engagieren, zuerst als Assistenten bei der Ausschmückung der Allerheiligen-Hofkirche und in Folge als Kollegen bei der Sankt Bonifaz-Basilika, zwei der unter Ludwig I. erbauten Kirchen. Hess muss sehr zufrieden gewesen sein mit dessen Arbeit, denn er empfahl König Ludwig, Schraudolph die umfangreiche Dekoration der riesigen Kathedrale in Speyer/Rhein in der Pfalz (damals zu Bayern gehörig), anzuvertrauen, nachdem er selbst das Angebot abgelehnt hatte. In den Jahren 1848–53 führte Schraudolph den enorm aufwendigen Freskozyklus aus.²⁸ Um

25) München, Stadtarchiv, Polizeikartenregister Serie X, No. 92434; Siehe Anm. 8.

26) Eugen von Stieler, *Die königliche Akademie der bildenden Kunst zu München* (München: Bruckmann, 1909), p. 103. Dietrich Erben, „Die Malerei in Schwaben und die Münchner Kunstakademie,“ in: *Jahrbuch des Vereins der Augsburger Bistumsgeschichte e.V.*, Vol. 24 (1990), pp. 272–75.

27) Stieler, p. 70. Gerhart et al., pp. 34, 35, 37, 38, 40.

28) Marianne Schönenberg, *Die Ausmalung des Speyerer Doms (1846–1853/1862) durch Johann Baptist Schraudolph und seine Gehilfen*, Diss., Freie Universität Berlin, 1988. Ich danke Marianne Schönenberg sehr, die mir eine Kopie ihrer Dissertation schenkte und großzügig erlaubte, die Illustrationen zu kopieren. Jochen Zink, *Ludwig I ... und der Dom zu Speyer*, Veröffentlichung zur Bayerischen Geschichte und Kultur 11/86 (München: Haus der Bayerischen Geschichte, 1986). Jochen Zink, „‘Conservator et creator, sed non destructor, dieses will ich sein’, Ausmalung und Ausbau des Speyerer Doms unter König Ludwig I. von Bayern,“ *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Vol. 44 (1986), pp. 159–80. Sabine Fastert, „Zurück zu den Frühen Christen. Johann Schraudolph und das Bildprogramm für den Speyerer Dom“, in: *das münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, (Regensburg: Verlag Schnell & Steiner), 65 (2012), pp. 76–81. Die 1853 vollendete Freskenausmalung

sich für diese komplexe Arbeit in Speyer vorzubereiten, sandte König Ludwig Schraudolph nach Italien, damit er italienische Kirchendekorationen und Malerei vor Ort studieren könne. Obgleich ein grosser Verehrer Raffaels, liess er sich doch auch u. a. von Perugino, Ghirlandaio, und Fra Angelico inspirieren. Gleichfalls zeigte er sich offen für Anregungen aus anderen Kulturkreisen und späteren Stilrichtungen wie z. B. die weitverbreiteten Stiche der Bilderbibel von Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) und Peter Candid (ca. 1548–1628). Ebenso war er von barocken Kirchendekorationen (1865 durch Brand zerstört) seiner Heimat Obersdorf im Allgäu geprägt.²⁹

1849 wurde Schraudolph zum Professor für Historienmalerei an der Akademie ernannt, wo er der maßgebliche Vertreter der späten Nazarener Schule mit Münchner Prägung war. Obwohl sein Lehrer fast ausschließlich für die religiöse Ausrichtung seiner Malerei bekannt ist, gibt es von Lamprecht keine Spur, die von Aktivitäten in dieser Kunstrichtung während seiner Münchner Zeit zeugen. Der Schwerpunkt in der Kompositionsklasse lag auf der historischen und religiösen Malerei. Und schließt man von dem ersten Preis, den Lamprecht 1866 an der Akademie bei einem Wettbewerb für Studenten gewann, war er bei seinem Studium erfolgreich. Abgesehen von der Ehre, die mit dem Preis vergeben wurde, waren die 300 Florin eine willkommene Erleichterung für den finanziell beengten Studenten. Das Thema des preisgekrönten Bildes lautete „Die Kraniche des Ibykus“, nach einer Ballade (1797) von Friedrich Schiller. Die großformatige Komposition zeigt den erschlagenen, samischen Barden, der sterbend mit ausgestrecktem Arm noch auf eine Schar von Kranichen deutet, die später die beiden zu seinen Füßen stehenden Mörder verraten sollten.³⁰

Der junge Maler scheint ein kontaktfreudiger Mensch gewesen zu sein, der sich in der Gesellschaft seiner Künstlerfreunde wohlfühlte. Auch hatte er eine poetische Neigung und sein „Burkhard,“ oder das Libretto für eine Oper „Der Schah von Persien,“ bezeugen dies.³¹ Er fand ein Betätigungsfeld für diese Aktivitäten in den Kunst- und Künstlervereinen, die zu dieser Zeit weit verbreitet

Schraudolphs mit insgesamt 123 Historienbildern wurde unter dem bayerischen Denkmalpfleger Rudolf Esterer 100 Jahre später anlässlich einer Stilpurifizierung abgenommen und ist ab November 2012 als restaurierter Marienzyklus in Auswahl wieder im sogenannten „Kaisersaal“ des Westwerks öffentlich zugänglich. Vgl.: Ira Manzoni in *Süddeutsche Zeitung*, No. 246 (24. Oktober 2012) p.12. Oliver Kornhoff, ed., *Die Eroberung der Wand. Nazarener-Fresken im Blick der Gegenwart*, (Köln: Wienand Verlag, 2012).

29) Schönenberg, pp. 206 ff.

30) Privatarchiv. Auguste Lamprecht, *Erinnerungen*, p. 10 r.v. Bild im Besitz eines Nachkommen. München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 14166: 21. Juli 1866, 20. Aug. 1866. Artikel in *Augsburger Allgemeine Abendzeitung* und *Bayerischer Kurier*, datiert 25. März 1920.

31) A. Lamprecht, *Erinnerungen*, pp. 4r, 5r, 9r, 27v. (Wilhelm Lamprecht), Künstler Sängerverein, *Der Schah von Persien. Grosse historisch, romantische Oper mit Ballett, in 4 Akten* (München: Pössnbacher, 1874). *Münchner Neueste Nachrichten*, Vol. 27, No. 115 (25. Apr. 1874); Vol. 27, No. 116–117 (26. Apr. 1874).

waren. Als Student war er Vorsitzender des Künstlervereins „Fidelia“, der sich später mit der „Gesellige Vereinigung bildender Künstler Münchens“ vereinte. Lamprecht scheint bis ans Ende seines Lebens Mitglied geblieben zu sein.³² Diese Gesellschaften liebten zu feiern und ihre Festivitäten sind legendär.

Ein gedrucktes Festprogramm vom Februar 1867 mit Randzeichnungen ist überliefert, dazu einige andere Programme für das Maifest von 1865, ein jährlich stattfindendes Fest. Bei diesen sind die Gedichte von Lamprecht, die Zeichnungen stammen von seinem Studienfreund Adolf Oberländer (1845–1923), der ein wohlbekannter Karikaturist der „Fliegenden Blätter“ und „Münchner Bilderbogen“ werden sollte. Auch Lamprecht hatte einen Hang für Genreszenen. Bilder und Zeichnungen aus dem täglichen Leben mit humoristischem Einschlag bis zur reinen Karikatur finden sich bei Nachkommen und im Münchner Stadtmuseum. Wenige Monate vor seiner Abreise in die Vereinigten Staaten stellte er ein Genrebild im Kunstverein aus mit dem Titel „Gäste im Klosterkeller“. Er zeichnete und malte auch verschiedene Charaktere im holländischen Stil, vielleicht Personen aus eigenen Gedichten. Gelegentlich malte er Landschaften.³³

Obwohl man heutzutage vorwiegend religiöse Kunst mit Lamprecht assoziiert, war doch anfänglich die Porträtmalerei seine Hauptbeschäftigung. In einem von den Sisters of Charity of Mount St. Joseph, Ohio, zusammengestellten Artikel, wo Lamprecht 1901 seine letzten Wandmalereien ausführte, bevor er sich wieder in München zur Ruhe setzte, liest man: „Although he showed great promise as a painter of historical pieces, conditions were such that until his twenty-fifth year he eked out a bare existence as a portrait painter.“³⁴ Sogar

-
- 32) A. Lamprecht, *Erinnerungen*, pp. 4r, 6v. Artikel in *Augsburger Allgemeine Abendzeitung* und *Bayerischer Kurier* datiert 25. März 1920. Für die Gesellige siehe „Die Gesellige Vereinigung bildender Künstler Münchens und ihre Vorgänger,“ Vortrag von Ludwig Steidl am 4. Feb. 1942. Susanna Wimmer, *Der Beitrag der „Geselligen Vereinigung bildender Künstler München“ zum Kunst- und Kulturleben Münchens in der Zeit bis zum Beginn des I. Weltkrieges*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für Kunstgeschichte, München, Sommersemester 1990. Lamprecht ist als Mitglied 1875 bis 1902 aufgeführt, als er an der Weihnachtsfeier der Gesellschaft teilnahm (Einfügungen 1 und 25, fig. 37).
- 33) Joseph Maillinger, *Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München* (München: Montmorillon, 1876), Vol. 3, p. 35, No. 451. München, Stadtmuseum, Maillinger Sammlung, M III/551, Carton 70: „Wirtshausszene mit Verbrüderung der Stände,“ Bleistiftzeichnung (20.8 x 30.7 cm). Verso: „Kopfstudie“ (Karikatur). Ibid., M IV/2389: „Künstler Maifest 1865.“ Bzgl. Kunstauktionen siehe: „Forest Interior in Winter,“ Verkauf, Van Ham Kunstauktionen, Köln, Kunsthaus am Museum, 19. Okt. 1979, Los 1598, repr.; „Enfants jouant dans un intérieur,“ Verkauf, Neumeister, München, 26. Apr. 1989, Los 48; „Spielende Kinder“, Verkauf, Auktionshaus Keup, Schloss Sulzberg, 4. Dezember 2010, Los 1867, repr.. Eine relativ kleine Anzahl von Skizzen und Genreszenen befindet sich im Privatbesitz der Nachkommen.
- 34) Mount Saint Joseph, Ohio, The Sisters of Charity, Archives, „Wilhelm Lamprecht’s Mural of the Immaculate Conception in the Chapel at Mount St. Joseph,“ p. 6. Dieser Artikel wurde 1960 zusammengestellt aus Archivmateriel der Institution. Mein

in den Vereinigten Staaten, wo sein Ruf auf Wandmalerei und religiösen Bildern für die katholische Kirche gründete, war er doch auch als Porträtmaler bekannt. Noch bis zum Jahr 1921 lassen sich Hinweise auf diesen Sachverhalt finden. In einem Artikel über die Mission Church in Roxbury, Massachusetts, ist zu lesen: „1895/96 the mural painting was entrusted to Mr. William Lamprecht of New York, the greatest portrait-artist in America.“³⁵ Als Lamprecht sich noch als Student durchkämpfte, spielte Porträtmalerei offensichtlich auch in seinem Leben eine Schlüsselrolle. Sie half ihm sogar, das Herz seiner zukünftigen Frau Auguste Streck zu gewinnen, deren Vater er malte. Es war jedoch das Porträt des Abtes Bonifaz von Saint Vincent in Latrobe, Pennsylvania, welches er 1866 malte, das sich von ausschlaggebender Bedeutung für seine Karriere als Historienmaler in den Vereinigten Staaten erweisen sollte. Durch Umstände bedingt, musste er beide Porträts ohne Anwesenheit der Dargestellten ausführen. Alles, was ihm zur Vorlage diente, waren Fotos von mäßiger Grösse. Trotz dieser Einschränkung gelang ein Porträt des weit entfernten Kunden in Lebensgrösse so erfolgreich, dass er sofort von Abt Bonifaz eingeladen wurde, nach Amerika zu kommen, um die Wandmalereien in der Benediktiner-Priorats Kirche von Saint Mary in Newark, New Jersey, auszuführen. Der Abt erklärte, das Porträt sei bestens getroffen und er habe volles Vertrauen in diesen Mann und würde ihm ohne Zögern diesen Auftrag anvertrauen.³⁶ Somit sieht man Lamprecht in Bremen an Bord gehen, um am 28. Juni 1867 in New York anzukommen.³⁷

Bevor Lamprechts Zeit in Nord Amerika ins Auge gefasst wird, sollte eine bislang ungeklärte Frage angesprochen werden. Warum verbachte er den grössten Teil seines Lebens als Maler religiöser Kunst im Dienst der katholischen Kirche? Diese Tatsache ist etwas verwunderlich, bedenkt man, dass die Familie Lamprecht, einschliesslich des „Adoptivvaters“ Wilhelm Nikolaus Lamprecht, ursprünglich protestantisch war und der kleine Wilhelm als Protestant getauft wurde. Aber die Archivalien, die sich auf die Position des königlich-bayerischen Oberförsters beziehen, bezeugen alle, dass er katholisch

Dank gilt Sister Anita Marie Howe, Archivist, die mir die Informationen zu Lamprecht mitteilte.

- 35) John F. Byrne, C.S.S.R., *The Glories of Mary in Boston. A Memorial History of the Church of Our Lady of Perpetual Help (Mission Church) Roxbury, Mass. 1871–1921* (Boston, Mass.: Mission Church Press, 1921), p. 63.
- 36) A. Lamprecht, *Erinnerungen*, pp. 6r, 10v, 11r. Brigitta Klemenz et al., eds., *Lebendige Steine, St. Bonifaz in München, 150 Jahre Benediktinerabtei und Pfarrei*, Ausst. Kat. (München: Staatliche Archive Bayerns, Benediktinerabtei St. Bonifaz München und Andechs, 2000), p. 213. 1866 reiste Abt Bonifaz (Wimmer) von Rom kommend über München, wo er Abt Daniel Bonifaz von Haneberg (1816–1876) von der Benediktinerabtei Sankt Bonifaz traf. In diesem Kloster wohnte Lamprecht kurz als Student (siehe Anm. 40). 1968 wurde die Priory of Saint Mary's in Newark Abbey umbenannt. Für die Geschichte von Saint Mary's, siehe Malachy McPadden, O.S.B., ed., *The Benedictines in Newark 1842–1992* (Newark, N.J.: Newark Abbey Press, 1992).
- 37) Siehe Anm. 3.

war.³⁸ Und die Tatsache, dass Wilhelm Lamprecht, der Künstler, katholisch wurde und sein ganzes Leben ein treu ergebener Katholik blieb, ist über jeden Zweifel erhaben. Die Ausübung seines Glaubens bezog er auch in seine künstlerischen Gepflogenheiten mit ein, besonders wenn er in monastischer Umgebung tätig war. So ist z.B. bezeugt, dass er während der Zeit, in der er bei den Franziskanern in Milwaukee, Wisconsin, arbeitete „He lived in the monastery; by reading and meditating he steeped himself with the spirit of St. Francis“. Eine ähnliche Beobachtung machten die Sisters of Charity of Mount Saint Joseph, Ohio. Lamprecht stand wie die Schwestern morgens um fünf Uhr auf, besuchte die Messe um sechs Uhr und erhielt die Kommunion. Wir erfahren auch, dass „He never began work on a contract without preceding it with a novena of prayer and fasting.“³⁹ Das Datum von Lamprechts Konversion zum Katholizismus ist nicht bekannt, aber sie fand höchstwahrscheinlich statt, bevor er 1856 die Apostel für die Franziskaner am Kreuzberg malte. Akte belegen, dass er in München für einige Zeit im Benediktiner-Kloster Sankt Bonifaz als „Laien Candidat“ weilte und es war sicher in diesem Zusammenhang, dass er den Auftrag für das Porträt erhielt, welches sein Leben ändern sollte.⁴⁰

Lamprechts Ankunft in Amerika

Trotz Mangels genauerer Information darf man annehmen, dass Lamprecht gut vorbereitet war für den enormen Auftrag, die grosse Kirche von Saint Mary in Newark in eigener Verantwortung mit Wandmalereien zu versehen. Weitere Herausforderungen waren, dass er die Arbeit in einem fremden Land auszuführen hatte, wo er weder wissen konnte, welche Materialien verfügbar waren, noch wo er sie zu beziehen hatte. Wie gut seine Englischkenntnisse waren, besonders hinsichtlich fachlicher Fragen, ist unbekannt, jedoch ist mit ziemlicher Sicherheit zu vermuten, dass, einmal das Programm für die Dekoration der Kirche festgelegt, er zu den Benediktinern in Cincinnati, Ohio, gesandt wurde.

Im 19. Jahrhundert war Cincinnati eine relativ wichtige Stadt mit nennenswerter, künstlerischer Tradition und einem beachtlich deutschen Bevölkerungsanteil. Die erste Beschreibung von Cincinnati und seiner Umgebung ist 1792 von einem Deutschen, Johann Heckewelder, verfaßt worden. 1840 ließ die Stadt amtliche Dokumente in Englisch und Deutsch drucken und 1860 waren vierzig Prozent der Bevölkerung deutscher Herkunft. Nach Angaben des

38) Würzburg, Staatsarchiv, Reg. Forstamt-Wzbg., Personalakt 436. München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MF 28073. Gemäß der Information vom Würzburger Stadtarchiv war Wilhelm Nikolaus Lamprecht Protestant und seine Frau Katholikin. (Brief von Norbert J. Haas, Genealogie in Burgebrach, 8. Okt. 1996).

39) James Fleischmann, O.F.M.Cap., *St. Francis Church, Milwaukee, Wis., 1871–1946, the History of a Parish. Compiled for the Occasion of its Diamond Jubilee* (Milwaukee: St. Francis Parish, 1946), p. 50. Siehe auch oben Anm. 34, p. 3.

40) München, Stadtarchiv, Polizeikartenregister Serie X, No. 92434.

Korrespondenten der Kunstchronik (Leipzig), der im Frühjahr 1867 berichtete, schien Cincinnati außerhalb Deutschlands auch die größte Sammlung zeitgenössischer deutscher Gemälde gehabt zu haben. Die Stadt war ebenfalls ein Zentrum des amerikanischen Katholizismus und 1860 berichtete das Münchener Sonntagsblatt, Cincinnati könne man als „amerikanische Rom“ bezeichnen. Die Stadt rühmte sich acht deutscher Kirchen, alle wohl besucht.⁴¹

Über dem Ohio Fluss, gegenüber von Cincinnati, liegt die Stadt Covington, Kentucky. Frater Odilo von der Gruen O.S.B. war 1862 als Pfarrer zu der Saint Joseph Kirche von der Saint Vincent's Abbey in Latrobe, Pennsylvania, gesandt worden. Fr. Odilo erkannte sofort, dass den jungen Gemeinden mit ihren neuen Kirchen alle Arten von kirchlichen Paraphernalien fehlten, um liturgische Feiern geziehend ausführen zu können, ebenso wie ganz allgemein religiöse Kunst zu deren Ausschmückung. Zwar war es möglich, durch Firmen wie Benzinger diese Bedürfnisse zu decken, aber der Pfarrer beschloß dennoch, die Benediktiner „Covington Altar Stock Building Company“ zu gründen, um diesem Mangel abzuhelpfen. Da Abt Bonifaz selbst der Ansicht war, es sei Pflicht der Klöster, die Kunst, insbesondere religiöse Kunst, zu fördern und zu verbreiten, wird es für Fr. Odilo nicht schwierig gewesen sein, die Zustimmung seines Oberen für dieses Unternehmen zu gewinnen.⁴² Er bat, man möge ihm zur Unterstützung dieser Aufgabe Br. Cosmas Wolf, einen Laienbruder, senden. Letzterer hatte von 1857 bis 1862 bei dem tiroler Bildhauer Johann Petz (1818–1880) studiert, der wiederum seine Ausbildung bei Professor Konrad Eberhard (1768–1859) an der Königlichen Kunstakademie erhalten hatte.⁴³ Das Unternehmen wurde unter der Leitung von Br. Cosmas, der sowohl für die künstlerische wie auch die geschäftliche Seite die Hauptverantwortung trug, sehr erfolgreich: „Altars, statues, baptismal fonts, confessionals, pulpits, chalices, stained-glass windows, paintings and frescoes“ wur-

41) John Wilson, „Brennpunkt Deutschland: Künstler aus Cincinnati in Düsseldorf und München,“ in: Bott; siehe p.136 bzgl. der Dokumente in Englisch und Deutsch herausgegeben. Anthony F. Janson, *Worthington Whittredge* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), pp. 1–18. William H. Gerds, *Art Across America: Regional Painting in America, 1710–1920* (New York: Abbeville Press, 1990), Vol. 2. Für deutsche Bilder siehe *Kunstchronik* (Leipzig), Vol. II, No. 18 (26. Juli 1867), p. 152. Becker, pp. 944ff. *Münchener Sonntagsblatt*, No. 15, 8. Apr. 1860, p. 120.

42) Saul Zalesch, „The Religious Art of the Benziger Brothers,“ *American Art*, Vol. 13, No. 2 (Sommer 1999), pp. 58–79. Curran 2003, pp. 88, 92.

43) Nathan M. Cochran, O.S.B., *Ora et Labora: The Saint Vincent Lay-Brothers, 1846–1946*, Ausst. Kat. (Latrobe, Pennsylvania: King Ludwig Gallery, Saint Vincent College, 1988), p. 10. Für Eberhard, siehe Max Fürst, *Festgabe des Vereins für christliche Kunst in München, zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum* (München: J.J. Lentner'sche Hofbuchhandlung, 1910), pp. 23, 24. Thomas Zacharias, ed., *Tradition und Widerspruch, 175 Jahre Kunstakademie München* (München: Prestel, 1985), pp. 250–53. *Allgemeines Künstlerlexikon*, Vol. XXXI, p. 544. Für Petz, siehe Fürst, p. 67. *Münchener Sonntagsblatt*, No. 33, 16. Aug. 1863, pp. 315–17.

den dort hergestellt; „in short, they designed and made everything that a fully-equipped parish might need.“⁴⁴

Da die Studienzeiten von Cosmas und Lamprecht in München sich für einige Jahre kreuzten, könnte es wohl sein, dass sich die beiden kannten. Jedenfalls, durch ihre gemeinsame Vergangenheit und die Tatsache, dass beide sich in Kreisen bewegt hatten, die sich mit religiöser Kunst beschäftigten, war der Kontakt schnell hergestellt und mündete in einer fruchtbaren Zusammenarbeit, die Mitte 1867 mit Lamprechts Ankunft in Cincinnati begann und bis zu seinem Umzug 1871 nach New York bestand. Ein weiterer deutscher Künstlerkollege war Johann Schmitt. Er landete 1848 in den Vereinigten Staaten und arbeitete mit der Altar Stock Building Company seit ihrer Gründung zusammen.⁴⁵ Frank Duveneck, der mit seinen Eltern in Covington lebte, war ein Lehrling zu dieser Zeit. Er muss im Alter von ungefähr fünfzehn Jahren bei der Firma angefangen haben und wurde unterrichtet im „Schnitzen, Modellieren von Skulpturen, Entwerfen von Friesen, Vergolden, Verbleien von Glasfenstern und in Wandmalerei“. Da sich herausstellte, dass seine Begabung die Malerei war, arbeitete er meist mit dem Maler Johann Schmitt zusammen. Als Lamprecht 1867 angekommen war, nahm er ihn unter seine Fittiche und setzte ihn bald als Assistenten ein. Duvenecks Tante, Josephine Duveneck, berichtet in ihrem Buch über den Künstler, dass Lamprecht ihn jeden Morgen vor dem Frühstück zwei oder drei Augen zeichnen liess, bis er genügend Übung darin hatte, um die Aufgabe „with skill and dispatch“ auszuführen. Es scheint, dass bereits seit einiger Zeit Cosmas Wolf empfohlen hatte, Duveneck solle in Mün-

44) Cochran 1988, pp. 10, 11. Saint Vincent, Latrobe, Penn., Manuskript von Nathan M. Cochran, O.S.B. und Annemarie Springer, „German American Art at a Pennsylvania Benedictine Archabbey: St. Vincent, Latrobe,“ pp. 6–8. Annemarie Springer, *Nineteenth Century German-American Church Artists* (Bloomington, Ind., Juni 2001), Kap. 2, <http://www.ulib.iupui.edu/kade/springer/index.html> (Stand: 21. Feb. 2008). Notiz im *Münchener Sonntagsblatt* No 47, 23. Nov. 1862, p. 372: Die Firma machte bekannt, dass sie Altäre, Tabernakel und Kanzeln in verschiedenen Stilen anfertigte und bot zur Auswahl die schönsten in München entworfenen Altarpläne.

45) Springer, Kap. 2. Diomede Pohlkamp, O.F.M., „A Franciscan Artist of Kentucky: Johann Schmitt, 1825–1898,“ *Franciscan Studies* (Franciscan Institute, St. Bonaventure, New York), Vol. 7 (1947), pp. 166–70. Man sagt, Schmitt sei in Heinstadt, Baden, geboren. Nach *Müllers großes deutsche Ortsbuch* (Wuppertal–Ronsdorf, 1999), konnte Heinstadt nicht gefunden werden. Könnte es „Heinstetten über Messkirch“ oder „Heinsheim Baden“ gewesen sein? Auch gibt es keinen Beweis, dass Schmitt jemals in München war. Es ist möglich, dass sich die Information, „(he) came at an early age in contact with the foremost artists of Munich,“ und dass „he played a cornet in the Bavarian [sic] Regimental Band during the German revolution of 1848,“ eventuell auf Speyer in der Pfalz, damals zu Bayern gehörig, bezieht. Dort, im Juni 1846, begannen Johann von Schraudolph und seine Assistenten mit der Dekoration des Doms. Ob Schmitt bei der Bayerischen Armee diente, wie Pohlkamp schreibt (p. 147), kann nicht festgestellt werden, da die Friedenstammrollen der Königlich Bayerischen Armee im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden. (Brief von Ernst Aichner, Direktor, Bayerisches Armeemuseum, Ingolstadt, 30. Mar. 2004.)

chen studieren. Lamprecht war derselben Ansicht wie Bruder Cosmas und 1870 findet sich Duveneck an der Akademie in München eingeschrieben. In seinem Gesuch um Aufnahme führt er an, dass er von Lamprecht ausgebildet sei.⁴⁶

Während der vier Jahre, in denen Lamprecht mit der Kompanie in Verbindung stand, beschränkten sich seine Aktivitäten keinesfalls ausschließlich auf Cincinnati. Im Gegenteil, während dieser Zeit arbeitete er an verschiedenen anderen Orten. Gemäß dem *Wahrheits-Freund*, eine deutschsprachige, katholische Zeitung, die in Cincinnati erschien, reiste er Anfang Dezember 1867 für den größten Teil des folgenden Jahres durch den „Osten und nach Kanada“. Zusätzlich zu der Kirche in Newark – der Auftrag, der ihn nach Amerika gebracht hatte – hielt er sich in der späteren Erzabtei Saint Vincent in Latrobe auf und vermutlich in Saint Mary’s in Elk County, beide in Pennsylvania.⁴⁷ Da war sein erster Besuch im Dezember in Saint-Romuald d’Etchemin.⁴⁸

Auch wenn er zweifellos in Cincinnati und Covington sehr beschäftigt war, Kontakte zu knüpfen, um das ganze benötigte Material zu organisieren, muss er doch das Projekt in Newark im späten Sommer oder frühen Herbst 1867 begonnen haben. Br. Cosmas Wolf hatte schon 1863 angefangen, den Hochaltar und die beiden Seitenaltäre zu errichten, was bedeutete, dass die Innendekoration bereits fortgeschritten war. 1866 arbeitete Br. Cosmas wieder dort zusammen mit dem jungen Duveneck und Johann Schmitt, der für die Altargemälde zuständig war.⁴⁹ Lamprechts Aufgabe bestand darin, die Wände der Saint Mary Kirche im Obergadenbereich mit Szenen aus dem Leben Mariens zu schmücken. Zwischen diesen Szenen und direkt unter den Fenstern, welche die einzelnen Wandmalereien trennen, würden jeweils paarweise die zwölf Apostel und ausgewählte Heilige dargestellt sein. Der Höhepunkt des Programms, die Krönung Mariens, sollte den Triumphbogen zieren. Es dauerte nicht lange, bis Abt Bonifaz dem Ludwig-Missionsverein in München von der Fertigstellung der Wandmalereien berichten konnte. In einem Brief vom 25. Februar 1868 schrieb er, dass die Benediktinerkirche in Newark von dem Maler Lamprecht aus München mit Fresken dekoriert worden war. Der Ludwig-Missionsverein publizierte diese Nachricht in seinen Annalen von 1868.⁵⁰

46) Robert Neuhaus, *Unsuspected Genius, The Art and Life of Frank Duveneck* (San Francisco: Bedford Press, 1987), p. 14. Josephine W. Duveneck, *Frank Duveneck, Painter-Teacher* (San Francisco: John Howell Books, 1970), pp. 28ff. Cincinnati Museum Center, Cincinnati Historical Society, Duveneck letters. Bott, p. 24.

47) *Wahrheits-Freund*, 9. Dez. 1868, p. 141. Springer, Kap. 7, p. 1. Cochran-Springer Manuskript, pp. 7ff. Saint Mary’s, Elk County, Penn., wo Lamprecht 1876 ein Bild für den Hochaltar malte.

48) Siehe Anm. 4.

49) McPadden 1992, p. 11. Springer, Kap. 7, p. 1. Duveneck, pp. 30 ff.

50) München, Missio Archiv, Pittsburg I / Pennsylvania, fasc. 1, Benediktiner von St. Vincens, Bonifaz Wimmer 1846–86, P.I 1/84. *Annalen der Verbreitung des Glaubens* (München), Vol. 36 (1868), p. 282.

Nicht bekannt ist, ob Curé Sax von Saint-Romuald d'Etchemin während seiner Reise in die Vereinigten Staaten Arbeiten von Lamprecht sah, oder ob er ihn einfach auf die Empfehlung der Benediktiner hin in seine Pfarrei einlud. Aber als Lamprecht den Curé im Dezember 1867 besuchte, um die Dekoration zu besprechen, entschieden sich die beiden für ein ziemlich aufwendiges, ikonographisches Programm. Das „Livre de comptes de la Fabrique de Saint Romuald“ bezeugt, dass Lamprecht nicht alleine reiste, da der Eintrag auf „Plan et Voyage des artistes“ lautet, dagegen ist im „Casuel de la Fabrique“ nur Lamprecht erwähnt. In beiden Dokumenten ist die Summe gleich.⁵¹ Vielleicht ist der Hinweis auf „artistes“ ein Fehler, oder Lamprecht reiste in Begleitung seines Assistenten Duveneck.

Lamprechts künstlerische Mitarbeiter in Saint-Romuald

Ob Lamprecht allein oder in Begleitung bei seinem ersten Besuch nach Québec kam, sei dahingestellt, klar ist, dass er für die Durchführung des Projekts Mitarbeiter benötigte. Ein Team von vier Künstlern war vorgesehen. Wenceslaus Thien, der auf Ornamentmalerei spezialisiert war, traf zuerst ein. Die Ausgabe des *Wahrheits-Freunds* vom 13. Mai 1868 informiert, dass Thien nach Kanada aufgebrochen sei, wo er die Kirche von Saint-Romuald in New-Liverpool, eine Anspielung auf den ältesten Teil der kleinen Gemeinde und der Anlegeplatz für Schiffe, ausschmücken würde.⁵² Am 23. Juni hatte Thien sein erstes Entgelt von der Kirchengemeinde erhalten, dem drei weitere im Juli, August und Oktober folgten.⁵³

Als Lamprecht im Juni 1868 nochmals in Newark, New Jersey, war, lud er Duveneck ein, ihn bei seiner Reise in den Norden zu begleiten.⁵⁴ Sie erreichten Saint-Romuald Ende Juli oder Anfang August und der Eintrag im *Casuel* vom 14. September belegt Lamprechts erste Bezahlung.⁵⁵

Der vierte in der Literatur erwähnte Künstler im Zusammenhang der Wanddekoration in Saint-Romuald ist ein gewisser „Lang“, von dem wenig bekannt ist.⁵⁶ Dieser Mangel an Information führte zu der Spekulation, es kön-

51) Archives de la fabrique Saint-Romuald d'Etchemin, Livre de comptes et délibérations, Jan. 1867–Jan. 1868; Casuel de la fabrique, 1839, dépenses 1867, Eintrag für 26. Dez.: „Payé pour plan et voyage de W. Lamprecht, pour orner l'église (\$) 45,00.“

52) *Wahrheits-Freund*, 13. Mai 1868, p. 478. Danielle Turcotte et al., *Noms et Lieux du Québec: Dictionnaire Illustré* (Québec: Publications du Québec, 2006). Demers 1906, pp. 225, 379. David Gagné, „Histoire de l'Église de Saint-Romuald,“ unveröffentlichtes Manuskript, Lévis, Apr. 2004 (aktualisiert Nov. 2006), pp. 5–7.

53) Archives de la fabrique Saint-Romuald d'Etchemin, Casuel de la fabrique, 1839, dépenses 1868, Einträge für 23. Juni, 4. Juli, 1. Aug., 17. Okt.

54) *Wahrheits-Freund*, 3. Juni 1868, p. 515.

55) Archives de la fabrique Saint-Romuald d'Etchemin, Casuel de la fabrique, 1839, dépenses 1868, Eintrag für 14. Sept.

56) Archives de la fabrique Saint-Romuald d'Etchemin, Livre de comptes et délibérations, Jan. 1868–Jan. 1869, Casuel de la fabrique, 1839, dépenses 1868, Eintrag für

ne „Louis Lang“ (1814–1893) gewesen sein. Er ist der einzige bekanntere deutsche Künstler namens Lang, der in Lexika erwähnt wird und dessen Lebensdaten eine Anwesenheit in Saint-Romuald ermöglichten. Aber es gibt keinen Beleg, dass Louis Lang jemals Wandmalereien ausführte. Man fragt sich auch, warum ein älterer, in New York wohl etablierter Künstler unter der Leitung eines kaum angekommenen „Grünschnabels“ arbeiten sollte?⁵⁷

Wenn man sich jedoch allein auf die optische Erscheinung der Signatur verlässt, ist dieser Irrtum nachvollziehbar. Der Künstler Lang signierte sein Werk im Gewölbe der Kirche zweimal als J. Lang. Die Initiale „J“ ist so schwungvoll geschrieben, dass man sie leicht als ein schlecht ausgeformtes „L“ interpretieren kann, oder dass ein Teil über die Zeit abgeschwächt ist oder verloren ging. Aber der Buchstabe ist tatsächlich ein „J“ und steht für Josef. Der am 8. Oktober 1840 in Velburg/Oberpfalz geborene Josef Lang, war der Sohn eines Veterinärs. Am 24. Oktober 1859 schrieb er sich an der Kunstakademie in München ein.⁵⁸ Sein Name erscheint in der Matrikel direkt hinter Lamprecht (Nummern 1593 und 1594). Wie Lamprecht bewarb er sich 1861 erfolglos für ein Stipendium. 1863 erhielt Lang jedoch ein Stipendium für die technische Malklasse.⁵⁹ Vier Jahre später sehen wir die beiden zusammen in die Vereinigten Staaten reisen.⁶⁰ Mit grosser Wahrscheinlichkeit ging Lang mit Lamprecht nach Cincinnati, denn ihre Namen sind im November 1867 im *Wahrheits-Freund* erwähnt. Von München kommend, dem „Athen Süddeutschlands“, werden sie dort mit Freuden begrüßt.⁶¹

In dieser Zeitung wird Josef Langs Familienname stets „Lange“ geschrieben. Es ist nicht klar, ob dies ein Fehler oder eine absichtliche Entscheidung des Herausgebers war, um Verwechslungen mit einem anderen deutschen Maler zu vermeiden, der ebenfalls zu dieser Zeit in Cincinnati tätig war und dessen Name Georg(e) Lang lautete. Im Verlauf der Zeit verblaßte die Existenz Josef Langs, eine Verschmelzung der Identitäten von Georg und Josef fand in der Literatur statt. Aber im *Wahrheits-Freund* vom Oktober 1868 wird erwähnt, dass Georg Lang ein Schüler von Cornelius war. Peter von Cornelius

16. Okt. John Russell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada* (Toronto: University of Toronto Press, 1970), p. 188.

57) Peter Hastings Falk, ed., *Who Was Who in American Art 1564–1975: 400 Years of Artists in America* (Madison, Conn.: Sound View Press, 1999), Vol. II.

58) München, Stadtarchiv, Meldebogen Josef Lang. München, Akademie der bildenden Künste, 01594 Wilhelm Lamprecht, Matrikelbuch 1841–1884, http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1859/matrikel-01594 (Stand: 30. Juni 2008). Abweichend vom Stadtarchiv gibt diese Quelle an, Lang sei in Beilngries geboren. Die Städtchen Velburg und Beilngries liegen beide in der Oberpfalz. Vermutlich zog Langs Vater nach dessen Geburt vom einen Ort zum anderen. (In den meisten Dokumenten ist sein Name „Josef“ geschrieben, aber gelegentlich findet man auch „Joseph.“)

59) München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 14172, Stipendien Verteilung 1853–1870, München, 25. Nov. 1861; MK 14172, 1863.

60) Siehe Anm. 3.

61) *Wahrheits-Freund*, 20. Nov. 1867, p. 175.

war 1824–1841 Rektor der Akademie in München und im Matrikelbuch dieser Institution findet sich ein Georg Lang, der sich am 15. Mai 1827 einschrieb. Er studierte Historienmalerei. Eine Zeichnung in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München im nazarenischen Stil und signiert G. Lang könnte wohl von dieser Hand sein.⁶² Weiters bezeugt ein Eintrag im Münchner Stadtarchiv, dass er 1811 geboren wurde, dass er katholisch und als Künstler in den Vereinigten Staaten aktiv ist.⁶³ Ein paar Hinweise geben an, er habe für kurze Zeit mit Wilhelm Lamprecht gearbeitet. Dies kann jedoch nicht nachgewiesen werden.⁶⁴ Die Versuchung besteht, dieselbe Frage zu stellen wie für Louis Lang, nämlich, warum ein etablierter älterer Künstler mit einem um 27 Jahre jüngeren Neuling zusammen arbeiten sollte? Aus den wenig verfügbaren Quellen zu schließen, gewinnt man den Eindruck, dass Georg Lang nicht für die Covington Altar Stock Building Company arbeitete. Er war auch kein Mitglied des „Christlichen Kunstvereins“, einer Assoziation in Cincinnati, bei deren Gründung Lamprecht maßgebend mitwirkte. Es scheint, Georg Lang arbeitete eher mit den *Benzinger Brothers* zusammen, die eine Niederlassung in Cincinnati hatten.⁶⁵ Höchstwahrscheinlich beziehen sich die Referenzen im *Wahrheits-Freund* zu dem Namen Lang auf Josef Lang, der tatsächlich mit Lamprecht und der Altar Stock Building Company verbunden war.⁶⁶

Die seit ihrer Studienzeit bestehende Partnerschaft zwischen Lamprecht und Lang scheint, nachdem die Arbeit in Saint-Romuald beendet war, abrupt zu einem Ende gekommen zu sein. Was geschah? Keine eindeutige Erklärung konnte in einer Reihe von Quellen gefunden werden, einschließlich der Memoiren von Auguste, Lamprechts Frau. Das Manuskript erstreckt sich von ihrem Geburtsjahr 1848 bis zum Jahr 1875. Immer wieder erwähnt es, über die Seiten verteilt, Namen verschiedener Freunde und Assoziierten in München und den Vereinigten Staaten, aber nirgends findet sich auch nur die leiseste Andeutung auf Josef Lang. Auch befand sich Lang nicht unter den Hochzeitsgästen als Lamprecht im März 1870 in Cincinnati heiratete. Der Bildhauer Mr.

62) *Wahrheits-Freund*, 28. Okt. 1868, p. 93. München, Akademie der bildenden Künste, 01275 Georg Lang, Matrikelbuch 1809–1841, http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1809-1841/jahr_1827/matrikel-01275 (Stand: 30. Juni 2008). München, Graphische Sammlung, Inv. No. K–L–A 147. Eine Seite des *König-Ludwig-Album* ist mit „G. Lang“ signiert. (Bleistiftzeichnung, 37,4 x 53,3 cm). Mein Dank für diese Information gilt Andreas Strobl, Konservator, Staatliche Graphische Sammlung, München. (Brief vom 18. Sept. 2006.)

63) München, Stadtarchiv, Meldebogen Johann Lang (G. Langs Vater, geb. 1782), als dessen Stand „Cabinetts-Cassa-Diener“ angegeben ist.

64) Donald Ralph MacKenzie, *Painters in Ohio, 1788–1860, with a Biographical Index*, Ph.D.Thesis, Ohio State University, Columbus, 1960. Peter C. Merrill, *German Immigrant Artists in America, a Biographical Dictionary* (Lanham, Md. and London, 1997). Falk, Vol. II. Gerdts 1990, p. 185.

65) *Wahrheits-Freund*, 28. Okt. 1868, p. 93. Georg Langs Name ist nie in dieser Publikation im Zusammenhang mit den Aktivitäten des Christlichen Kunstvereins erwähnt.

66) The *Wahrheits-Freund* erwähnt Lange ausdrücklich in den Artikeln vom 16. Sept. 1868, p. 45 (als „Jos. Lange“), und 23. Sept. 1868, p. 53 (als „J. Lange“).

Allard war anwesend wie auch der Maler Thien, der dem jungen Paar eine „Shakespeare Uhr“ schenkte“⁶⁷. Im *Wahrheits-Freund*, wo Langs Name mehrmals in Verbindung mit den Aktivitäten des Christlichen Kunstvereins und Lamprechts erscheint, fehlt jeglicher Hinweis auf ihn nach dem September 1868. Zu dieser Zeit arbeiteten die beiden noch in Kanada zusammen. Die Bücher von Saint-Romuald weisen auf, dass im Oktober 1868 die Summe von \$964.25 an Lang ausbezahlt wurde, wobei aber ausdrücklich erwähnt wird, dass das Geld für Lamprecht sei. Gemäß einiger Quellen in Deutschland scheint Josef Lang sich nach New York begeben zu haben, wo er 1875 heiratete. 1876 war er zurück in München; von 1879 bis 1881 findet man seinen Namen im Stuttgarter Adressbuch; Ende 1881 war die Familie wieder in München, wo sie ständig den Wohnsitz wechselte. Lang starb am 2. Mai 1914 in München.⁶⁸

Was die Rangordnung innerhalb der Gruppe von Künstlern betrifft, so ist klar, dass Lamprecht die Leitung hatte. Mit ihm hatte der Curé Sax den Vertrag geschlossen und er trug für das ganze Projekt die Verantwortung. Thien, den Lamprecht für die ornamentale Dekoration mitbrachte, war relativ unabhängig und wurde separat vom Curé entlohnt.⁶⁹ Lang hingegen scheint für den Zyklus der Bilder in Grisaille im Hauptgewölbe des Schiffes und für das große Wandgemälde in der Kalotte der Apsis einen Vertrag mit Lamprecht gehabt zu haben. Seine Bezahlung war in dessen Summe eingeschlossen, die Lamprecht für die Arbeit erhielt, ebenso wie Duveneck, der als Lehrling begann und zum Assistenten beider, Lamprecht und Lang, aufstieg.

Es scheint, dass Frank Duveneck in Saint-Romuald bei dem großen Wandgemälde umfangreichere Aufgaben anvertraut wurden. Durch seine Tante erfahren wir von einem Unfall, bei dem der junge Mann, hoch auf dem Gerüst nahe der Decke die Balance verlor und auf die Altarstufen fiel. Von diesem Bericht aus ist zu schliessen, dass er in der Kalotte über dem Hochaltar malte, um Lang bei der Apotheose des hl. Romuald zu helfen. Das Werk ist jedoch in leuchtend roter Farbe mit J. Lang 1868 signiert. Manche Teile der Komposition scheinen mehr stereotyp (z.B. die kleinen Engel, die die Inschrift halten und die Mutter Gottes), aber bevor das Werk nicht restauriert ist und ohne Kenntnis irgendeiner vergleichbaren Malerei von Lang, außer den Grisailen im Gewölbe der gleichen Kirche (**Abb. 1**), ist es unmöglich, eine Scheidung der Hände zu machen. Dennoch, dieses Projekt muss Duveneck als entscheidenden

67) A. Lamprecht, *Erinnerungen*, pp. 17r, 18v. Von der Tatsache ausgehend, dass Langs Name in Auguste Lamprechts *Erinnerungen* nie erwähnt wird, ist anzunehmen, dass es ein ernsthaftes Zerwürfnis in der Beziehung beider Künstler gegeben haben muss.

68) *Wahrheits-Freund*, 16. Sept. 1868, p. 45; 23. Sept. 1868, p. 53. Archives de la fabrique Saint-Romuald d'Etchemin, Casuel de la fabrique, 1839, dépenses 1868, Eintrag für 16. Okt. München, Stadtarchiv, Meldebogen Joseph Lang.

69) Archives de la fabrique Saint-Romuald d'Etchemin, Livre de comptes et délibérations Jan. 1868–Jan. 1869; Casuel de la fabrique, 1839, dépenses 1868 (siehe Anm. 53); Comptes et délibérations 1854, Eintrag für 23. Feb. 1868.

Schritt in seiner künstlerischen Entwicklung empfunden haben, denn etwa vierzig Jahre später kehrte er nach Saint-Romuald d'Etchemin als angesehener Künstler zurück. Er war zweifellos neugierig zu sehen, was er als junger Mann und vor seinen Studien in München gemalt hatte. Zieht man die langen Jahre in Europa und den völlig verschiedenen Weg, den er in seiner Ausbildung inzwischen eingeschlagen hatte in Betracht, ist es nicht verwunderlich, dass er von diesem Kunstwerk, das in seiner Erinnerung einen wichtigen Stellenwert einnahm, weniger beeindruckt war, als er angenommen hatte.⁷⁰

Fehlende Pläne

Bevor die vier Künstler ihre Arbeit begannen, hatte Lamprecht ohne Zweifel genau mit dem Curé besprochen, welches ikonographische Programm ausgeführt würde. Wie man heute noch sehen kann, beinhaltet das Programm, beginnend im Chor: die Erlösung durch Christi Tod am Kreuz auf dem Retabel des Hochaltars; die Geburt Christi (**Abb. 2**) auf der Evangelien-Seite über den Dorsalen des Chorgestühls; als Gegenstück die Auferstehung (**Abb. 3**) auf der Epistelseite.

Die Wände im Seitenschiff auf der Evangelienseite sind der Jungfrau Maria gewidmet und die Wände im Seitenschiff auf der Epistelseite dem hl. Joseph. Die Wandmalereien im Gewölbe beinhalten acht Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons, des hl. Romuald, während in der Kalotte über dem Hochalter die Apotheose des hl. Romuald (**Abb. 4**) dargestellt ist. Die Zwickel über den Säulen im Chor und im Hauptschiff zeigen sechzehn Medaillonbüsten. Sie repräsentieren die Apostel, die Evangelisten und Kirchenväter der östlichen und westlichen Kirchen. In den Gewölben der Seitenschiffe sind marianische Symbole aus der Lauretanischen Litanei zu sehen.

Obwohl Pfarregister eindeutig belegen, dass Pläne erbracht wurden, konnten sie bis heute nicht auffindig gemacht werden. Eine ungefähre Idee, wie sie ausgesehen haben mögen, kann man aus dem Porträt ableiten, das Lamprecht von Pierre-Télesphore Sax malte. Auf einem Tisch, vom Plan der Kirche größtenteils verdeckt, sind zwei kolorierte Blätter, die der Maler vermutlich dem Curé zeigte. Da sie übereinander liegen ist anzunehmen, dass diese beiden Vorlagen für Entwürfe nur andeuten, dass es für jede vorgesehene Szene einen genauen Plan gab. Auf dem oberen Entwurf erkennt man deutlich die Rundbogenform der Wandbilder in der Kirche.

Ohne vorhandene Dokumentation sind die verschiedenen Stadien des Projekts, von der ersten Skizze bis zum letzten Pinselstrich, nicht genau nachzuvollziehen. Nur das vollendete Werk spricht zu uns. Nichtsdestoweniger, lassen sich einige Hinweise auf Lamprechts Arbeitsweise in anderen Quellen finden. Eine Beschreibung der Jesuiten-Kirche Saint Francis Xavier in New York bezeugt, dass „The frescoes were sketched and painted on the walls them-

70) Duveneck, pp. 29, 30.

selves by Mr. William Lamprecht.“ In der Holy Name Kathedrale in Chicago ging er anders vor. Dort war er vorwiegend als Vorzeichner tätig, während ein Künstlerkollege die Farben auftrug.⁷¹ Man gewinnt daher den Eindruck, dass Lamprecht, hatte er die Möglichkeit einen Assistenten zu beschäftigen, es vorzog, sich auf das Design zu konzentrieren.

Der Mangel an Plänen ist ein ernsthaftes Dilemma für den Forscher. Es fehlen nicht nur die Pläne für Saint-Romuald, bis jetzt konnte kein einziger Plan, keine Skizze, vorbereitende Zeichnung oder Karton von Lamprechts gesamtem Werk in Amerika gefunden werden.⁷² Die im Porträt des Curé Sax teilweise sichtbaren Beispiele lassen jedoch vermuten, dass sie ziemlich genau waren und man schließt von den ausgeführten Wandmalereien, dass sie zu einem guten Teil auf den Arbeiten seines Lehrers Johannes von Schraudolph beruhten. Dem jungen Maler war das Werk Schraudolphs sehr vertraut, sowohl von der Zeit an der Akademie in München als auch durch Reproduktionen, da ein guter Teil der Arbeiten im Druck bereits verbreitet war. Lamprecht nützte diese Quelle ausgiebig, was die Frage aufwirft, ob er nicht eine Art Musterbuch mit sich führte, das Drucke verschiedener Künstler enthielt, die er seinen Kunden als Diskussionsgrundlage vorlegen konnte.⁷³

Quellen der Wandmalereien

Es gibt drei Wandmalereien, in denen die Komposition (nicht die Farben, die immer Lamprechts Wahl waren) fast identisch ist mit dem Werk seines Lehrers. Er setzte sie zuerst ein in Saint Mary's, Newark, und in der Folge in Saint-Romuald. Es handelt sich um die Verkündigung, die Vermählung Mariens mit Joseph und die Geburt Christi. Auf den ersten Blick scheinen die beiden Verkündigungen genaue Kopien der Darstellung in der Kathedrale zu Speyer zu sein. Bei genauerer Untersuchung zeigt sich jedoch, dass die Kompositionen eine Kombination zweier Entwürfe seines Lehrers sind – Speyer

71) *A Memorial, St. Francis Xavier's Church Comprising a Short Biographical Sketch of the Jesuit Mission in New York and a Description of the New Church* (New York: College of St. Francis Xavier, 1882), p. 42. Henry Spalding, S.J., „Wilhelm Lamprecht, Artist,“ *Illinois Catholic Historical Review*, Vol. X, No. 1 (July 1927), p. 58.

72) Einige Bilder und Zeichnungen befinden sich im Besitz von Lamprechts Nachkommen. Es ist jedoch schwer, diese einer bestimmten Zeit oder einem Entstehungsort zuzuschreiben.

73) Schönenberg, pp. 97ff., Chap. 2.3.3, Appendix: „Bilddrucke und Schriften zu den Fresken im Dom zu Speyer.“ Andere Künstler setzten auch Drucke bei ihren Plänen ein, wie das noch erhaltene Beispiel von Franz Wilhelm Driesler (1854–1910) zeigt. In einem Entwurf für einen Altar hatte er statt einer Zeichnung einen Druck eingeklebt.

Gertrud P. Fels, *Historismus im Kirchenraum: das Atelier des Franz Wilhelm Driesler*, Schriftenreihe Kirche, Kunst und Kultur in Franken, Vol. 6 (Würzburg: Echter, 1996), pp. 93, 94.

und eine frühere Zeichnung von 1845 (heute in Dresden).⁷⁴ Die Verkündigung in Speyer findet im italianisierten, palastähnlichen Innenraum statt, der durch eine weite, bogenförmige Öffnung die Sicht auf eine an einem Hügel liegende, sonnenbeschienene Stadt Nazareth bietet. Die architektonische Gestaltung vermittelt den Eindruck von Ruhe und Weiträumigkeit.

Lamprecht verändert Schraudolphs Innenraum verschiedentlich. Statt der neutralen Steinmauer ohne abschließenden Plafond in Speyer geht der Blick in ein Zimmer mit flacher Holzdecke. Eine Öffnung, geteilt durch eine Säule, erstreckt sich fast über die ganze Breite des Bildes. Durch sie erkennt man flüchtig eine nicht genauer definierte Landschaft. Das stereotype Säulenmotiv verweist auf die Zeichnung in Dresden. Aber Lamprecht verschleiert die architektonische Situation durch die Schaffung eines ecklosen Innenraumes. Zusätzlich blockiert er den Durchblick auf der Seite, in der Maria vor einem Leseputz kniet, mittels Wandteppich.

Die Vermischung zweier Vorlagen wird fortgeführt. Während der Engel in seinem gebauschten Gewand, im Verkündigungsgestus und in seiner Position zu Maria auf der Darstellung in Speyer beruht, stammt der Botenstab hier ebenfalls von der Zeichnung in Dresden. Die weiße Lilie vor dem Leseputz, Attribut für Mariens Reinheit, findet sich sowohl im Wandbild als auch in der Zeichnung. Die Lilie in Speyer scheint jedoch später hinzugefügt worden zu sein, da sie in den Entwürfen für die Kathedrale fehlt (eine Zeichnung und ein Ölgemälde).⁷⁵ Die Stellung Mariens ist in Newark und Saint-Romuald gleich und kommt von der Dresdner Zeichnung. Sie kniet, im Gebet versunken, vor ihrem Leseputz. In der Komposition in Speyer jedoch sitzt Maria neben dem Pult, die Arme geöffnet, was auf eine animiertere Reaktion auf die Botschaft des Engels schließen lässt.

Lamprechts Vermählung Mariens mit Joseph ist so gut wie identisch mit der Komposition Schraudolphs in Speyer.⁷⁶ Der sichtbarste Unterschied bezieht sich auf Marias Kopfbedeckung. Während in Speyer ein weißes Tuch wie ein Band um ihren Kopf geschlungen und rückwärtig gebunden ist, das lose Ende leicht über die rechte Schulter gelegt, fällt es in Newark und Saint-Romuald den Rücken hinunter und vermittelt mehr den Eindruck eines Schleiers. Nur in der Québec Version bedeckt der Schleier den Hinterkopf. In beiden Wiedergaben Lamprechts ist der Raum auf der rechten Seite minimal beschnitten, weshalb der beschattete Kopf fehlt, den man hinter der rechts außen stehenden Person in Speyer sieht. Die Segnung von Maria und Joseph durch den

74) Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. No. C 1963–1252. Bildnachweis für die Verkündigung in Speyer: Schönenberg, fig. 54; fig. 111a and b; fig. 112, cat. no. A 5. Zink, *Ludwig I...*, p. 88, cat. no. 261; p. 90, fig. 47; p. 92, cat. no. 288; p. 214, pl. 6b. Bildnachweis für die Version in Dresden: Schönenberg, fig. 116, cat. no. A 14.

75) Klaus Haarlammert, *Der Maler Schraudolph im Dom zu Speyer* (Annweiler: Plöger, 2003), p. 53. Diese Publikation zeigt die Verkündigung mit der Lilie.

76) Bildnachweis für die Vermählung: Schönenberg, fig. 107a, cat. no. A 92; fig. 107b, cat. no. A 93. Zink, *Ludwig I...*, cat. no. 326; cat. no. 327, pl. 6a.

Priester findet in einem architektonisch unspezifischen Raum statt, der an eine gewölbte Loggia mit toskanischen Säulen erinnert. Bei der Komposition in Newark ist zusätzlich hinter dem Priester, zwischen den beiden Säulenpaaren und in Kapitellhöhe, wieder ein Wandteppich gespannt.

Die Geburt Christi basiert ebenfalls überwiegend auf Schraudolphs Vorlage. Sie findet in einem verfallenden Gebäude aus Quadersteinen statt. Abgesehen von einer leichten Verengung des Raumes, eine Maßnahme, die vermutlich durch die vorgegebenen Maße des Bildes in Saint-Romuald bedingt ist, vermeidet Lamprecht auch hier eine klare architektonische Kulisse. Während in Speyer die drei ganzfigurigen, jubelnden und anbetenden Engel einfach in der Luft schweben, füllt Lamprecht den ganzen oberen Teil des Bildes mit Wolken, in denen drei fast bewegungslose Engel mit gebauschten Gewändern schweben. In Speyer liegt das unbekleidete Christkind, das seine winzigen Ärmchen seiner Mutter entgegenstreckt, auf Stroh, über das ein weißes Tuch gebreitet ist, fast auf dem Boden. In Newark und Saint-Romuald liegt der kleine Jesus auf einer merkbar erhöhten Krippe. Das in der Originalkomposition offene, lang fließende Haar Mariens ist nun von einem Tuch bedeckt, während die Geste Josephs an ein verlorenes, aber durch eine Lithographie bekanntes Gemälde, die Anbetung der Hirten, an Schraudolph erinnert.⁷⁷

Drei weitere Kompositionen in Québec können nicht einfach mit Schraudolphs Wandgemälden in Speyer in Verbindung gebracht werden, sind aber, von kleinen Änderungen abgesehen, identisch mit dem Zyklus, den Lamprecht für die Kirche Saint Mary in Newark malte. Es handelt sich um den Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten, die Heilige Familie in Nazareth und die Anbetung der Hll. Drei Könige. Einige Details der Anbetung sind jedoch mit Lamprechts Lehrer in Verbindung zu sehen. So die Stellung des ersten Königs, der knieend sein Geschenk dem neugeborenen König darbringt und die Mariens, die auf einer von ihrem Gewand verhüllten Unterstützung sitzt.⁷⁸

Für die Auferstehung Christi fand Lamprecht eine andere Inspirationsquelle, sie basiert auf einem Druck von H. Kipp, der nach Franz Ittenbachs (1813–1879) Komposition desselben Themas gestochen war. Ittenbachs Christus erscheint mehr von Energie durchdrungen, scheint gerade aus dem Grab herauszuschreiten. Das um den Körper Christi diagonal drappierte Leichentuch wechselt die Seite von der linken Schulter bei Ittenbach zur rechten Schulter bei Lamprecht. Der Engel neben dem Grab sitzt nun und verbeugt sich nicht wie bei Ittenbachs Komposition und die heftig erschrockenen Wachen nehmen leicht divergierende Positionen ein. Bei Ittenbachs Druck steht Christus vor einem lichterfüllten Hintergrund und ist in ein helles Leichentuch gehüllt. Lam-

77) Bildnachweis für die Geburt: Schönenberg, fig. 126; Maria/Jesus: fig. 30a, fig. 30b (Andrea della Robbia); Joseph (seitenverkehrt): fig. 34; erhöhte Krippe: fig. 129 cat. no. A 24. Zink, *Ludwig I...*, cat. no. 253, pl. 7b.

78) Bildnachweis für die Anbetung: Schönenberg, fig. 131 cat. no. B 183; fig. 133a; fig. 135, cat. no. A 25. Zink, *Ludwig I...*, cat. no. 286, pl. 8a.

precht wählte für seinen auferstandenen Christus dagegen ein rotes Tuch und eine nächtliche Landschaft, nur Oberkörper und Kopf sind durch Licht hervorgehoben. Andere Änderungen sind subtiler. Während Ittenbach mehr Gewicht auf den triumphalen Augenblick der Auferstehung legt, ist die Stimmung in Lamprechts Bild ruhig und kontemplativ.⁷⁹

Für die restlichen fünf Wandgemälde und das Ölgemälde auf dem Retabel des Hochaltars, die Erlösung durch Christi Tod am Kreuz, konnten noch keine Quellen gefunden werden. Das Gleiche gilt für Josef Langs Grisailen im Gewölbe des Hauptschiffes. Das grosse Wandbild in der Apsiskalotte könnte Langs eigene Komposition sein, obwohl einige Elemente ebenfalls auf Johann von Schraudolphs Werk zurückgeführt werden können.

Der hl. Johannes Bapt. z. B. stammt von Schraudolphs Votivbild in Speyer. Dort präsentiert der Heilige den Künstler, dessen Namenspatron er ist, Maria. Das Vorbild Mariens in Saint-Romuald basiert ebenfalls eindeutig auf Schraudolphs Marienkrönung in Speyer.⁸⁰

Lamprechts Stil

Lamprechts Oeuvre zeigt, dass er zu den Mitläufern gehörte, aus der sich später die „Münchener Schule“ entwickeln sollte. Zu Beginn war ihre Stärke die Wandmalerei und sie war von den beiden Künstlern Peter von Cornelius und Heinrich von Hess dominiert. Ihre Stile standen in starkem Kontrast. Beide, Cornelius und Hess, hatten Verbindung und waren beeinflusst von den Nazarenern in Rom. Cornelius jedoch entwickelte einen mehr klassischen Stil mit Figuren, die oft an die Energie und Intensität Michelangelos erinnern, während Hess sich in einer ruhigeren, weicheren Weise ausdrückte. Schraudolph, Traditionalist unter den Professoren, hatte den Ruf eines strengen Meisters, der laut seines Biographen Hyacinth Holland nicht die Innovationsfreudigkeit seiner Studenten förderte, sondern sie eher unterdrückte. Der leiseste Hang nach Originalität wurde mit dem stereotypen: „Das hab' ich noch nirgends gesehen, das darf man nicht machen“, kategorisch abgelehnt.“⁸¹

79) Ittenbach fertigte eine Serie von Zeichnungen zum Leben Christi für den „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder“ in Düsseldorf an.

80) Bildnachweis für den hl. Johannes: Schönenberg, fig. 64, cat. no. A 16; fig. 67, cat. no. A 75. Zink, *Ludwig I...*, fig. 63, cat. no. 309; cat. no. 340, pl. 1a. Maria: Schönenberg, fig. 56 (Stahldruck). Zink, *Ludwig I...*, cat. no. 24, pl. 18.

Zur Heimsuchung Mariens vergl. die gleichlautende Deckfarbenminiatur von Friedrich W. Olivier (1791–1859) nach seinem Gemälde von 1829 im Münchner Kunstverein (1931 verbrannt) in der Sammlung Bernhard Hausmann (Nr. 98) in: Silke Gatenbröcker, *Aquarelle und Zeichnungen aus Romantik und Biedermeier*, (Braunschweig: Herzog-Anton-Ulrich-Museum; München: Hirmer, 2005) Sammlungskataloge des Herzog-Anton-Ulrich-Museums Braunschweig; 14. pp. 156, Farbt. 2.

81) Hyacinth Holland, *Allgemeine Deutsche Biographie*, Vol. 32, p. 460. (elektronische

Offensichtlich war Lamprecht ein empfänglicher Schüler, denn in seinen Kompositionen für die Kirchen Saint Mary und Saint-Romuald finden sich viele nazarenische Einflüsse. Wie man es bei diesen Künstlern oft beobachten kann, konzentrierte auch er sich auf ein Hauptthema und stellte wenige Charaktere in den zur Verfügung stehenden Raum. Accessoires oder kleine Nebenhandlungen setzte er sparsamst ein, um die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht vom Hauptthema abzulenken. Es gibt keine komplexen architektonischen Konstruktionen oder Landschaften, die den Blick zum Verweilen einladen, auch mit komplizierten Kompositionen und sich überschneidenden Figuren hält er sich zurück. Zu bemerken ist auch, wie der Künstler nahezu jeglichen Versuch vermeidet, durch Diagonalen oder durch Repoussoirfiguren Tiefe zu schaffen, die des Betrachters Auge in die Tiefe führen könnten. Wie die Nazarener und prinzipiell viele Künstler religiöser Kunst, kleidet Lamprecht seine Figuren traditionell in einer Weise, die annähernd die Kleidung der Antike imitiert. Aber er setzt sein Material nicht ein, um emotionelle Inhalte im Ausdruck zu verstärken. Der Stoff ist formelhaft und ausdruckslos um die Körper drapiert.

Kompositionen im nazarenischen Stil vermitteln oft einen Eindruck von Ruhe. Lamprechts Figuren aber sind bis ins Extreme statisch. Keine Bewegung belebt ihre Charaktere, keine Emotion erregt sie. Nichts verbindet sie. Sie gleichen Einzelteilen, die zusammengestellt wurden. Dieser Effekt ist auf Lamprechts Stil zurückzuführen, dem ein harmonischer und verbindender Fluss zwischen den Gestalten und deren Gesten fehlt. Der Kontur ist nicht ausgeprägt und die Figuren haben keine lineare Qualität. Auch Licht ist für Lamprecht selten ein gestaltendes Mittel. Er verteilt es meist gleichmäßig im Bildraum, ohne damit Form oder Inhalt hervorzuheben.

In seinem religiösen Werk ist Lamprecht zweifellos ein später Nachfolger der Nazarener. Obwohl er ziemlich immun gegen die sich entwickelnden Strömungen um ihn herum war, muss doch festgestellt werden, dass sein Stil die Reinheit und oft kindliche Unschuld seiner Vorbilder verloren hat. Wie er die Farbe mit einem Anflug von Chiaroscuro einsetzt, weist ihn schon einer späteren Generation zu.⁸² Dies zeigt sich besonders in seinen Porträts. Als Lamprecht in München studierte, entwickelte sich die Malerei in zwei unterschiedliche Richtungen, wobei die eine am alten idealisierenden und akademischen Stil festhielt, während die andere in mehr naturalistischer und malerischer Weise sich ausdrückte. Während der Einfluss von Carl von Piloty, seit 1856 Professor an der Akademie in München und Rektor von 1874–86, nicht direkt in Lamprechts Werk zu entdecken ist, muss er doch einige Züge der Piloty Schule wie durch „Osmose“ aufgenommen haben. Selbst Gerard Morisset (einflussreicher Kunsthistoriker in Québec), der in seiner Attacke auf die in

Version, publiziert von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Bayerischen Staatsbibliothek, Jan. 2008.)

82) Mehr wird über Lamprechts Einsatz von Farbe in Erfahrung gebracht werden können, wenn die Malereien eines Tages restauriert werden sollten.

der Zeit von 1845–80 in Québec aktiven deutschen Maler, die nach seiner Ansicht von einer übermäßig freundlichen Presse völlig überbewertet wurden und die Dekoration in Saint-Romuald als Wunder bezeichnete, gab zu, „Il faut faire une exception à l'égard des portraits; celui que Lamprecht a peint de l'Abbé Sax, à Saint-Romuald, vaut à lui seul les autres tableaux de la ‚merveille‘.“⁸³

Curé Pierre-Téléphore Sax

Mit seiner Wertschätzung für Lamprecht als Porträtmaler steht Morisset nicht allein da. Gewiss, Lamprecht hatte einen Ruf in dieser Sparte, aber nur eine kleine Zahl seiner Porträts sind heute noch bekannt. In Deutschland sind sie alle im Besitz seiner Nachkommen. In Nordamerika wissen wir nur von drei Porträts, zwei davon befinden sich in Québec, nämlich das von Pierre-Téléphore Sax und von Édouard-Gabriel Plante. Beide entstanden 1869 als der Künstler in Québec arbeitete. Édouard-Gabriel Plante (1813–1869), der Kollege und Freund von Sax, wurde 1851 Kaplan (chaplain) des Hôpital Général de Québec. Bei seinem Tode hinterließ er seine umfangreiche Bibliothek von über 3000 Bänden, wie auch seine Sammlung von Druckgraphik und Karten dem Séminaire de Québec.⁸⁴ Gemalt in seiner schwarzen Soutane mit einem Minimum an Farbe vor dunklem Hintergrund, vermittelt Plante den Eindruck einer agilen Person mit regem Geist. Sein rechter Arm ist etwas flüchtig hingestellt. Es ist möglich, dass Lamprecht Plante im Pfarrhaus des Curé Sax in Saint-Romuald traf und die beiden übereinkamen, sich Porträts malen zu lassen. Bedenkt man aber, dass Plante am 11. September 1869 bereits sehr krank war und er zwei Tage später starb, ist die Annahme schlüssig, dass Lamprecht das Porträt entweder vor Plantes Tod begann und dann nicht mit ganzer Sorgfalt mehr beendete oder, dass er das ganze Bild mit Hilfe einer Fotografie als Andenken des Posthumen malte.⁸⁵

Das Porträt des Pierre-Téléphore Sax (1822–1881) ist aufwendiger gestaltet (**Abb. 5**). Er steht, in dreiviertel Größe gemalt, leicht nach links gewendet, den Blick dem Betrachter in ruhiger Gelassenheit zugewandt. Er trägt die Soutane mit französischem „Rabat“ und seine linke Hand ruht mit ausgestrecktem Zeigefinger auf dem über dem Tisch liegenden Aufriss der Kirche, dahinter Bü-

83) Gérard Morisset, *La Peinture traditionnelle au Canada Français* (Ottawa: Le cercle du livre de France, 1960), pp. 136, 137.

84) Québec, Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, Fond Plante, SME 12.2.Y/1/95; Journal de Cyrille-Étienne Légaré, 25. Mar. 1865–8. Apr. 1870, Eintrag für 22. Sept. 1869, p. 598.

85) Québec, Musée de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, NAC 1991.113. Fonds d'archives du Séminaire de Québec, Fond Plante, SME 12.2.1/1/96. Das Porträt des Rév. M.G. Plante gehörte dem Séminaire und hing im ersten Salon. (*Annuaire de L'Université Laval pour l'année 1875–1876*, No. 19, p. 59.) Plantes Porträt war 1889 ausgestellt. (*Université Laval*, Ausst. Kat., Québec, 1889).

cherregale. Die in Rot geschriebene Signatur des Künstlers, W. Lamprecht 1869, findet sich auf der Rücklehne eines Stuhles auf der anderen Seite des Bildes. Darüber eine Öffnung, die den Blick auf die Kirche Saint-Romuald freigibt. Hinter Sax ist eine dunkle Draperie mit zwei Quasten dekorativ angeordnet. Sie betont die Mittelachse der Bildkomposition und bildet gleichzeitig einen effektvollen Hintergrund für das Gesicht des Dargestellten.

Lamprecht präsentiert den Curé mit den traditionellen Beigaben für Personen mit Distinktion und Rang. In diesem Zusammenhang wird er sich wohl an die Porträts der Äbte erinnert haben, die er im Kloster von Sankt Bonifaz in München sah. Das genaue Vorbild dieses Bildes ist jedoch der Auftrag, der ihn nach Nordamerika brachte. Es ist sein 1866 gemaltes Porträt des ersten Benediktiners in den Vereinigten Staaten, Abt Bonifaz, von der Saint Vincent's Abbey in Latrobe, Pennsylvania. Die Ausgestaltung der Umgebung im Halbporträt des Abtes ist zwar weniger persönlich, aber man sieht die Draperie mit den grossen Quasten als Hintergrund und die Öffnung mit Blick auf die vom Dargestellten gegründete Kirche, in diesem Falle die Abteikirche von Saint-Vincent.⁸⁶

Die Entscheidung des Künstlers, Curé Sax mit etwas prächtigerem Dekor darzustellen, ist völlig gerechtfertigt. Wenn man die Kirche von Saint-Romuald betrachtet und deren Geschichte studiert, ist die unvermeidliche Schlussfolgerung, dass eine außergewöhnliche Persönlichkeit für deren Entstehung verantwortlich gewesen sein muss.⁸⁷ Pierre-Téléphore Sax war ein gebildeter Mann. In seiner Jugend zeichnete er sich als hervorragender Student am Petit Séminaire de Québec aus. 1846 wurde er zum Priester geweiht, nachdem er seine theologischen Studien am Grand Séminaire de Québec beendet hatte. Im Herbst 1850, im Alter von achtundzwanzig Jahren, wurde Sax ausgewählt, Charles-François Baillargeon, später Erzbischof von Québec, der von den kanadischen Bischöfen als Mittler nach Rom gesandt wurde, zu begleiten. Der junge Priester weilte mit Baillargeon etwa fünf Monate in der Ewigen Stadt, bevor er mit diesem Ende Mai 1851 wieder nach Québec zurückkehrte.

Während seiner Abwesenheit schrieb Sax regelmäßig an seinen Freund Édouard-Gabriel Plante und diese Korrespondenz bezeugt sein ausgeprägtes ästhetisches Empfinden. In seinen Briefen rühmt er die Schönheit Londons, die märchenhafte Qualität der Boulevards und die Pracht der Kirchen in Paris. Er war gleicherweise überwältigt vom Prunk italienischer Kirchen. Natürlich

86) Klemenz et al. Latrobe, Pennsylvania, Saint Vincent Archabbey Art Collections.

87) Benjamin Demers, „Le Révérend M.P.T. Sax,“ *Le Journal de Québec*, 5. Jan. 1882, nachgedruckt in Benjamin Demers, *La Famille Demers d'Etchemin, P.Q., par B.D., un de ses Membres* (Lévis: Nouvelle imprimerie, 1905), Appendix H, pp. viii–xiv. Sylvie Tremblay, „Pierre-Téléphore Sax, premier curé de Saint-Romuald,“ *Cap-aux-Diamants*, No. 63 (Autumn 2000), p. 52. Gagné, pp. 11, 12. Ich bin David Gagné, conseiller en histoire, Ville de Lévis, sehr zu Dank verpflichtet, der mir zahlreiche Fragen beantwortete, mich auf eine alte Fotografie von Saint-Romuald aufmerksam machte und mir sein Manuskript über die Kirche Saint-Romuald zur Verfügung stellte.

suchte er alle nennenswerten Sehenswürdigkeiten in Rom auf, stellte aber fest, dass Neapel in jeder Hinsicht Rom übertreffe: mehr aufwendige religiöse Architektur, breitere Straßen und eine sie umgebende grandiose Landschaft. In Lyon schätze er die besondere Liturgie, die eine fast orientalische Qualität für ihn hatte. Und in Lyon, lange bekannt für seine wunderbare Stoffproduktion, war es auch, wo er einige Messgewänder erwarb. Sax war voller Freude, so prächtige Gewänder mit nach Kanada zu bringen. In seiner Fantasie malte er sich glanzvolle, liturgische Szenen in Québec aus: eine große, feierliche Pfingstfestmesse von Monsignore Baillargeon mit acht prominenten Zelebranten, alle im frisch importierten Ornat aus rotem Samt gekleidet. Seine menschliche Schwäche eingestehend, stellte er sich mit Schadenfreude vor, wie neidisch manch nachbarliche Kleriker sein würden.⁸⁸

Sax konnte sich keine umfangreiche Privatbibliothek aufbauen, aber er hielt sich informiert durch verschiedene Zeitungen und Magazine: *New York Tablet*, *Country Gentleman*, *Morning Chronicle*, *Daily Colonist* und natürlich den quasi obligatorischen *Courrier du Canada*, die Publikation der katholischen Kirche in Québec für den Klerus.⁸⁹ Von einem großen, reinlich und dicht beschriebenen Überblick der geologischen Zeiten der Erde in seinem Nachlaß zu urteilen, hatte Sax auch ein ausgeprägtes Interesse für Naturgeschichte. Diese Blätter zeigen z. B. Skizzen der ersten lebenden Organismen, eine Liste mit der Bedeutungserklärung einiger ungewöhnlicher Bezeichnungen wie Zoophyt, Gymnosperme oder Echinodermata.⁹⁰

Um seine Liebe zu Büchern und seinen umfassenden Wissensdurst zu befriedigen, scheint er die Arbeit auf sich genommen zu haben, mit diversen Buchhändlern, die meisten davon in Paris, in Kontakt zu bleiben und Bücher für verschiedene Leute zu bestellen. Die ausgewählten Titel spiegeln ein weites Interessensgebiet mit einem ausgeprägten Schwerpunkt auf Theologie und verwandte Fachgebiete wider. Regelmäßig erscheinen Reiseberichte auf der Liste, Geschichtsbücher und auch Noten fehlen nicht. Hauptempfänger war vermutlich sein Freund Plante.⁹¹

88) Québec, Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, Fonds Plante, P 13/1/28. Pierre Savard, „La Rome de Pie IX jugée par un prêtre québécois,“ *Annali Accademici Canadesi* (Ottawa), Vol. VI (1990), pp. 5–31. Mme Pierre Savard gab mir Auskunft über Publikationen ihres verstorbenen Gemahls Pierre Savard, wofür ich danke.

89) Nive Voisine, *Réveil et Consolidation (1840–1898)*, Vol. 2 of *Histoire du Catholicisme Québécois: Les XVIII^e et XIX^e Siècles*, ed. Philippe Sylvain (Montréal: Boréal, 1991), p. 138.

90) Québec, Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, Fond Sax, P36.1.2/1.

91) *Ibid.*, Fonds Plante, P13/1/14–P13/1/29. Sax nutzte die Reiseliteratur zu seinem Vorteil. 1878 trat er in den Ruhestand und im Jahr darauf besuchte er: „l'Irlande, l'Angleterre, la Belgique, la France, l'Espagne, la Prusse, l'Autriche, l'Italie, l'Algérie, l'Égypte, la Palastine, la Grèce et la Turquie.“ (Demers 1905, Appendix H, XIII).

Zum ikonographischen Programm

Die neue Gemeinde von Saint-Romuald erhielt Sax im Oktober 1853 anvertraut, sie war zunächst sehr klein. Nach Demers, der eine detaillierte Geschichte zur Pfarrei verfaßte, hatte sie lediglich 1631 Einwohner, 580 davon waren Kinder. Die genauen Etappen ab der Grundsteinlegung im April 1855 bis hin zur Weihe am 3. April 1856 sind präzise von Sax dokumentiert und bei Demers zitiert. Die Errichtung der Kirche war demnach eine erheblich finanzielle Anstrengung für die kleine Gemeinde und es dauerte zwölf Jahre bis die monetäre Situation so weit konsolidiert war, dass mit der Innendekoration begonnen werden konnte. Dies, obwohl die wirtschaftliche Lage der Region zu dieser Zeit sehr gut war und Sax ein anerkanntes Talent für Geschäfte hatte.⁹² Im Rückblick ist es leicht zu verstehen, warum eine große Summe für dieses Unternehmen benötigt wurde. Wenn es um Religion ging, war des Curés Geschmack alles andere als spartanisch und er war überzeugt, dass der Glaube auch durch Schönheit und Pracht zum Ausdruck gebracht werden sollte. Diesen Aspekt als Charakterzug von Sax bestätigend, zitierte der Generalvikar Msgr. Thomas-Etienne Hamel 1881 bei der Beisetzung des Priesters aus Psalm 25: *Domine, dilexi decorem domus tuae*.⁹³

Vergleicht man das ikonographische Programm, das Sax Lamprecht präsentierte, mit den umfangreichen und komplizierten Zyklen, die für Kirchen seiner Heimat wie die Ludwigskirche in München, die Kathedrale in Speyer oder, näher gelegen, Le Gesù in Montréal entworfen worden waren, erscheint es dennoch relativ bescheiden. Die Ludwigskirche z.B. ist eine Universitätskirche. Bemerkenswert ist, dass dort der Künstler Peter von Cornelius nicht nur für die Wandmalereien zuständig war, sondern auch für den ikonographischen Inhalt. Als Hauptthema wählte er das Apostolische Glaubensbekenntnis, das seinen Höhepunkt in der Darstellung des Letzten Gerichts im Chor fand, ein Fresko, das an Größe das von Michelangelo in der Sixtina (ab 1534) übertrifft.

Es war des Künstlers Absicht, ein „Christlich Episches Gedicht“ zu malen, das ökumenisch auslegt werden konnte. Diese Entscheidung Cornelius erwies sich als durchaus kontrovers und verwickelte ihn in hitzige Debatten innerhalb der katholischen Kirche in Deutschland.⁹⁴ Die große Kathedrale in Speyer

92) Jean Hamelin und Yves Roby, *Histoire économique du Québec 1851–1896*, (Montréal: Fides, 1971), pp. 77–84.

93) Demers 1905, Appendix H, XII. Archives de la fabrique Saint-Romuald d’Etchemin, Comptes et délibérations 1854, Eintrag für 23. Feb. 1868; die *Marguilliers* hatten zugestimmt, dass Lamprecht, der dann Lang und Duveneck zu bezahlen hatte, \$2857.00, Thien \$2142.00 erhalten würden. Für das Porträt des Curé erhielt Lamprecht \$529.00. (Casuel de la fabrique, 1839, Eintrag für 29. Sept. und 26. Nov. 1869).

94) Frank Büttner, „Bau und Ausmalung der Ludwigskirche,“ *St. Ludwig in München, 150 Jahre Pfarrei 1844–1994* (Festschrift), eds. Helmut Hempfer und Peter Pfister (Weissenhorn: Konrad, 1994), pp. 133–52. Frank Büttner, *Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte*, Vol. 2 (Stuttgart: Franz Steiner, 1999), pp. 237–52.

enthielt ein ähnlich kompliziertes Programm, entwickelt, um die Position der Kirche nach der Restauration in Europa zu verteidigen und zu stärken. Es nahm ebenfalls Bezug zur aktuellen Situation in Deutschland und die Haltung der Kirche während und nach der Revolution von 1848, auch nahm es Bezug auf König Ludwig I. in dessen Rolle als *defensor ecclesiae*.⁹⁵ In Montréal's Le Gesù verfolgten die Jesuiten ein ambitioniertes ikonographisches Programm, das sich nicht nur auf die Lehre der katholischen Kirche bezog, sondern diese mit der ihres Ordens vereinte. Es wies auf die politischen Verhältnisse hin, einschließlich der Situation des Ordens in Québec im 19. Jahrhundert und dessen Geschichte in Nouvelle-France.⁹⁶

Derartige Themata waren jedoch nicht von Belang für die kleine Gemeinde des Curé Sax. Dessen Ziel war es, den ihm Anvertrauten das Essentielle des katholischen Glaubens zu vermitteln, Ermutigung und Führung zu einem tugendhaften Leben zu geben und Hilfe und Trost in ihrer Religion zu finden. Auch musste der Patron der Kirche berücksichtigt werden.⁹⁷ Anstatt das Hochaltarbild dem hl. Romuald zu widmen, entschloss sich Sax, einen Zyklus des vorbildhaften Lebens des Patronatsheiligen im Gewölbe des Hauptschiffes darstellen zu lassen.

Dieser beginnt am Entrée mit einer Szene über der Orgelempore und zeigt den Eintritt Romualds ins Kloster von Sant'Apollinare in Classe zu Ravenna. Schon bald war Romuald unzufrieden mit den laxen Verhältnissen der Mönche und deren Unwilligkeit, sich zu ändern. Er verließ das Kloster und verbrachte einige Jahre bei dem gestrengen Eremiten Marinus, der in der Nähe von Venedig lebte. Dargestellt ist, wie Romuald vor dem Eremiten kniet und demütig ansucht, als Schüler angenommen zu werden.

Die nächste Szene bezieht sich auf den reuevollen 26. Dogen von Venedig, Pietro II. Orseolo (991–1008). Sein Gewissen war belastet, denn er hatte sein Amt erhalten, weil er die Ermordung seines Vorgängers nicht verhindert hatte. Unter einem Baldachin empfängt der Doge respektvoll Romuald und Marinus. Diese überzeugen ihn, sein weltliches Leben aufzugeben und dem Benediktinerorden beizutreten. Nach Ansicht Demers zeigt das folgende Bild wie Kaiser Otto III. (980–1002) Romuald beauftragt, den Orden der Benediktiner zu reformieren. Aber Romuald, mit ausgestrecktem linken Arm, in der Hand ein Kreuz dem Kaiser entgegen haltend, vermittelt eher den Eindruck als wolle er dem Kaiser den Zutritt vereiteln (vgl.: Gregor Magnus, Buch der Dialoge; Kap. 14: König Totila). Daher könnte sich die Darstellung genauso gut auf den Vorfall beziehen, bei dem Romuald dem Kaiser verbat, weiter in das Kloster einzudringen, bevor er nicht öffentliche Buße für seinen Ehebruch geleistet hätte.

Die nun folgende Szene aus dem Leben des Heiligen ist vermutlich am besten bekannt und am häufigsten dargestellt. Sie bezieht sich auf den Traum,

95) Zink, *Ludwig I...*, pp. 105–18.

96) Ginette Laroche-Joly, *L'iconographie Jésuite et ses Implications Culturelles dans l'Art et la Religion des Québécois (1842–1968)*, Thèse, l'Université Laval, Québec, May 1990.

97) Gagné, pp. 10, 11.

den Romuald hatte, als er erschöpft von seiner Suche nach einem geeigneten Ort für eine Eremitage auf der Erde lag. Darin sah er eine von der Erde bis zum Himmel reichende Leiter. Seine Mitbrüder, alle weiss gekleidet, stiegen hinauf und wurden oben von Christus begrüßt. Lang zeigt Christus in seiner Komposition nicht, stellt aber den schlafenden Romuald dar und eine Treppe, die in Wolken verschwindet. Einige Mönche steigen die Treppe hinauf- oder herunter. Romuald hatte den Traum auf einem Gelände, das ihm von einem Mann namens Maldolus angeboten war. Dort gründete er das Kloster seines Ordens, die Kamaldulenser. Das folgende Wandgemälde zeigt die Grundsteinlegung für sein Kloster Camalduli. Der Zyklus endet mit dem Tode Romualds.

Um seiner Gemeinde die theologischen Quellen der Lehre der Kirche zu vergegenwärtigen, ließ Sax wichtige Repräsentanten der Glaubenslehre in Medaillonform darstellen. Schlanke, korinthische Säulen tragen das Hauptgewölbe und trennen dieses von beiden Seitenschiffen. Dagegen erfüllen die Säulen im Chor keine tragende Funktion, sondern dienen zur Dekoration. Doppelte Säulen rahmen den Hochaltar, um dessen liturgische Bedeutung hervorzuheben. Alle Zwickel sind mit Medaillons geschmückt. Sie haben einen schimmernden Goldgrund und sind einfach gerahmt, ausgenommen jene zu Seiten des Hochaltares. Diese werden betont durch stilisierte Blätter im Medaillonrahmen und zeigen die beiden wichtigsten Apostel in Halbfigur, die Apostelfürsten Peter und Paul. Sieht man weiter in Richtung Eingang der Kirche, sind in den folgenden Zwickel auf jeder Seite Medaillons mit den vier Evangelisten dargestellt: nach Petrus folgen Matthäus und Markus, nach Paulus Lukas und Johannes.

Die Zwickel im Schiff sind jeweils den fünf Doctores der östlichen und westlichen Kirche gewidmet. Die westlichen heiligen Doctores, Gregor der Große (**Abb. 6**), Ambrosius (**Abb. 7**), Augustinus, Hieronymus (**Abb. 8**) und Thomas von Aquin (**Abb. 9**) sind an ihren Attributen erkennbar. Die heiligen Doctores aus dem Osten sind nach lokaler Tradition Athanasius, Joh. Chrysostomus, Gregor von Nazianz, Basilius und Eusebius von Caesarea. Die meisten dieser Attribute sind jedoch zu wenig spezifisch, so dass eine Identifikation hypothetisch ist.

Die Sektionen der Gewölbekuppeln in den Seitenschiffen sind mit Symbolen wie Turris Davidica, Rosa Mystica und Sedes Sapientiae aus der Mariani-schen Litanei von Loreto geschmückt.

Das Programm, das der Erlösung gewidmet ist, ist in den Seitenschiffen und im Chor dargestellt. Die Seitenschiffe (Demers bezeichnet sie als „chaps“ in seinem Kapitel über die Kirche) enthalten Zyklen, die Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau Maria und dem hl. Joseph darstellen.⁹⁸ Die Reihenfolge, vom Eingang zum Chor und auf der Evangelienseite enthält fünf Szenen aus dem Leben Mariens: Verkündigung, Heimsuchung (**Abb. 10**), Anbetung der Hll. Drei Könige, Darbringung im Tempel und Himmelfahrt Mariens (über dem Seitenaltar).

98) Demers 1906, p. 252. Angabe bei Anm. 80.

Die gegenüberliegende Seite, wieder vom Eingang zum Chor gesehen, enthält den Zyklus, der Joseph gewidmet ist. Er besteht aus: Vermählung von Maria und Joseph, Flucht nach Ägypten (**Abb. 11**), Heilige Familie in Nazaret, zwölfjähriger Jesus unter den Schriftgelehrten, Tod Josephs (über dem Seitenaltar).

Es gibt eine Fülle von Aspekten aus dem Leben Jesu, Mariens und Josephs, die sich zur Darstellung eignen, aber die von Sax getroffene Wahl zeigt deutlich, dass er eine Botschaft für seine Kongregation im Sinne hatte. Einige Bilder in Saint-Romuald wurden von Lamprechts erstem Projekt in Saint Mary in Newark übernommen. Wie es für die Dedikation der Kirchenpatronin angebracht ist, beziehen sich dort alle Darstellungen ausschließlich auf das Leben von Maria und deren Glorifizierung. In Newark beginnt der Zyklus mit der Geburt Mariens, gefolgt vom Tempelgang, ihrer Präsentation im Tempel. Eine andere Szene zeigt die apokryphe Darstellung, in der Jesus seiner Mutter nach der Auferstehung erscheint. Auch gibt es in der Kirche von Saint-Romuald keine Darstellungen, die sich auf den erwachsenen Jesus beziehen wie z. B. die Taufe, seine Wundertaten wie die Auferweckung des Lazarus oder die Hochzeit zu Kana. Die von Sax als geeignet befundenen Szenen beziehen sich alle auf die Unterwerfung und freudige Annahme des Willens Gottes durch den Einzelnen, sie betonen den Wert eines tugendhaften Familienlebens und sie geben dem Gläubigen Trost und Hoffnung durch das Versprechen auf Erlösung und ewiges Leben nach dem Tode.

Der Marienzklus in Saint-Romuald beginnt mit der Verkündigung. Obwohl Maria verwundert und erschrocken durch des Engels Botschaft ist, er gibt sie sich in ihre Erwählung und antwortet gehorsam: „Siehe, ich bin des Herrn Magd, mir geschehe, wie du gesagt hast“ (Lukas 1, 38). Als nächste Szene folgt Mariä Heimsuchung. Maria (**Abb. 10**), gefolgt von Joseph, kommen im Haus von Elisabeth und Zacharias an. Elisabeth, Marias Base, ist schwanger mit Johannes dem Täufer, was wegen ihres fortgeschrittenen Alters als Wunder gilt. Sie ist die erste Person, der das Geheimnis der Menschwerdung Gottes offenbart wurde. In Ehrfurcht vor der göttlichen Natur des Kindes, das ihre Cousine trägt, kniet sie vor Maria nieder, hält ihre rechte Hand und berührt mit der linken zart den Unterarm. Durch Elisabeths Begrüssung bestärkt in der Erfüllung der Mission des Engels, lobt Maria Gott mit dem „Magnifikat-Gesang“.

Die Darbringung im Tempel folgt nahe dem Text im Lukasevangelium (2, 22–38) und bezieht sich auf mehrere biblische Ereignisse. Erhöht und unter einer tempiettoartigen Architektur sind zwei Steintafeln errichtet mit dem Dekalog, der an das Gesetz Moses erinnert, das verlangt, den erstgeborenen Sohn im Tempel darzubringen. Joseph trägt ein Paar Turteltauben, die zur Reinigung der Mutter vorgeschrieben sind und Maria hält eine Kerze, Symbol für Christus. Der alte Simeon hält endlich den ihm versprochenen Messias in seinen Armen und kann nun Gott preisen mit den Worten „Nunc dimittis servum tuum Domine“. Die ältere Frau auf der rechten Seite, in Anbetung knieend, ist vermutlich die Prophetin Hanna, nach deren Aussage ein Kind Israel

erlösen wird. Es war nicht notwendig, Jesus im Tempel darzustellen, noch war es für Maria nötig, das Gesetz der Reinigung einzuhalten, da sie ohne Erbsünde war. Aber beide Riten wurden eingehalten als Zeichen ihrer Demut und Submission unter das Gesetz Gottes.

Die Heiligen Drei Könige, aus dem Orient kommend, folgen dem Stern, der sie zu dem neugeborenen König der Juden führt. Sie bringen Gold, Weihrauch und Myrrhe, allgemein interpretiert als Geschenk für Christus als König, als Gott und Mensch. Die Magier waren die ersten Heiden, die dem Kind, in dem sich Gott manifestierte, huldigten. Ihre Verehrung und Anerkennung Christi als neuen König, wird als Zeugnis angesehen für die universale Kirche der Völker (*universa ecclesia gentium*). Die Drei Könige, im Einklang mit dem Thema des Gehorsams, kehrten nicht zu Herodes zurück, da ihnen ein Engel im Traum erschien, der sie anwies, einen anderen Rückweg anzutreten (Matth. 2, 12).

Der Joseph-Zyklus beginnt mit der Vermählung von Maria und Joseph, eine verbildlichte Illustration von Josephs Unterwerfung unter Gottes Wort. Er hatte Zweifel an Mariens Unschuld, gehorchte aber Gottes Befehl, der ihm im Traum durch einen Engel gegeben wurde. Der blühende Lilienstab erinnert den Betrachter an die Reinheit und Rolle des hl. Joseph als Ehemann der Jungfrau Maria und Ziehvater Jesu. Josephs Gehorsam gegenüber Gott und seine Verantwortung als Mann und „Vater“ werden in beiden folgenden Bildern gezeigt. Zunächst die Flucht nach Ägypten (**Abb. 11**), wohin Joseph mit Maria und dem Jesuskind floh, nachdem ihn der Engel vor dem grausamen Befehl des Herodes, alle Kinder töten zu lassen, gewarnt hatte. Die Heilige Familie in Nazaret folgt. Diese Szene veranschaulicht ein harmonisches und arbeitsames Familienleben: Maria am Spinnrocken und unter dem wachsamen Auge Josephs lernt Jesus mit den Werkzeugen eines Zimmermanns umzugehen. Er ist dabei, ein Kreuz in einen Balken zu meißeln, Vorzeichen auf seine kommende Passion.

Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten ist die letzte Episode aus der Kindheit Christi und ein weiterer Beweis seiner freiwilligen Unterwerfung unter das Gesetz, das ihm als gläubigen Juden abverlangt, den Tempel zu besuchen und das Wort Gottes zu hören. Durch seine gelehrte Disputation offenbart sich seine göttliche Natur und wohin er gehört, nämlich in das Haus seines Vaters. Gleichzeitig jedoch gehorcht er und kehrt mit Maria und Joseph zurück bis die Zeit gekommen ist, sich der Welt zu bekunden.

Beide Wände am Ende der Seitenschiffe mit der Aufnahme Mariens in den Himmel und dem Tode Josephs bilden den Abschluss ihrer Leben auf Erden und die Transition in den Himmel.

Da Papst Pius IX. (1846–1878) erst 1854 die Unbefleckte Empfängnis Mariens zum Dogma erhoben hatte, ist man versucht zu fragen, warum der Curé nicht dieses Thema der „Himmelfahrt“ vorgezogen hat? Aber wird in Betracht gezogen, dass die Jungfrau hier mit einer zwölfsternigen Gloriole gezeigt ist, Symbol das meist dem apokalyptischen Weib und der Unbefleckten Empfängnis zugeordnet ist, findet zumindest eine Anspielung auf dieses Thema hin

statt. Die Darstellung in Saint-Romuald zeigt Maria in entrücktem Zustand. Sie schwebt mit ausgebreiteten Armen im Raum, die Augen gen Himmel gerichtet. Mit der ausschließlichen Konzentration auf Maria, könnte der Künstler Guido Renis Komposition in der Alten Pinakothek in München in Erinnerung gehabt haben. Höchstwahrscheinlich hatte er das Bild dort als Student gesehen, auch war das Bild durch Drucke wohlbekannt (z.B. Lithographie nach Johann Nep. Strixner [1782–1855]).

Während auf Renis Darstellung die Jungfrau von Engeln in den Himmel erhoben wird und somit ein gewisser Eindruck von Bewegung entsteht, ist Lamprechts Version statisch. Maria ist umgeben von Wolken, Putti und geflügelten Engelsköpfen. Über dem besternten Heiligenschein schwebt eine Krone als Andeutung auf Mariens Krönung. Indem subtil auf drei zentrale Themata der Mariologie hingewiesen wird, das apokalyptische Weib, als Präfiguration Mariens die Unbefleckte Empfängnis und die Marienkrönung, ermöglicht Lamprecht, dieses Wandbild nicht ausschließlich als Himmelfahrt zu deuten, sondern in einem umfassenderen Sinne als Glorifizierung der Jungfrau Maria bis hin zur Ekklesia.

Während des Mittelalters wurde der hl. Joseph als der etwas ältere Ehemann von Maria dargestellt, als ziemlich untergeordnete Figur. Aber seit dem fünfzehnten Jahrhundert nahm die Verehrung Josephs stetig zu und er wurde zu einem der beliebtesten Heiligen, besonders bei den Habsburgern und in Kanada, wo er 1624 als Patron der ersten Siedler auserwählt wurde. Josephs Popularität wurde noch größer als Pius IX. ihn 1870 zum Schutzpatron der katholischen Weltkirche erklärte. Mit der Errichtung des St. Josephs Oratorium (Oratoire Saint-Joseph) in Montréal, dem Zentrum der weltweiten Devotion, erreichte seine Verehrung 1904 auch in Übersee ihren Höhepunkt.

Den Tod Josephs stellt Lamprecht dar wie der hl. Joseph eine Lilie, Symbol der Reinheit, in der rechten Hand haltend, in seinem Bett liegt. Am rechten Bildrand kniet Maria betend und am linken, nahe dem Kopfende und in unklarer Sitzposition, neigt sich Jesus Joseph zu und segnet ihn. Drei Engel erscheinen in Wolken über dieser Szene und halten ein Spruchband, auf dem zu lesen ist: *Beati mortui qui in Domino moriuntur*. Das Anliegen, den Wert des Familienlebens zu betonen und zu stärken, veranlaßte den Curé Sax, Joseph einen wichtigen Platz in seinem ikonographischen Plan einzuräumen. Der hl. Joseph wurde u.a. von Arbeitern, Familien, Jungfrauen und Kranken angerufen und gilt als Patron für einen friedvollen Tod.

Die Szenen, die das Herzstück des christlichen Glaubens bilden oder mit den Worten des Curé, die drei Mysterien Christi, verdeutlicht durch Christi Menschwerdung, die Kreuzigung und die Auferstehung, befinden sich im Chorraum mit dem Hochaltar.⁹⁹ Die Komposition der Geburt Christi (Abb. 2) auf der Evangelienseite des Chores, über dem Dorsale des Chorgestühles, ist horizontal in zwei fast äquivalente Hälften geteilt. Im unteren Teil zeigt Lamprecht die Geburt Christi. Er stellt sie nicht in einer bescheidenen Hütte dar,

99) *Le Journal de Québec*, 20. Dez. 1870 (Feuilleton, Causerie Historique).

sondern in einer ziemlich massiv erscheinenden Ruine aus Quadersteinen. Zur Rechten eine Bogenöffnung, durch die zwei Hirten mit Geschenken eintreten. Im Vordergrund, fast parallel zum Bildrand, ist die Heilige Familie dargestellt. Der hl. Joseph, nun ein Mann in besten Jahren, steht am Kopfende der Krippe, seine linke Hand zur schützenden Geste erhoben. Im Mittelgrund, gerahmt von Maria und Joseph, sind die Köpfe von Ochs und Esel zu sehen, symbolisch Juden und Heiden vertretend, und im Vordergrund der neugeborene Christus. Maria, gezeigt wie in der Vision der Hl. Birgitta, kniet betend vor dem strahlend leuchtenden Christkind, das nackt, allerdings nicht auf der Erde, sondern auf einer mit einem weißen Tuch bedeckten, erhöhten Krippe liegt. Im oberen Teil des Bildes erblickt man im geöffneten Himmel drei Gott lobende, ganzfigurige Engel mit gebauschten Gewändern. Als göttliches Zeichen der Menschwerdung Christi bricht himmlisches Licht durch die Wolken.

Das Wandgemälde mit der Auferstehung (**Abb. 3**), fundamentales Dogma der christlichen Religion, ist auf der Epistelseite dargestellt, gegenüber der Geburt Christi. Im Vordergrund, vor dem Grab, das parallel zum Bildrahmen verläuft, liegen drei bewaffnete Wachsoldaten. Sie sind von Christi Erscheinung erschreckt und geblendet und halten Hände und Schilde schützend vor die Augen. Auf der Steinplatte, die das Grab bedeckte, sitzt zur Linken ein Engel und hält als Zeichen des Sieges einen Palmzweig. Der auferstandene Christus steigt nicht kraftvoll in die Höhe, wie es oft in Darstellungen des Christus sublevatus in aere gezeigt ist, sondern steht auf einer kaum über dem stark perspektivisch dargestellten verkürzten Grab schwebenden Wolke.

Christus erscheint vor uns in transitu, noch unmißverständlich Mensch, gleichzeitig aber seine göttliche Natur offenbarend. Seine makellose, wohlproportionierte und athletische Gestalt, ist durch seinen teilweise enthüllten Oberkörper erkennbar. Dieser ist nicht in ein Leichentuch gehüllt, sondern in ein diagonal drapiertes Tuch in königlichem Rot, ähnlich einer Toga. Mit seiner erhobenen Rechten zeigt er uns die Wundmale seiner Passion, während er mit der linken Hand die Stange der flatternden Auferstehungsfahne hält. Zentriert steht Christus majestätisch im Bild. Vor einem dunklen, felsigen Hintergrund im diffus frühen Morgenlicht wendet er sich uns frontal zu. Kein Licht scheint auf ihn, aber die strahlende Aura um sein Haupt weist deutlich auf seine göttliche Natur.

Das Ölgemälde auf dem Retabel des Hochaltares behandelt die Kreuzigung Christi, oder wie bei Demers genannt, die Erlösung am Kreuz.¹⁰⁰ Der Betrachter ist zwingend und unausweichlich mit Christi Leiden und Opfer konfrontiert, die er für uns gehorsam auf sich genommen hat. Der Himmel ist stockfinster, nur ein schmaler, rotschimmernder Streifen am Horizont zeigt die Silhouette des fernen Jerusalem und kündigt bereits von der aufgehenden Oster-sonne. Den Bildraum füllend, hat Lamprecht den sogenannten „Einsamen Christus“ (**Abb. 12**) dargestellt. Dieser Typus hat viele Vorgänger im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert und wurde von Künstlern wie Velaz-

100) Demers 1906, p. 252.

quez und Reni bevorzugt. Rubens' Kreuzigung in der Alten Pinakothek in München ist ein weiteres erlesenes Beispiel dieses Typus'. Bei Lamprechts Version wurde der makellose Körper des Erlösers noch nicht von Longinus' Lanze durchstoßen. Noch lebt er und hebt seine Augen in Verzweiflung gen Himmel und fragt: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen“, nach Psalm 22, 2.

Auch hier wieder konzentrierte sich Lamprecht aufs Wesentliche. Er fügt keine Nebenfiguren ein wie die beiden Verbrecher am Kreuz, die mit Christus gekreuzigt wurden, weder Maria, noch Johannes Evangelist und Longinus mit dem Speer und Soldaten, die um seinen Mantel würfeln. Auch typologische Figuren wie Synagoge und Ekklesia sind nicht zu finden. Nur Adams Schädel am Fuße des Kreuzes erinnert an die Verbindung von Sündenfall und Erlösungsopfer.

Der Höhepunkt und die Zusammenfassung des ikonographischen Programms von Curé Sax sind im Wandgemälde der Apsiskalotte (**Abb. 4**) dargestellt. Die Komposition ist symmetrisch zweigeteilt. Im Zentrum sitzt Christus auf Wolken in einer Mandorla. Er trägt wie ein Priester eine Stola und wendet sich leicht Johannes dem Täufer, dem Vorläufer Christi zu seiner Linken zu, der ihm den hl. Romuald präsentiert. Hinter diesen beiden sind drei bärtige, nicht identifizierbare, unnimbierte Männer. Zur Rechten Christi sitzt Maria als Fürbitterin. Man erkennt Abraham mit Isaak, die als Vorläuferexempla für Opfer und Auferstehung Jesu stehen. Im Vordergrund kniet Melchisedek, der als alttestamentarischer Typus für Christus gesehen wird: „Melchizedek, der König von Salem, trug Brot und Wein hervor. Und er war ein Priester Gottes des Höchsten“ (Gen. 14, 18). In der Mitte der Komposition, direkt unter Christus und über dem Hochaltar, steht geschrieben: TU ES SACERDOS in aeternum sec. ordinem MELCHISEDECH (sic.). Dies bezieht sich auf das Zentrum christlichen Glaubens, dass das eucharistische Brot zum Leib Christi und der Wein zum Blute Christi wird. Dieses Mysterium ist im Kanon „versinnbildlicht durch Melchisedek in der Eucharistie, wo Christus sich selbst durch seinen Priester darbietet unter der Erscheinung von Brot und Wein.“¹⁰¹

Und wieder faßt Demers treffend die Intension des Curé Sax zusammen:

„Quand tous les travaux furent terminés, l'église de St-Romuald était comme une bible ouverte, largement illustrée, et parlant aux yeux de ceux qui ne savent pas lire; mais aux yeux de ceux qui ont étudié et qui peuvent juger, l'église proclamait hautement l'intelligence du curé qui en avait conçu l'idée générale et aussi l'habileté des artistes qui avaient exécuté les plans.“¹⁰²

101) William E. Addis und Thomas Arnold, *A Catholic Dictionary: Containing Some Account of the Doctrine, Discipline, Rites, Ceremonies, Councils, and Religious Orders of the Catholic Church* (London: Routledge & Kegan Paul, 1960), pp. 322, 323.

102) Demers 1906, pp. 255, 256.

Import von Altarentwürfen und Skulpturen aus München

Wird in Betracht gezogen, dass Sax dem Rat der Benediktiner folgend, deutsche Künstler zur Ausgestaltung seiner Kirche wählte, ist es keine große Überraschung bei Demers zu lesen: „Les trois autels de l'église ont été exécutés d'après des plans fournis par M. Schneider, un des premiers architectes de Munich“ und ebenso: „Les statues que nous voyons autour du chœur sont toutes en bois, sculptées par Rüdmler [sic] de Munich et copiées sur des modèles en terre glaise par des artistes de la même ville“.¹⁰³

Zu Lamprechts Studienzeit in München war Georg Schneider (1828–1897) tatsächlich ein bekannter und angesehener Künstler. Auch er hatte an der dortigen Akademie studiert. Sechzehnjährig immatrikulierte er sich im Dezember 1844 und ging im Dezember 1848 ab. Dokumente der Königlich Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München bestätigen: „Seine Zeichnungen erscheinen so stylvoll, anmuthig und erfindungsreich, sein Verständniss, die Form dem Materiale anzupassen, so sicher und klar, dass er als ein höchst ausgezeichnetes Talent für die Verbindung von Kunst und Handwerk betrachtet und hier von seiner großen Begabung ein durchaus erfreulicher Erfolg erwartet werden kann.“¹⁰⁴ Um 1860 hatte er ein eigenes Atelier eröffnet. Dank seiner Mitgliedschaft beim „Münchener Zweigverein für christliche Kunst“ wurden einige seiner Werke, wie auch Entwürfe für Altäre und Kanzeln bei Ausstellungen im Glaspalast gezeigt.¹⁰⁵ Seine Altäre für Deidesheim in der Pfalz und für Hagenau im Elsaß wurden in langen Artikeln im Münchener Sonntagsblatt, eine wöchentliche Publikation zu Nachrichten aus dem religiösen Bereich, gelobt.¹⁰⁶ Drei Altäre der prominentesten Kirche Münchens, die Domkirche zu Unserer Lieben Frau, kurz Liebfrauenkirche genannt, wurden nach seinen Plänen gebaut.¹⁰⁷ 1821 wurde die Kirche zur Kathedrale des Erzbistums München-Freising erhoben und 1858–68 wurde sie im gotischen Stil neu dekoriert.

Schneider lieferte nicht nur Pläne für bestimmte Projekte, sondern er publizierte auch ein Mappe mit einer Serie von Entwürfen für Altäre und Kanzeln, so wie auch für Grabsteine und sonstige Denkmale.¹⁰⁸ Da bis jetzt weder diese

103) Demers 1906, p. 255.

104) München, Akademie der bildenden Künste, 00305 Georg Schneider, Matrikelbuch 1841–1884, http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1844/matrikel-00305 (Stand: 30. Juli 2008). München, Stadtarchiv, Bürgerrechtsakt, Sign. EBA 1853/672.

105) Altäre: *Münchener Sonntagsblatt*: 10. Nov. 1861, No. 45, p. 372; 18. Okt. 1863, No. 42, p. 392. Entwürfe: *Münchener Sonntagsblatt*: 3. Nov. 1861, No. 44, p. 365; 10. Nov. 1861, No. 45, p. 372; 18. Okt. 1863, No. 42, p. 392.

106) *Münchener Sonntagsblatt* 1864, No. 47, supplement p. 65; 1865, supplement pp. 34ff.

107) Fürst, p. 103.

108) Georg Schneider, *Musterblätter zu Steinbildhauer- und Steinmetz-Arbeiten. Eine Sammlung von Vorlagen für Grab- und andere Denkmäler, Brunnen, Portale...* (München: Selbstverlag, 1894). Das einzig bekannte Exemplar dieser Publikation verbrannte im Zweiten Weltkrieg. München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung: Hollandiana, Personae: Schneider, Georg.

Publikation, noch genaue Pläne für Saint-Romuald gefunden werden konnten, ist es nicht möglich festzustellen, ob Lamprecht ein Exemplar von Schneiders Portfolio mit sich brachte, oder ob Schneider spezifische Pläne für Québec entwarf. Der Plan von 1882 für die Andreas-Kirche in Oberempfenbach, Niederbayern, vermittelt eine Idee, wie ein solcher Plan ausgesehen haben könnte. Dort erkennt man, dass Schneider ein Element des Hochaltars von Saint-Romuald wieder aufgriff. Über den Statuen der Heiligen Patrick und Denis, die das Altargemälde in Québec rahmen, befinden sich Baldachine mit tempietto-ähnlichen Strukturen als Abschluss. Diese wiederum dienen den darüberstehenden Engeln als Standfläche. Ein ähnlicher „Tempietto“ befindet sich über dem Schalldeckel der Kanzel in Oberempfenbach.¹⁰⁹ Der Altar in Saint-Romuald vermittelt jedenfalls einen guten Eindruck von Stilelementen im Altarbau, wie sie ab der Mitte und im späten 19. Jahrhundert in Bayern üblich waren.

Was die Ausführung der Pläne betrifft, so hätte zum Einen die Möglichkeit bestanden, sie in München anzufertigen und nach Québec zu schiffen, oder sie bei der Covington Altar Stock Building Company in Kentucky zu bestellen. Keine dieser Lösungen war nötig, denn Saint-Romuald befand sich in der vorteilhaften Situation, selbst eine blühende *École de sculpture* vor Ort zu haben. Die Schule war 1852 von Ferdinand Villeneuve (1831–1909) gegründet worden, als er sein Atelier eröffnete, das sich auf Entwurf und Ausführung von Kircheninnendekorationen und Kirchenmobiliar spezialisierte. Obwohl Schneiders Pläne zweifellos während der Tätigkeit Lamprechts in Saint-Romuald eintrafen, wurden die beiden Seitenaltäre und der eindrucksvolle Hochaltar erst 1874, fünf Jahre nachdem die malerische Dekoration der Kirche abgeschlossen war, eingebaut.¹¹⁰

Eine historisierende Woge der Gotikbegeisterung erfasste Deutschland im 19. Jahrhundert und die monumentalen Kathedralen von Köln, Regensburg und Ulm usw. wurden endlich nach einem Hiatus von mehreren hundert Jahren vollendet. Dieser Aufbruch bürgerlichen Stolzes hatte einige politische Begleiterscheinungen, besonders im katholischen Rheinland, das durch die Beschlüsse beim Wiener Kongress seit 1815 zu Preußen gehörte. Die Pläne zur Fertigstellung des Kölner Doms wurden 1842, in Gegenwart des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV., iniiert.¹¹¹ Bayern folgte mit Regensburg und vollendete die Türme des Doms in zehn Jahren (1859–69). Das repräsentative

109) Georg Brenninger, *Der Historismus in Kirchenbau und Kirchengestaltung Niederbayerns: Ein Beitrag zur Liturgie- und Frömmigkeitsgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Vol. 2 (Schröding: Eigenverlag des Verfassers, 1990), p. 38. Friedrich Fuchs vom Diözesan-Domschatzmuseum in Regensburg wies daraufhin, dass in den Aufzeichnungen von Georg Brenninger (Staatsarchiv Landshut) weitere Werke von Schneider erwähnt sind, einschließlich der Altarpläne für die OFM-Klosterkirche Dingolfing (1864), für den Hochaltar in Weihmichl (1882) und Pauluszell (1886).

110) Demers 1906, p. 255. Léopold Désy, *Lauréat Vallière et l'École de Sculpture de Saint-Romuald 1852–1973* (Sainte-Foy, QC: Éditions La Liberté, 1983). Gagné, p. 34.

111) Michael J. Lewis, *The Politics of the German Gothic Revival: August Reichensperger* (New York: Architectural History Foundation, 1993), pp. 25–42.

Projekt wurde von König Maximilian II. und von dessen Vater, dem vormaligen König Ludwig I., gefördert und finanziell unterstützt.

Es ist sicher ein Zeichen von Anerkennung, wenn man zu einem der drei gewählten Bildhauer gezählt wird, die die Türme des Regensburger Doms mit Statuen schmückten. Unter ihnen war Johann Evangelist Riedmiller (1815–1895), bei dem sechs Skulpturen in Auftrag gegeben wurden. Er hatte in der Werkstatt von Ludwig von Schwanthaler (1802–1848) gearbeitet, während das Modell für die riesige, fast 16 Meter hohe Bronzestatue der Bavaria angefertigt wurde, die dann vor der Ruhmeshalle in München ihren Platz erhielt. 1846 eröffnete Riedmiller sein eigenes Atelier. Es ist klar, dass Lamprecht den Bildhauer an Sax empfahl, der daraufhin acht Skulpturen für den Chor bestellte. Ob es Lamprecht möglich war, dem Curé eine bildliche Vorstellung von Riedmillers Werk zu geben? Bekannt ist, dass Riedmiller Fotografien seiner Modelle nach Regensburg sandte. Es ist daher nicht auszuschließen, dass Lamprecht Fotos von den Statuen zeigen konnte. Die von Gemeindegliedern ausgewählten und gestifteten Heiligen haben etwa Lebensgröße, sind aus Holz und farbig gefasst. Die Skulpturen (**Abbn 13, 14**) trafen vermutlich im frühen Sommer 1869 ein, da Riedmillers Empfangsbestätigung für den Betrag von 446 Florin und 18 Kreuzer das Datum des 27. Juli trägt. Es ist der Tag, an dem das Geld in München angekommen war.¹¹²

Die Nazarener-Bewegung und die Wiederbelebung der Wandmalerei

Ein zusätzliches Ziel der Nazarener, abgesehen von dem Anliegen, eine rein religiös und patriotisch-mythologische Kunst zu schaffen, war der Wunsch, ihre Kunst weit zu verbreiten und leicht zugänglich zu machen.¹¹³ Der Erfolg dieses Anliegens wurde während eines guten Teils des 20. Jahrhunderts geflissentlich ignoriert, obwohl die Reaktionen gegen die Nazarener, deren Kunst und die damit verbundenen Prinzipien schon viel früher einsetzten. Einer der

112) Gagné, pp. 33, 34. Friedrich Fuchs, *Die Regensburger Domtürme 1859–1869* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2006). Ich bin Friedrich Fuchs vom Diözesan-Domschatzmuseum in Regensburg sehr dankbar, mir sein Buch geschenkt und mir die Informationen zu den Altären Georg Schneiders mitgeteilt zu haben. Québec, Musée de la civilisation, fonds d'archives du Séminaire de Québec, Fond Sax 1869–1871, P36.2.2/10.

113) Günter Metken, „Zur Problematik der Nazarener-Nachwirkung,“ in: *Die Nazarener*, ed. Klaus Gallwitz, Ausst. Kat. (Frankfurt: Städtisches Kunstinstitut, 1977), p. 323. Wilhelm Neuss, „Das Wesen der Nazarenerkunst und ihre Bedeutung für die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts,“ in: *Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* (Augsburg: Filser, 1.1928) pp. 62–86, Abb. 19–45, Taf. XV – XXVIII. Hans-Eckehard Bahr, *Christlicher Glaube und künstlerisches Sein: Untersuchungen zur Deutung der Kunst in der Theologie der Gegenwart*, Typoscript 1958. Werner Telesko, *Das 19. Jahrhundert: Eine Epoche und ihre Medien* (Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2010), pp. 119–274.

ersten Versuche, die Kunst der Nazarener zu diskreditieren kam, durch Johann Heinrich Meyer ventiliert, von Goethe. In einem langen Artikel, der 1817 erschien und „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst“ titulierte, war verunglimpft er mit Adjektiven wie „neuen alterthümelnden katholisch-christelnden“ ihren Geschmack.¹¹⁴ Obwohl diese frühen Angriffe nicht gleich aufgegriffen wurden und damit keine unmittelbaren negativen Konsequenzen zeigten, hatte sich die Situation um 1830 und 1840 völlig gewandelt. Gewisse religiöse und politische Entwicklungen veranlassten Leute, sich von dieser reinen oder katholischen Kunst, wie sie oft gekennzeichnet wurde, zu distanzieren. Überdies waren Publikationen zur Kunst dieser Zeit eher von Protestanten dominiert.¹¹⁵

Weiters hatten Kritiker ein Problem mit dem im künstlerischen Konzept innewohnenden Gegensatz, wie Cordula Greve in ihrem Artikel „Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art“ erklärt.¹¹⁶ Sie beobachtet, dass die Nazarener eine Kunst schufen, die eine „intellectualized, historicist and anticorporeal visual piety“ widerspiegelt. Cornelius scheint sich am meisten mit dieser Viel- oder Mehrschichtigkeit auseinandergesetzt zu haben.¹¹⁷ Die Situation verschärfte sich mit dem katholisch-theologischen Richtungswechsel unter Papst Gregor XVI. (1831–1846) und der zunehmend an Bedeutung gewinnenden Stilrichtungen wie Naturalismus, Realismus und Impressionismus. Starke Gegensätze bildeten sich heraus. Zur Zeit Lamprechts, der zu einer späteren Generation der Nazarener Nachfolger gehörte, hatten deren ursprüngliche Intension und deren Wunsch bereits viel an Erfindungskraft verloren, Repetition und Trivialisierung herrschten vor. Das Design war meist fantasielos geworden und in der weiteren Entwicklung oft mit einer süßlichen Sentimentalität verbunden, die an Kitsch grenzte. Im Verlauf der Zeit nahm die Opposition und Ablehnung international immer mehr zu und war von

114) Frank Büttner, „Der Streit um die ‚Neudeutsche religiös-patriotische Kunst‘,“ in: *Aurora*, Jahrbuch der Eichendorf-Gesellschaft, Vol. 43 (1983), pp. 55–76. Keith Andrews, *The Nazarenes, a Brotherhood of German Painters in Rome* (Oxford: Clarendon Press, 1964), pp. 40–43. Mitchell Benjamin Frank, *German Romantic Painting Redefined: Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism* (Burlington, Vt.: Ashgate, 2001), pp. 91, 92. Anne Heinig, *Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2004).

115) Frank, Part II. Andreas Blühm, „Herr vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun,“ in: *Johann Friedrich Overbeck: 1789–1869: zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, eds., Ausst. Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Lübeck: Behnhaus, 1989), pp. 63–79. Sabine Fastert, *Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck, Ein nazarenisches Kunstprojekt zum Kontext seiner Zeit*, in: *Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte* (München), Vol. 68 (1996), pp. 1–3, 113–23.

116) Cordula Grewe, „Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art,“ *The Art Bulletin*, Vol. LXXXIX, No. 1, 2007, 81–107. Der Artikel befaßt sich mit dem philosophischen und theologischen Hintergrund der nazarenischen Kunst, ihrem internationalen Einfluss auf die Entwicklung moderner Kunst wie der Konzeptkunst.

117) Grewe, pp. 82, 83, 88.

langer Dauer. Noch in den 1960 Jahren schrieb Gérard Morisset in seinem Buch über die frühe Malerei in Québec:

C'est encore par l'image que les Allemands exercent une véritable tyrannie sur le goût en Nouvelle-France. L'art de Cornélius, de Schnorr et d'Hoffmann, de tous ces peintres à la fois sentimentaux et empesés dont la pleurnicharde Bavière tire sa gloire, déferle sur la Nouveau Monde en une vague d'un goût douteux et envoûte les bonnes âmes éprises de romantisme. Les journaux et les revues, les calendriers et les publications pieuses, les image édifiantes et les reproductions de tableaux de genre témoignent du succès de cette entreprise commerciale à prétentions artistiques.¹¹⁸

Wie ist nach dem eher bescheidenen Beginn in Rom dieser bemerkenswerte Aufstieg der Nazarener zu einer « wahrhaften Tyrannei », wie es Morisset empfand, zu erklären? Seine Anklage zeigt genau, wie erfolgreich sie mit ihrem Anliegen waren, ihre Kunst bekannt und einem großen Kreis leicht zugänglich zu machen. Einer der neuesten Versuche, diese Bewegung zu verstehen, wird in dem Katalog *Religion Macht Kunst: Die Nazarener*, unternommen, wo die Ansicht vorgebracht wird, diese Gruppe sogar als Sezessionisten und Vorläufer der Konzeptualisten anzusehen.¹¹⁹ Das bevorzugte Medium, ihr ehrgeiziges Ziel zu realisieren, war die Wandmalerei, bei deren Wiederbelebung sie instrumental mitbeteiligt waren. Ihre Akzeptanz nahm in deutschsprachigen Ländern schnell zu. Religiöses Bewußtsein, zusammen mit dem Ziel der Restauration, bestärkte auch in anderen Ländern den Wunsch, eine patriotische Kunst zu entwickeln. Um 1840 hatten diese Faktoren die Wandmalerei zu einer internationalen Bewegung werden lassen. Als höchste Kunstform angesehen, wurde Wandmalerei eingesetzt, um öffentliche Räume wie Parlamentsgebäude, Rathäuser, Theater- und Opernhäuser, Museen und Kirchen auszusmücken.¹²⁰

118) Morisset, p. 137.

119) *Religion Macht Kunst: Die Nazarener*, Max Hollein und Christa Steinle, eds., Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle (Frankfurt: Walther König, 2005), pp. 43, 101, 215. Margaret Howitt, Vol. 2 (1833–1869) über Friedrich Overbeck. *Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert...*, ed. Franz Bindner (Bern: Herbert Lang, 1971), pp. 112–16. Andrews, pp. 71–85. William Vaughan, *German Romanticism and English Art* (New Haven and London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art / Yale University Press, 1979). Günter Metken, „Ein nationaler Stil? England und das nazarenische Beispiel,“ in: *Die Nazarener* (Frankfurt, 1977), pp. 355–64. Henri Dorra, „Die französischen Nazarener,“ in: *ibid.*, pp. 337–54. Bruno Foucart, *Le Renouveau de la Peinture Religieuse en France (1800–1860)* (Paris: Artena, 1987). Gerhard Ringhausen, „Zur Rezeptionsgeschichte der Nazarener-Kunst, Bildwerke für den Religionsunterricht,“ in: *Städte-Jahrbuch*, Vol. VII (1979), pp. 251–70.

120) Clare A.P. Willson, *Mural Painting in Britain 1840–1940* (Oxford: Oxford University Press, 2000). Auch in Kanada gewann die Wandmalerei zunehmend an Bedeutung,

In England war die Wiederbelebung der Wandmalerei eng mit den Idealen der Nazarener verbunden. Die beiden christlichen Hauptbefürworter, die Oxford-Bewegung (Oxford Movement) und die Anhänger der Ekklesiologie (Ecclesiologists), teilten das Bedürfnis, religiöse Kunst wieder zu beleben. Der Weg dazu war vorbereitet durch die Werke zweier französischer Autoren, die Verbindung zu England hatten, Alexis François Rio und Comte Charles Forbes René de Montalembert, dazu kamen die Schriften wie die *Sketches of the History of Christian Art* von Lord Lindsay.¹²¹

Die säkular ausgerichtete Seite der englischen Gesellschaft trat für die „Kunstpolitik“ König Ludwigs mit der Idee ein, öffentliche Kunst und Kunsterziehung zu verknüpfen. Bestärkt durch den Architekten August Welby Pugin (1812–1852) und dem Künstler Ford Madox Brown (1821–1893) unter anderem auch mit der kräftigen Unterstützung von Prinz Albert, beschloss man, die Gebäude des Parlaments mit der hohen Kunst der Wandmalerei auszuschnücken. Der schottische Maler William Dyce (1806–1864) war einer der stärksten Befürworter dieses Projekts. Er hatte Overbeck schon in Rom kennengelernt. Cornelius und Schnorr von Carolsfeld wurden von dem weitgereisten Charles Eastlake konsultiert. Er war Maler, Verfasser von kunsthistorischen Arbeiten, später Präsident der Royal Academy und der erste Direktor der National Gallery.¹²² Während seines Romaufenthaltes hatte er Verbindung zur deutschen Künstlergruppe und sein Wissen über die nazarenische Kunst war bis ins Detail beachtlich.

In Frankreich erlebte die Religion nach den beunruhigenden Jahren der Revolution und dem Ersten Kaiserreich (Premier Empire) einen Aufschwung. Eine lebhafte Debatte entwickelte sich über Notwendigkeit, Inhalt und Form religiöser Kunst, wobei diverse Stimmen sich zu diesem Thema äußerten. Eine der einflussreichsten Kräfte, die zugleich eng mit den Zielen der ultramontanen Bewegung verbunden war und die sich ausführlich zum Thema der religiösen Kunst äußerte, war die Gruppe um Rio und Montalembert. Beide waren in Rom gewesen und hatten dort Werke der Nazarener gesehen, beide hatten Verbindungen zu deutschen Intellektuellen mit ähnlichen Zielen. Rio verbrachte zwei Jahre in Deutschland. Während seines Aufenthaltes in München verkehrte er im Kreis der Wortführer des zeitgenössischen Katholizismus wie Döllinger, Görres, Rumohr und Schelling. Der Einfluss von Rios *De l'art Chrétien*, dessen erster Band unter dem Titel *De la Poésie Chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes* (1836 erschienen), war weitreichend. Von

siehe Marylin McKay, *A National Soul, Canadian Mural Painting 1860s–1930s* (Montreal: McGill–Queen's University Press, 2002).

121) Willsdon, pp. 215–25. Andrew, pp. 75–85.

122) Andrew, pp. 76–85. Vaughan, p. 7. Was das deutsche Vorbild bei der Wandmalerei für das englische Parlament betrifft, siehe Kathleen Curran, „Gärtners Farb- und Ornamentauffassung und sein Einfluss auf England und Amerika,“ in: *Friedrich von Gärtner: Ein Architektenleben 1791–1847. Mit den Briefen an Johann Martin von Wagner*, ed. Winfried Nerdinger, Ausst. Kat., Münchener Stadtmuseum (München: Klinkhardt & Biermann, 1992), p. 197. Willsdon, pp. 44–59.

gleicher Bedeutung war Montalemberts Buch *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, sein Artikel „De l'état actuel de l'art religieux en France,“ dazu seine zahlreichen Beiträge zu Publikationen wie die *Revue des Deux-Mondes* oder *L'Avenir* von Félicité Lamennais.¹²³ Durch Montalemberts Bemühung wurde Overbeck 1834 korrespondierendes Mitglied der Académie des Beaux-Arts und Cornelius erhielt 1838 denselben Status. König Louis-Philippe I. (1773–1850) verlieh ihm die Légion d'honneur und die Akademie hielt ihm zu Ehren ein Banquet.¹²⁴

Das nazarenische Gedankengut fand an der École des Beaux-Arts in Lyon das günstigste Klima. Zu den Ausübenden der religiösen Kunst, die als Schüler der „École lyonnaise“ angesehen werden, zählen Victor Orsel (1795–1850), der „französische Nazarener,“ Edme Camille Martin-Daussigny (1805–1878), Louis Janmot (1814–1892), und Hippolyte Flandrin (1809–1864) (obwohl dessen Zugehörigkeit mitunter umstritten ist).¹²⁵

Der Einfluss der Printmedien

Der weitreichende Erfolg und langanhaltende Einfluss nazarenischer Kunst war zum großen Teil ihrem extensiven Einsatz der Druckmedien zu zuschreiben. Reproduktionen nach Cornelius, Hess, Schraudolph, Rethel, Deger, Steingle, Führich, um nur wenige zu nennen, konnte man in fast allen europäischen Ländern, sowie in Nordamerika finden.¹²⁶ Das Werk von Schnorr von Carols-

123) Alexis François Rio, *De l'Art Chrétien*, 2. vols. (Paris: Debécourt, 1836–55). Charles Forbes René, Comte de Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art* (Paris: Debécourt, 1839). Montalembert, „De l'état actuel de l'art religieux en France,“ 1837, nachgedruckt in: *Mélanges d'Art et de Littérature* (Paris, 1861).

124) Zitiert von Dorra: bzgl. Overbeck, p. 352, note 25 (1844 wurde Overbeck zum Auslandsmitglied ernannt); bzgl. Cornelius, p. 339.

125) Bzgl. Orsel, siehe Howitt, vol. II., p. 116. Dorra, p. 343; Bruno Foucart, „Saint Hippolyte Flandrin,“ *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin: une Fraternité Picturale au XIX^e Siècle*, Ausst. Kat. (Paris: Réunion des musées nationaux, 1984), pp. 42, 43. Marius Audin and Eugène Vial, in: *Dictionnaire des Artistes et Ouvriers d'Art du Lyonnais* (Paris: Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918), Vol. 1, pp. xv, xvi. Marie-Claude Chaudonneret, „Y a-t-il une école lyonnaise?,“ in: *Les Muses de Messidor: Peintres et Sculpteurs Lyonnais de la Révolution à L'Empire*, Ausst. Kat. (Lyon: Le Musée, 1989), pp. 38–41. Elisabeth Hardouin-Fugier and Étienne Grafe, *La Peinture Lyonnaise aux XIX^e Siècle* (Paris: Éditions de l'amateur, 1995). Sylvie Ramond et al., *Le Temps de la Peinture: Lyon 1800–1914*, Ausst. Kat. Musée des Beaux-Arts de Lyon (Lyon: Fage, 2007).

126) Für Druckgraphik siehe Sigrid Metken, „Nazarener und ‚nazarenisch‘, Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals,“ in: *Die Nazarener* (Frankfurt, 1977); Günter Metken, pp. 359ff.; Dorra, pp. 350ff.; Vaughan, pp. 23–29. Christa Pieske, *Bilder für Jedermann: Wandbilddrucke 1840–1940* (München: Keyser, 1988). Martin Kunz, ed., *Ich male für fromme Gemüter: zur religiösen Malerei im 19. Jahrhundert*, Ausst. Kat. (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 1985), pp. 112–18. Max Tauch, ed., *Klei-*

feld war wohl bekannt, besonders seine Bibel in Bildern, die vielen Künstlern als Inspiration diente.¹²⁷

Friedrich Overbeck, der als geistiges und künstlerisches Oberhaupt der Nazarener angesehen wurde, war natürlich umfangreich publiziert. Einige seiner Werke und auch die anderer nazarenischer Künstler waren in Raczynskis *Histoire de l'art moderne en Allemagne* abgebildet, eine Publikation, die in Frankreich und England gelesen wurde. In den *Monuments de l'histoire de Sainte Elisabeth de Hongrie* von Montalembert, war eine Zeichnung der Heiligen, ein Geschenk von Overbeck an den Autor, reproduziert. Overbeck entwarf auch die Illustrationen für die *Heures Nouvelles*, die bis 1914 aufgelegt wurden und die in Frankreich, Belgien und Polen, aber auch in England und den Vereinigten Staaten gelesen wurden.¹²⁸ Andere Werke oder Zyklen von Overbeck, wie die *Vierzig Evangelische Darstellungen aus dem Neuen Testament* und *Die Zwölf Apostel und vier Evangelisten*, wurden von Schulgen-Bettendorf, einer Verlagsanstalt mit einer Niederlassung in Paris, herausgegeben.¹²⁹ Schulgen arbeitete mit dem 1841 gegründeten „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder“ zusammen, dessen Mandat es war, religiöse Bilder von anerkannten, alten und neueren Künstlern zu verbreiten. Nach fünfundzwanzig Jahren hatte Schulgen sieben Millionen Bilder produziert. Die meisten wurden in Deutschland verkauft, aber sie fanden ebenso ihren Weg nach Frankreich, Holland, Belgien, England und Amerika. 1865 schrieb Napoléon Bourassa in seiner „Causerie Artistique“ von einem Versuch, in Montreal Wandmalereien nach Vorlagen

ne Bilder – grosse Wirkung: religiöse Druckgraphik des 19. Jahrhunderts, Ausst. Kat. (Neuss: Clemens-Sels-Museum, 1997).

- 127) Danielle Barbeaux-Fouilloux, „La Bible et l'art,“ in: *Le monde contemporain et la Bible*, eds. Claude Savart und Jean-Noël Aletti (Paris: Beauchesne, 1985), p. 237. Fels, p. 95. Willsdon, p. 225. Re: Schnorr von Carolsfeld's *Bilderbibel* (1860 in Großbritannien publiziert), siehe Andrews, p. 66. Cordula Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism* (Surrey, UK; Burlington, VT: Ashgate, 2009) pp 203–251.
- 128) Athanase Raczynski, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, 3 vols. (Paris: Jules Renouard, 1836–1841). Howitt, Vol. II, pp. 160–67, 416ff. Pierre-Nérée Dassance (Abbé), *Heures nouvelles. Paroissien complet latin-français, à l'usage de Paris et de Rome* (Paris: L. Curmer, 1841); auch publiziert als *Passion de N.S. Jésus-Christ, suivant la concorde des quatre Évangélistes. Précédée d'un pèlerinage à Jérusalem, illustrée par F. Overbeck* (Paris: L. Curmer, 1843). Jens Christian Jensen, „Bemerkungen zu Friedrich Overbeck,“ in: Blühm, p. 13.
- 129) Howitt, Vol. II, pp. 168–74, 426–27; bzgl.: Twelve Apostles, pp. 150; 423. *Darstellungen aus den Evangelien, nach vierzig Originalzeichnungen von Friedrick [sic] Overbeck* (Düsseldorf: A.W. Schulgen, 1850–54). Friedrich Overbeck, *Darstellungen aus den Evangelien nach vierzig Originalzeichnungen im Besitze des Freiherrn Alfred von Lotzbeck auf Weihern* (Düsseldorf: A.W. Schulgen, 1850–52). *I Nazareni a Roma*, Ausst. Kat., Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma: De Luca, 1981), p. 192. Judith Bronkhurst, *William Hunt, a Catalogue Raisonné* (New Haven and London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art / Yale University Press, 2006), Vol. I, pp. 123–25. Bzgl. die Apostel und Evangelisten, siehe Peter Mayr, „Der Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf,“ in: Tauch, p. 40.

von Düsseldorfer Malern zu schaffen, was beweist, dass die Drucke von Schulgen auch Kanada erreicht hatten.¹³⁰ Es gab andere Verlage, die Drucke derselben Art herstellten und verbreiteten, z.B. Georg Joseph Manz in Regensburg und Benziger in Einsiedeln.

1960, fast ein Jahrhundert später, klagte Morisset über die „echte Tyrannei“, die die Deutschen auf den Kunstgeschmack des neunzehnten Jahrhundert in Québec mittels ihrer Druckgraphik ausübten. Eine umfassende Studie zu diesem Thema steht noch aus.¹³¹ Bekannt ist, dass Daniel Müller 1865 bei der Wanddekoration von Le Gesù in Montréal nazarenische Vorbilder verwendete.¹³² Was Bourassa betrifft, so hatte er keine Einwände gegen diese Praxis, solange der Einsatz von Vorlagen nicht unpassend und ungeschickt war. Bourassa bewunderte Overbeck sehr und gab das nazarenische Gedankengut an seine Schüler weiter.¹³³ Es überrascht daher nicht zu erfahren, dass François-Édouard Meloche (1855–1917) sich stark an Schnorrs Bilder Bibel orientierte, als er Kirchen wie Notre-Dame-de-la-Visitation in Champlain oder die Kapelle von Notre-Dame-de-Bon-Secours in Montréal dekorierte.¹³⁴ Auch entkam Charles Huot (1855–1930) dem deutschen Einfluss nicht, wie sein Zitat des Jüngsten Gerichts von Cornelius in seiner Wandmalerei mit dem gleichen Thema in der Kirche von Saint-Sauveur in der Stadt Québec zeigt.¹³⁵ Ein anderes, nicht sehr bekanntes Beispiel sind einige Apostelstatuen im Musée national des beaux-arts du Québec. Ursprünglich hielt man sie für Arbeiten von Louis-Philippe Hébert (1850–1917), jetzt sind sie Charles-Olivier Dauphin (1807–

130) Ibid., p. 34. Cardinal von Westminster Nicholas Patrick Stephen Wiseman (1802–1865) war so beeindruckt von den Bildern, dass er sie in England nochmals nachstechen ließ. Siehe Ludwig Gierse, „Die Anfänge des Vereins zur Verbreitung Religiöser Bilder in Düsseldorf,“ in: *Düsseldorfer Jahrbuch*, Vol. 64 (1993), pp. 160, 162. Catherine Rosenbaum-Dondaine, *L'image de piété en France: 1814–1914*, Ausst. Kat. (Paris: Musée-galerie de la SEITA, 1984). Joyce C. Polistena, *The religious paintings of Eugène Delacroix (1798–1863): the initiator of the style of modern religious art* (Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2008) pp. 191–199.

Ginette Laroche, „Les Jésuites du Québec et la diffusion de l'art chrétien, l'église du Gesù de Montréal, une nouvelle perspective,“ *The Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire de l'art canadien*, Vol. 14, No. 2 (1991), p. 12, note 25. Napoléon Bourassa, „Causerie artistique,“ in: *La Revue Canadienne*, Vol. 2, No. 6 (June 1865), p. 378.

131) Morisset, p. 137.

132) Laroche-Joly, pp. 134–38.

133) Bourassa, pp. 377–79.

134) Patricia Simpson and Louise Pothier, *Notre-Dame-de-Bon-Secours, une chapelle et son quartier* (Montréal: Fides, 2001), p. 115. Cécile Belley, *François-Edouard Meloche (1855–1941), muraliste et professeur et le décor de l'église Notre-Dame-de-la-Visitation de Champlain* (microforme, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, 1990), M.A. Thesis, Concordia University, Montréal, 1989.

135) Jean-René Ostiguy, *Charles Huot*, Canadian Artists Series 7 (Ottawa: National Gallery of Canada, 1979), fig. 3, fig. 4. Sylvain Allaire, „Les tableaux de Charles Huot à l'église Saint-Sauveur,“ in: *Bulletin Annuel 2* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1978–79), pp. 22–25.

1874) zugeschrieben. Unabhängig davon, wer der Künstler war, den meisten dieser Skulpturen dienten Overbecks Drucke der Apostel als Vorlage.¹³⁶

Ein frühes Wandmalereiexempel in den Vereinigten Staaten, das einen ganzen Zyklus von Bildern nach Werken alter Meister und solchen aus jüngster Vergangenheit enthält, ist die Bowdoin College Chapel in Brunswick, Maine. Lamprecht folgte dieser Methode sein ganzes Leben.¹³⁷ Auch in Deutschland gab es eine große Zahl von Künstlern bis gut ins 20. Jahrhundert, die in verschiedenen historisierenden Stilen arbeiteten und die sich von bekannten und beliebten Modellen der jeweiligen Perioden inspirieren ließen.

Es war nicht nur Mangel an Kreativität, der diese Ausübenden der christlichen Kunst so traditionell arbeiten ließ. Einer der Hauptgründe für ihre Ausdrucksweise waren die vorgegebenen Rahmenbedingungen, die Haltung, Ansichten und Vorschriften ihres wichtigsten Auftraggebers, die Katholische Kirche. Die Kirche lehnte es ab, theologische Angelegenheiten durch die Moderne in Frage zu stellen. Besonders strikt achtete sie auf Beibehaltung ikonographisch vertrauter Kleidung. Idealisierte Vorschriften, die sich über Jahrhunderte herausgebildet hatten, ermöglichten keinen leichten Übergang zu neuen Ausdrucksweisen verschiedener Stile. Ihr dornigstes Problem war, sozialkritische Tendenzen zu akzeptieren.¹³⁸ Dazu kam, dass die Kirche darauf bestand, ihre Bilder hätten schön und erbaulich zu sein. Man mutmaßte, dass „Der arme Arbeiter...durch den Anblick einer Heiligenstatue, eines religiösen Gemäldes über die Niedrigkeit und Noth seines eigenen Lebens emporgehoben würde zu Gott, in bessere Welten.“¹³⁹

Ähnliche Bedingungen herrschten in Québec und es ist daher nicht verwunderlich, dass Lamprecht, Traditionalist durch Ausbildung und Neigung, den Ansprüchen seiner kirchlichen Autoritäten entsprach. Die Dekoration in Saint-Romuald kann nicht als modern oder besonders originell angesehen werden, da sich der Künstler, was Programm und Bildmaterial betrifft, weitgehend auf bereits bekanntes Material zu stützen hatte. Nichtsdestoweniger, für die kleine Gemeinde von Saint-Romuald d'Etchemin, für die Provinz Québec und sogar für Kanada ist man versucht zu sagen, dass das von Curé Sax 1867 gewählte dekorative Programm in vieler Hinsicht dennoch kühn und modern erscheint, besonders unter den Aspekten von Stil, Größenordnung und Technik.

136) Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. Dank an Bernard Mulaire, der mich auf diese Skulpturen aufmerksam machte. Elgin van Vaassen wies darauf hin, dass den meisten Skulpturen Overbecks Drucke als Vorlage dienten.

137) Curran 2003, pp. 274, 275. Beispiele für Lamprecht: Chapel of the Foundling Asylum, New York, Altargemälde nach Raffaels *Disputa* (Yearly Report of Foundling Asylum 1870–73, pp. 28–31.) Siehe auch unten Anm. 175. Cathedral of the Holy Name, Chicago, 1893, *Transfiguration* nach Raffael und Motiven von Schraudolph. Siehe auch Anm. 168.

138) Fels, pp. 77, 78.

139) Zitiert nach Fels, p. 78. (Paraphrasierter Text des Priesters und späteren Bischofs von Rottenburg-Stuttgart, Paul von Keppler (1898–1926).

Die Übernahme der Wandmalerei in Québec

Zugegeben, bereits in den späten 1830er Jahren unternahm der italienische Maler Angelo Pienovi (1773–1845) in Montréal einige Versuche dekorativer Wandmalerei.¹⁴⁰ Weiters ist bekannt, dass es von etwa 1840 bis 1864 einen deutschen Maler in der Stadt gab, der Wandmalerei ausübte. Gemäß Bourassa war er ein mittelmäßiger Maler: „Le brave allemand [qui] n’était qu’un bon décorateur de café-chantant.“ Heldt war des Malers Namen, wie man aus anderen Quellen erfährt. In absteigender Zustimmung beschreibt Bourassa drei Kirchen, wo Heldts ungeschickte Versuche zu sehen waren. Das erste und am besten befundene Werk befindet sich in der Kapelle des Hôtel Dieu (wegen seiner Lage oft auch Mont Sainte-Famille genannt). Das ikonographische Programm zu rekonstruieren, wäre schwierig, da die Wandmalereien nicht mehr erhalten sind, ausgenommen die Grisailen in der Kuppel. Es gibt jedoch ein altes Foto in der Notman Sammlung, das einen größeren Ausschnitt der originalen Dekoration zeigt.¹⁴¹ Was ins Auge fällt, ist das große Wandbild im oberen Teil der Wand hinter dem Hochaltar. Das beherrschende Motiv ist eine architektonische, vermutlich römische Struktur - eine Anspielung auf das Kolosseum mit seinen christlichen Märtyrern. Die Zusammenstellung der Motive ist etwas ungewöhnlich und die malerische Ausgestaltung blieb zudem auf den Chor beschränkt. Heldts Dekoration ist in keiner Weise zu vergleichen mit der 1865–66 von Daniel Müller verwirklichten aufwendigen Ausmalung für Le Gesù mit einem umfassenden ikonographischen Programm, oder mit der 1868–69 von Lamprecht geschaffenen für Saint-Romuald. Für ihre Zeit war die Dekoration im Hôtel Dieu jedoch beträchtlich und sie zeugt offensichtlich von einer willkommenen Übernahme der Kunst der Wandmalerei in Québec, die in Europa längst en vogue war. Nach dem Hôtel Dieu war Heldt in der irischen Kirche Saint Patrick aktiv. Die letzte und eindeutig am wenigsten erfolgreiche Arbeit war die in der Kirche Sainte Anne. Bourassa weigert sich, das letzte Projekt überhaupt zu besprechen, weil er seinen „Kollegen“ (confrère), wie er Heldt ironisch nennt, anklagt, nichts anderes als seine Pinsel daran gereinigt zu haben als er das Gewölbe dort malte. Ehrlicher Weise schiebt er nicht alle Schuld auf Heldt. Ihm ist bewusst, dass die meisten Auftraggeber wenig Geduld und oft keinen Geschmack haben. Auch die damals fehlende Bereitschaft, Geld für Kunst auszugeben, klagt er an. Bourassa versäumt nicht die Gelegenheit, auf diese Mängel seiner Mitbürger hinzuweisen.

Es scheint, dass Heldts „Erfindungen“ nur daraus bestanden, andere Künstler verschiedenster Stilrichtungen zu kopieren. Bourassa erwähnt einen Gott-

140) Dominique Deslandres et al., eds., *Les Sulpiciens de Montréal: une histoire de pouvoir et de discrétion 1657–2007* (Montréal: Fides, 2007), p. 546. David Karel, „Angelo Pienovi,“ *Dictionary of Canadian Biography* (Toronto: University of Toronto Press, 1966–), Vol VII (1836–1850), pp. 696, 697.

141) Montréal, Musée McCord, Notman Photographic Archive: Chapelle, Hôtel-Dieu, Montréal, 1911, VIEW-11533.

vater mit byzantinisierenden Gesichtszügen, Kopien nach den Düsseldorfer Malern, wobei er höchstwahrscheinlich die Publikationen von Schulgen meint und dazu Künstler, die deutlich dem Stil von Cornelius verfallen waren.

Andere Vorlagen, die Heldt zur Inspiration dienten, waren Murillo, Raffael und Domenichino. Aber es ist nicht nur der Umstand, dass Heldt nach Kopien arbeitete, den Bourassa kritisiert, sondern deren Kombination. Zugegeben, die Ausführung ließ zu wünschen übrig, aber der Hauptgrund seiner Unzufriedenheit war nach Bourassa der Mangel an Stilgefühl bei der Zusammenstellung vorhandener Vorlagen.¹⁴²

Ornamentale Malerei und Thiens Arbeit in Saint-Romuald

Die Kunst der Ornamentmalerei erfordert eine eigene Art des Einfühlungsvermögens. Viel zu oft ist diese Gattung der Kunst unterbewertet, da sie als Ergänzung der figurativen Wandmalerei angesehen wird. Aber, ob ein Innenraum grösser oder kleiner, heller oder dunkler oder in veränderten Proportionen erscheint, das hängt in erster Linie von der Arbeit des Ornamentmalers ab. Kurz gesagt, die gemalte Dekoration kann den Eindruck eines Interieurs steigern oder ruinieren, wie dies Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) in seiner Abhandlung über die Malerei darlegte.¹⁴³

Die Nachfrage für Ornamentmalerei ging einher mit der Wiedergeburt der Wandmalerei durch die Nazarener. Viele Künstler, Architekten und Maler, die beauftragt waren, Kirchen zu bauen und auszuschnücken, zogen es vor, ihre Studien durch einen Italiaufenthalt zu vervollständigen. Zu ihnen zählten u. a. Leo von Klenze (Allerheiligen-Hofkirche, München), Friedrich von Gärtner (Ludwigskirche, München), Johann von Schraudolph (Kathedrale in Speyer), Ernst Deger (1809–1885), zusammen mit den Brüdern Andreas (1811–1890) und Karl Müller (1818–1893) und Franz Ittenbach (1813–1879) (Apollinariiskirche, Remagen). Dort konnten sie nicht nur die Architektur, die Gemälde und Wandmalereien im einzelnen betrachten, sondern komplette dekorative Ausstattungen von Kircheninnenräumen rezipieren. So sind Gärtners Pastiche einiger Gewölbedekorationen anschauliche Beispiele seiner Studien in Italien.¹⁴⁴ Kathleen Curran weist in ihrem Buch über den Rundbogenstil darauf hin, dass Gärtner bereits in den frühen 1820er Jahren sich damit beschäftigte, ornamentale Muster zu untersuchen und weitere zu erfinden.¹⁴⁵ Sie schreibt, er habe mit den ornamentalen Dekorationen, die er schuf und einsetzte in seine Bauten der Bayerischen Staatsbibliothek und der Universität in München antizipiert, was später von Viollet-le-Duc in Frankreich, von A.W.N.

142) Bourassa, pp. 376–79. Die Wandmalerei wurde 1854 bereits in der Literatur besprochen, siehe: *Le Canadien* (zitiert nach McKay, pp. 95, 99).

143) Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Paris: V.A. Morel, 1875–82), Vol. 7, p. 79.

144) Curran 1992, p. 193; Curran 2003, p. 77.

145) Curran 1992, pp. 191–204; Curran 2003, pp. 77–78.

Pugin, Owen Jones, und William Morris in England, wie auch von Frank Furness und Louis Sullivan in Amerika entwickelt wurde.¹⁴⁶

Obwohl die Kunst der Ornamentierung seit der Antike eine lange Geschichte hat, setzt doch jede Zeit sie verschieden und nach dem jeweilig vorherrschenden Geschmack ein. So war sie im 18. Jahrhundert von der Popularität des Pittoresken beeinflusst und bereits vor Viollet-le-Duc von der zunehmenden Wertschätzung der Gotik. Der byzantinische Stil wurde wiederentdeckt und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts nahm das Verlangen nach Stilvielfalt zu.¹⁴⁷ Bald gab es zahlreiche deutschsprachige Publikationen zu diesem Thema, aber englische Bücher zur Ornamentierung waren am erfolgreichsten. Einer der ersten Texte zu diesem Sujet war *Illuminated Ornaments, Selected from Manuscripts and Early Reprinted Books, from the Sixth to the Seventeenth Century* von Henry Shaw. Es wurde 1833 veröffentlicht und sofort ins Deutsche übersetzt. Die wahrscheinlich einflussreichste Abhandlung zu diesem Thema war jedoch das 1856 publizierte Werk *The Grammar of Ornament* von Owen Jones.¹⁴⁸

Oft, speziell bei neugebauten Kirchen, gehörte Ornamentmalerei zur Aufgabe des Architekten oder stand zumindest unter dessen Kontrolle. In München war es der Architekt Gärtner, zum großen Missfallen von Cornelius, der die Ornamentierung für die Ludwigskirche entwarf. In Montréal's Le Gesù scheint der Impetus zur malerischen Ausgestaltung in trompe-l'oeil, sowie auch die Wahl des Malers Daniel Müller vom Architekten Patrick C. Keely (1816–1896) ausgegangen zu sein. Er war aus den Vereinigten Staaten zur Verbesserung von Plänen, die von anderen entworfen waren, herbeigerufen worden.¹⁴⁹ Nach Quellenlage war für die Ausführung des gesamten gemalten Interieurs nur Daniel Müller zuständig. In einem Artikel jedoch, der detailliert die Wandmalerei Daniel Müllers für die Kirche der Jesuiten, Saint Michael in Buffalo, New York, beschreibt, ist erwähnt, dass die entsprechenden Rahmen-

146) Curran 1992, p. 204.

147) Guy Ahlsell de Toulza et al., eds., *Le „Gothique“ retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Ausst. Kat., Hôtel de Sully (Paris: Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979). J.B. Bullen, *Byzantium Rediscovered* (London and New York: Phaidon, 2003).

148) *Illuminated Ornaments: Selected from Manuscripts and Early Printed Books from the Sixth to the Seventeenth Centuries, Drawn and Engraved by Henry Shaw; with Descriptions by Sir Frederic Madden* (London: William Pickering, 1833). Owen Jones, *The Grammar of Ornament: illustrated by examples from various styles of ornament: one hundred folio plates, drawn on stone by F. Bedford* (London: Day, 1856). Wolfgang Brönner, „Farbige Architektur und Architekturdekoration des Historismus,“ in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Vol. 1/2, No. 36 (1978), p. 58. Wilsdon, p. 225. Curran 1992, p. 195. Curran 2003, pp. 78ff. Auguste Racinet, *Introduction to The World of Ornament: Complete Coloured Reprint of l'Ornement polychrome (1869–1888) & l'Ornement des tissus (1877)...* (Cologne and Los Angeles: Taschen, 2006).

149) Laroche-Joly, pp. 104–07. Laroche, p. 9.

einfassungen der Bilder von dessen Bruder Christian Müller ausgeführt wurden. Dies trifft höchstwahrscheinlich auch für Montréal zu.¹⁵⁰

Die Situation in Saint-Romuald war jedoch anders. Dort lag zwischen der Erbauung der Kirche nach Plänen des Architekten Charles Baillairgé (1826–1906) und der Ausführung der Innendekoration eine Zeitspanne von zwölf Jahren.¹⁵¹ Architekt und Maler hatten keinen Bezug mehr zueinander. In Le Gesù dient die gemalte Ausgestaltung teilweise als Ersatz für Architektur und gemalte architektonische und dekorative Ornamente täuschen Dreidimensionalität vor. Stilistisch entsprechen sie mehr der Ära des frühen Barock. Die ornamentale Dekoration in Saint-Romuald steht zur Gänze im Rahmen ihrer Zeit. Sie ist zweidimensional und ergänzend, sie unterstützt und dient der architektonischen Struktur.

Was Saint-Romuald betrifft, ist gut dokumentiert, dass die Arbeit unter drei Künstlern aufgeteilt war, der junge Duveneck nicht gezählt. Die Verantwortung für die Dekorationsmalerei (**Abb. 15**) lag ausschließlich bei Wenceslaus Thien. Seine Aufgabe war es, die Wandgemälde optisch zu einem einheitlichen Eindruck zu verbinden und die architektonische Struktur des Innenraumes dadurch hervorzuheben. Thien war am 17. Mai 1838 in Bokel in der Nähe von Aschendorf, Niedersachsen, geboren. Am 14. August 1866 kam er, zusammen mit seinem Bruder Herbert, einem Priester, in New York an. Er ließ sich in Cincinnati nieder, wo er am 16. November 1912 starb. Thien kam vermutlich über die Covington Altar Stock Building Company mit Lamprecht in Kontakt, mit der er ebenfalls assoziiert war.¹⁵²

150) S. Briedeman, *Die Neue St Michael's Kirche zu Buffalo, N.Y.* (Buffalo: Aurora Office, n.d. [o.J.]). Für Christian Müller, siehe p. 10. Laroche-Joly, p. 129, note 55.

Spätere Informationen machen deutlich, dass das angegebene Datum von 1864 für die Kirche Saint Michael in Buffalo zu früh ist. Die Kirche war vor Mai 1868 nicht fertig und wurde daher später dekoriert. (Laroche, p. 23, note 14). Mein Dank gilt Ginette Laroche (-Joly), die mir großzügiger Weise eine Kopie des schwer zu findenden Artikels zur Verfügung stellte und die mir bei der Klärung verschiedener Fragen in der Chronologie bzgl. Le Gesù, Montréal, und Saint Michael's, Buffalo, half. Morisset (pp. 136, 137) spricht von „les Müller.“

151) Christina Cameron, *Charles Baillairgé, Architect and Engineer* (Montréal and Kingston: McGill–Queen's University Press, 1989), pp. 69, 154. Gagné, p. 25.

152) Osnabrück, Diözesanarchiv, Kirchenbücher Aschendorf (17 July 1832). Ancestry.com, New York Passenger Lists, 1851–1891 (database online), Provo, Utah, MyFamily.com, Inc., 2003. Paul E. Ryan, *History of the Diocese of Covington, Kentucky* (Covington: Diocese of Covington, 1954), p. 887. *Cincinnati Commercial Tribune*, 15 Nov. 1912, p. 5. Paul A. Tenkotte und James C. Claypool, eds., *The Encyclopedia of Northern Kentucky* (Lexington: University Press of Kentucky, 2009). Mein Dank gilt Paul Tenkotte für seine stetige und enthusiastische Bereitschaft, schnell Fragen bzgl. Thiens Biographie zu klären. Es ist nicht klar, wer die Medaillons in den Zwickeln malte. In der Beschreibung der Kirche erwähnt Demers (1906, p. 255) sie zwischen den Arbeiten von Lang und Thien, schreibt sie aber nicht eindeutig einem der beiden Künstler zu. Während Lang und Lamprecht ihre Arbeiten signierten, sind die Medaillons ohne Signatur. Es ist schwierig, zu einer Entscheidung zu kommen, die auf stilistischen Gründen basiert, da diese Art von Bildern ziemlich gewöhnlich

Nichts ist über seine Ausbildung bekannt, aber klar ist, dass er einige Erfahrung hatte. Der Wahrheits-Freund erwähnt Vorteilhaftes über ihn und schreibt, er sei vom Bischof in Münster Johann Georg Müller (1847–1870) hoch empfohlen worden.¹⁵³ Es ist eher unwahrscheinlich, dass der junge Lehrling und Maler die Gelegenheit hatte, nach München zu kommen, um die unter König Ludwig erbauten Kirchen zu studieren. Aber es könnte gut sein, dass Thien, solange er in der Gegend von Münster war, durch Teile des Rheinlands und in die damals zu Bayern gehörende Pfalz gereist war. Dort standen fünf hervorragende Beispiele nazarenischer Wandmalereien zum Studium zur Verfügung: Der Dom zu Speyer, Wandmalereien von Philipp Veit (1793–1877) in der Kathedrale von Mainz, die Kapelle im Schloß von Rheineck von Eduard von Steinle (1810–1886) gestaltet, die Kapelle im Schloss Stolzenfels von Ernst Deger (1809–1885) und die Apollinariskirche in Remagen.¹⁵⁴ Wie weit Thien über die Situation in Frankreich informiert war, ist unbekannt, zu vermuten aber ist, dass er auch über deren künstlerischen Entwicklungen auf dem Laufenden war. Nachdem die Arbeit in Saint-Romuald beendet war, begab er sich im Winter 1868–69 auf eine Studienreise nach Deutschland. Von dort kehrte er mit einer Reihe von Publikationen zurück, die sich mit der Dekoration von Kirchen beschäftigen, angefangen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Unter den Projekten befand sich die Kathedrale von Monreale, Reproduktionen der St. Michaels Kirche in Hildesheim, der Ludwigskirche in München, dem Dom zu Speyer und von Viollet-le-Duc restaurierte Arbeiten in Paris.¹⁵⁵

Bald nachdem die malerische Ausgestaltung in Saint-Romuald abgeschlossen war, veröffentlichte die Zeitung *La Minerve* eine relativ ausführliche Beschreibung des neugeschaffenen Interieurs. Der Autor beobachtet: „Autour des fenêtres, des bordures d’un goût parfait et qui sont une imitation exacte de celles de la Sainte-Chapelle à Paris.“¹⁵⁶ Aber die „bordures“, die die Bogenfenster einrahmen, gleichen in keiner Weise denen der Sainte-Chapelle. Wäre man gezwungen zu einen Vergleich, so glichen die Bordüren, die die Fenster in Saint-Romuald einfassen, im Charakter eher denen der Abtei in Saint-Denis, aber es lässt bezweifeln, ob der Verfasser von *La Minerve* diesbezüglich ein so detailliertes Wissen hatte.¹⁵⁷ Die erwähnten „Zickzack-Bordüren“ (ein

waren und zu wenige von Thiens Arbeiten bekannt und in unverfälschtem Zustand erhalten sind, um Vergleiche zu erlauben. Die Einträge in die Bücher der Pfarrei sind nicht detailliert, aber Thien erhielt eine ziemlich hohe Summe (siehe Anm. 93).

153) *Wahrheits-Freund*, 17. Apr. 1867, p. 429; 8. Dez. 1869, p. 138. Der „Hochwürdigste Bischof“ war Bischof Johann Georg Müller (1847–1870), der als Förderer der Künste angesehen wurde. Diese Information wurde mir freundlicherweise von Horst Ruth, Bischöfl. Generalvikariat Münster (2. Feb. 2004) mitgeteilt.

154) *Die Apollinariskirche in Remagen*, mit Beitr. von Wolfgang Brönner, in: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz: Forschungsberichte, Bd. 7 (Worms: Werner, 2005), p. 25.

155) *Wahrheits-Freund*, 14 July 1869, p. 389.

156) *La Minerve*, 7 Aug. 1869, p. 2.

157) Für schematische Zeichnungen dieser Bänder, siehe Louis Grodecki, *Les Vitraux de*

Motiv, das man in der ornamentalen Dekoration des berühmten Pariser Beispiels findet) verlaufen in Saint-Romuald parallel, von Konsole zu Konsole, zu den die Fenster komplett rahmenden ornamentalen Bändern und markieren die Zonen, an denen die Wand endet und das Gewölbe beginnt.

Obwohl diese Bänder (auch im Chor eingesetzt) nur ein sehr kleiner Teil des gesamten dekorativen Schemas von Saint-Romuald sind, besteht doch die Gefahr, dass durch solche ungenaue Bemerkungen beim Leser ein falscher Eindruck erweckt wird. Allein die Erwähnung der Sainte-Chapelle beschwört das Bild eines gotischen Innenraumes, dessen Wände völlig mit Ornamentmalerei in stark gesättigten Farben bedeckt sind, nach Art einer vielfarbigen Haut. Verschlungene Goldmuster betonen diese „Haut“. Dazu kommen die Buntglasfenster, die den Innenraum gesamt in ein gedämpftes Licht tauchen und eine mystische Atmosphäre schaffen.

Der Kontrast zur Innendekoration von Saint-Romuald könnte nicht deutlicher sein. Mit dem Tageslicht, das durch große, leicht getönte Fenster strömt, entsteht zusammen durch die zwei Reihen von schlanken, eleganten und weißen korinthischen Säulen – ehemals marmoriert – und durch die drei weißen Altäre ein leichter und luftiger Gesamteindruck. Der Eindruck wird verstärkt durch Thiens Entscheidung, alle Elemente, welche die Architektur betonen, in subtilen Variationen von Grau zu halten.¹⁵⁸

Um eine klare Struktur zu erreichen, benutzte der Künstler Linien und Bänder verschiedener Breiten in helleren und dunkleren Tönen, mit denen er das lange, unakzentuierte Hauptgewölbe, die Gewölbe der Seitenschiffe und die Wände gliederte. Die Ornamentmalerei in Saint-Romuald ist, von einigen Ausnahmen abgesehen, grundsätzlich zweidimensional. Solche Ausnahmen sind sehr überlegt und sorgfältig eingesetzt und nur aufmerksame Betrachter werden sie bemerken. Das Ende des Hauptgewölbes ist mit einem doppelten Fries aus dreidimensionalen Profilen (Perlstab und Zahnschnitt) akzentuiert. Es ist an dieser wichtigen Stelle und bei allen Hauptunterteilungen, die das Gewölbe im Schiff gliedern, wo Thien die Zweidimensionalität aufgab.

Um die (ursprünglich) marblierten Säulen, die Altäre und die Wandbilder optisch zu vereinen, tönnte er die restlichen Wandflächen ein. Ein leichtes bis mittleres Grün und ein äquivalentes Rosa-Braun sind die beiden dominierenden Farben. Mit einer Fülle von Gradationen dieser beiden Farben, an vielen Stellen durch sich wiederholende Muster erreicht, schuf er eine farblich stimmige Atmosphäre. Die Wandflächen wurden, abhängig von ihrer Bedeutung und mit besonderem Augenmerk auf die Gewölbe, mit unterschiedlich auf-

Saint-Denis: étude sur le vitrail au XIIe siècle (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, Arts et Métier Graphique, 1976), Vol. I, p. 129.

158) Montréal, Musée McCord, Notman Photographic Archive: *Église Saint-Romuald, Saint-Romuald, QC, vers 1910* (MP-0000.1139.2). In der Fotografie, vermutlich vor der Restaurierung von 1901 ist gut ersichtlich, dass Thien die Säulen marbliert hatte. Es ist klar, dass diese originale Fassung den ungewöhnlichen Eindruck des Kircheninterieurs verstärkten und mit der gemalten Dekoration eine größere Einheit bilden würde.

wendigen Ornamenten und verschieden starker Farbigkeit akzentuiert. Die Quellen dafür sind diverser Art: Leisten nach mittelalterlichen Manuskripten, gotische Blattornamente und Kombinationen verschiedener Stile. Die Gesamtdекoration richtet sich im Ganzen nach dem Stil der Wandbilder und dem Modellmaterial, das man in deutschen Kirchen sah, die im nazarenischen Stil dekoriert waren.

Selbstverständlich erreichte Thiens Ornamentierung den Reichtum und das Raffinement der erwähnten deutschen Kirchen nicht, auch hätte es den finanziellen Rahmen des Curé Sax gesprengt. Aber die Dekoration in Saint-Romuald entsprach ganz dem, was Owen Jones in seiner dritten Proposition zum Ausdruck bringt: „As Architecture, so all works of Decorative Arts, should possess fitness, proportion, harmony, the result of all which is repose.“ Dass es Thien, Lang und Lamprecht gelungen war, dieses Ziel in den Augen der Kirchenbesucher zu erreichen, bringt ein Artikel in der bereits erwähnten *La Minerve* zum Ausdruck, wo man liest: „Ce qui frappe au premier coup d’oeil, c’est l’harmonie parfaite de couleurs ... rien de trop voyant, une sobriété parfaite dans l’ensemble.“¹⁵⁹

Nachdem Curé Sax in die Vereinigten Staaten gereist war, um sich dort Rat zu holen und von dort Künstler ins Land gebracht hatte, ist es nicht uninteressant, die Frage zu stellen, wie sich das Projekt im Vergleich zu Dekorationen in amerikanischen Kirchen hält, wobei nicht vergessen werden darf, dass Wandmalerei in diesem Land bereits seit etwa 1850 florierte. Man denkt an Currans Beispiel von der Kapelle in Bowdoin College und sie verweist weiter auf „a host of decorators of different nationalities, most of whom remain anonymous, were practicing in the United States.“¹⁶⁰ In diesem Rahmen kann Saint-Romuald leicht seinen Platz behaupten. Selbstverständlich muss Saint Mary’s in Newark, die Kirche, in der Lamprecht seine ersten Wandgemälde malte, bei dem Vergleich mit berücksichtigt werden. Geht man von einem Druck aus, der die originale Dekoration der Benediktiner Kirche zeigt, übertrifft Saint-Romuald die Ornamentmalerei dort. Obwohl einige schablonierte Bänder und andere allgemein bekannte Motive, die in Newark eingesetzt waren, auch in Thiens Werk in Québec zu finden sind, ist der Gesamteindruck in Saint-Romuald differenzierter, reicher und mehr harmonisch. Was dem Eindruck in Saint Mary abträglich ist, sind die fehlenden Wandbilder im Hauptgewölbe. Die schräge Decke ist in große, leere Felder aufgeteilt, die bei der Ausgestaltung berücksichtigt werden mussten. Diese Flächen sind etwas zu grob und einfallslos gerahmt und nur teilweise mit Ornamenten gefüllt. Die freigelassenen Stellen im Zentrum verstärken den Ruf nach Bildern.¹⁶¹

159) Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (London: B. Quaritch, 1910), p. 5. *La Minerve*, p. 2.

160) Curran 2003, pp. 271 ff., 278.

161) Ein Druck, der den Innenraum von Saint Mary’s zur Entstehungszeit zeigt, in: McPadden 1992, p.13. Für die heutige Erscheinung siehe Malachy M. McPadden, O.S.B., ed., *Saint Mary’s Church, Newark, New Jersey* (Newark: Newark Abbey Press, 2002), n.p.

Technik und Restaurierung

Obwohl die malerische Ausgestaltung in Le Gesù, sie ist ganz in Camaïeu gehalten, sich ziemlich von den anderen bis dato ausführten Wandmalereien unterscheidet, war sie das einzige Beispiel in Québec, von dem der Curé einige Erfahrungen ableiten konnte. Der ästhetische Gesichtspunkt war jedoch nur einer. Die andere im Raum schwebende Frage war, wie die Freskomalerei dem harschen Klima in Québec standhielte?

Freskomalerei war ein allgemein benutzter Ausdruck, der oft eingesetzt wurde, ohne die verschiedenen Ausführungstechniken der Wandmalerei zu berücksichtigen. Es ist aber allgemein bekannt, dass die Technik der al fresco Malerei in Québec nicht angewandt wurde. Bis jetzt schließt nur Ginette Laroche-Joly diese Möglichkeit für Le Gesù nicht völlig aus.¹⁶² Obwohl man heute versucht, genau die verschiedenen Freskotechniken, al fresco und al secco, zu unterscheiden, scheinen die Nazarener und ihre Nachfolger weniger penibel gewesen zu sein und fassten die Bezeichnung Fresko etwas weiter. Analysen, die bei der Restaurierung der Apollinariskirche in Remagen angewandt wurden, ergaben, dass die Künstler ein Werk immer noch als al fresco betrachteten, auch wenn es in einer Kombination beider Techniken ausgeführt war.¹⁶³

Ein weiterer Faktor, der in Betracht gezogen werden sollte ist, dass um die Zeit von 1850 nicht nur die Haltung gegenüber der Wandmalerei sich gewandelt hatte, sondern dass mit einer ganzen Reihe neuerer Techniken experimentiert wurde.¹⁶⁴ Man könnte vermuten, dass Lamprechts Ausbildung in München, in der Stadt, die führend war in der Wiederentdeckung und der Entwicklung der al fresco-Malerei, ihn für den Einsatz dieser Technik prädestiniert hätte. Er scheint es aber vorgezogen zu haben, in Öl zu malen. Was die Information zu den vielen Wandmalereien betrifft, die Lamprecht in den Jahren 1867 bis 1901 in Nordamerika schuf, so berichten einige Quellen, dass er eine auf Öl basierende Technik benutzte. Das große Triumphbogenbild in der Dominikanerkirche Saint Francis in Milwaukee, der Triumph des Christen-

162) Laurier Lacroix, „La peinture murale dans les églises du Québec,“ in: *La société canadienne d'histoire de l'église catholique, sessions d'étude 1980*, p. 95. Laroche-Joly, pp. 108 and 122, note 62. Laroche, p. 24, note 21.

163) Klaus Häfner, „Untersuchungen der Wandmalerei im Rahmen des Forschungsprogramms des BMFT,“ in: *Die Apollinariskirche*, pp. 223 ff.

164) Magdalena Droste, *Das Fresko als Idee: Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Diss. Marburg/Lahn, 1977, Chap. III, „Von der Fresko- zur Wandmalerei,“ pp. 52ff.; Chap. IV, „Bildnormen und Autonomie,“ pp. 69–95. Manfred Koller, „Wandmalerei der Neuzeit,“ in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken* (Stuttgart: Reclam, 1990), Vol. 2, pp. 346–70. McKay, p. 17.

Bzgl. „Stereometrie,“ später als „Keimsche Mineralfarben“ bekannt, siehe Anna Mary Howitt (Watts), *An Art-Student in Munich* (Boston: Ticknor, Teed & Fields, 1854), pp. 249 ff. Adolf Wilhelm Keim, *Die Mineral-Malerei: Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde...*, reprint of 1881 edition (Stuttgart: Enke, 1995).

tums (1877), wurde: „executed in oil with consummate skill.“¹⁶⁵ Die große Wandmalerei hinter und über dem Altar in der Kapelle der Queen of the Rosary im Mutterhaus der Dominican Sisters in Amityville, Long Island (1880er; restauriert 1995 von Felix Chavez Inc., New York) war ebenfalls in Öl ausgeführt.¹⁶⁶

Der Restaurator Anthony D’Ambrosio bezeugt, dass Lamprechts Wandmalereien in der Most Holy Redeemer Church in New York City „were not painted on canvas, but directly on the plaster. There was a great deal of water damage done to these murals, which therefore necessitated extensive plaster repair prior to their restoration.“¹⁶⁷ Einer seiner späten Aufträge war die Holy Name-Kathedrale in Chicago, Illinois, wo Lamprecht 1893 mehr als 40 Wandbilder in Öl malte.¹⁶⁸ Der Vertrag vom 25. März 1896 zwischen dem Saint Joseph’s Seminary, Dunwoodie, Yonkers, New York, und Lamprecht legt ausdrücklich fest, dass die erwähnten Szenen „direkt auf die Wand gemalt“ und „in Öl ausgeführt“ werden müssen.¹⁶⁹

Curran irrt sich in ihrer Beobachtung, dass Lamprecht die Bilder in der Saint Mary Kirche in Newark auf Leinwand malte. Dennoch benutzte er gelegentlich die Technik der Marouflage. Als die alte Saint Joseph Church in Cincinnati, wo Lamprecht auch seine Spuren hinterlassen hatte, 1961 abgerissen wurde, konnten fünf der Wandbilder gerettet werden, da sie auf Leinwand gemalt und am Gewölbe befestigt waren.¹⁷⁰

Allem Anschein nach wurden die Wandmalereien in Québec in Öl ausgeführt. Aber handelt es sich um Marouflagen oder malte Lamprecht direkt auf Putz? (Letzteres scheint der Fall zu sein.) Die Antwort auf diese Frage, zusammen mit detaillierten Informationen zu seiner spezifischen Technik, kann erst

165) Fleischmann, p. 29.

166) Felix Chavez, Inc., 109 West 27th Street, New York, N.Y. 10001. Brief von F. Chavez (1. Feb. 1997) und Telefongespräch (18. Apr. 1997): „I have restored many murals in several churches over the years but have found nothing similar to the Lamprecht technique and quality finish. His Fresco Seco [oil on plaster] technique is very common in the United States. We don’t have as many ‚Fresco, Fresco‘ murals as in Europe, especially in Italy. *Condition Survey*: To my surprise this mural’s condition of the surface is unique, compared with others I have dealt with. The surface is 98% in good shape, probably the wall was specially prepared. It could have been inspected and done specifically by Lamprecht. It is showing amazing durability through many years of pollution, smoke and other negative air agents of our time. It did not destroy the background wall preparation.“

167) Brief von Anthony D’Ambrosio, 22. Feb. 1996. D’Ambrosio Ecclesiastical Art Studios, Inc. P.O. Box 609, Route 128, Mount Kisco, N.Y. 10549.

168) *100 Years, the History of the Church of the Holy Name, Chicago...* (Chicago: Cathedral of the Holy Name, 1949), n.p. Vielen Dank an Becky Sutton, die mir freundlicherweise die benötigte Information sandte.

169) New York, Archdiocese Archives, Saint Joseph’s Seminary, Dunwoodie, Yonkers, N.Y., Contract, Brooklyn, N.Y., 25. Mar. 1896. Dank ebenfalls an Sister Marguerita Smith, Archivist, für ihre Hilfe.

170) Curran 2003, p. 288. *Post and Times Star* (Cincinnati), 17. Apr. 1961.

in Zukunft beantwortet werden im Zusammenhang einer sorgfältigeren Analyse anlässlich einer Restaurierung der Kirche. Während das Interieur immer noch einen ausreichend guten Eindruck bietet, richteten über die Jahre Wassertschäden und sonstige Umweltfaktoren nicht zu übersehende, ernsthafte Schäden an. Besonderen Schaden erlitten die Wandmalereien in Öl durch frühere, unsachgemäße Restaurierungen.

Es gab drei Restaurierungen des Innenraums. Für die erste existiert ein detaillierter Vertrag vom 4. Mai 1901 zwischen der Fabrique de Saint-Romuald und Henri Weidenbach, ein Künstler von der Stadt Québec. In Absatz 50 heißt es: „Faire les restaurations de tous les tableaux, en peinture à l’huile, à fresque, à la colle ou autrement dans les voûtes, les plafonds, sur les murs, les corniches, les colonnes, les ornements.“ In Absatz 70 ist der Künstler angehalten, er solle: „Refaire la dorure en décor tel qu’existent actuellement partout compris dans les voûtes, les corniches, les moulures, les ornements, les autels et autres dorures existantes actuellement, et employer de l’or de première qualité.“¹⁷¹ Die zweite Restaurierung wurde 1946 von Chabauty durchgeführt und die dritte fand bereits 1979 statt, offensichtlich im Zusammenhang des 125jährigen Jubiläums der Kirche.¹⁷² Zu diesem Zeitpunkt wurden die Wandmalereien mit Firnis überzogen, was zur Folge hatte, dass größere Flächen ausgeblüht sind und somit zu einem etwas gedämpften Eindruck der Farben beitragen.¹⁷³

Meist wurde noch im 20. Jahrhundert die religiöse Kunst der Nazarener und ihrer Nachfolger nicht geschätzt oder total abgelehnt, zahlreiche missverständene Restaurierungen und „Modernisierungen“ von Kirchen wurden durchgeführt bis hin zu totalen Abrissen. In Europa kommen dazu die Kriegsschäden. Zwei der herausragendsten Beispiele nazarenischer Kunst, die von König Ludwig I. erbauten Kirchen, die Allerheiligen-Hofkirche und die Kirche der Benediktiner, Sankt Bonifaz, wurden weitgehend durch Bomben zerstört. Im Speyerer Dom wurden, bis auf wenige Ausnahmen, bei der letzten radikalen Purifizierung 1957–61 Schraudolphs Fresken entfernt. Ein ähnliches Schicksal ereilten Lamprechts etwa vierzig Wandmalereien in der Kathedrale in Chicago: 1968–69 wurden sie mit Steinplatten abgedeckt.¹⁷⁴ Nur zwei Photographien zeugen von einigen großen Wandbildern Lamprechts. Eines, stark von Raffaels Disputà inspiriert, in der Apsis des Altarraumes des Foundling Asylum in New York City. Das andere, eine Darstellung des Martyriums der hl. Agnes von Rom, befand sich in der Kapelle des Saint Agnes Convents in Fond du Lac, Wisconsin. Das Gebäude des Foundling Asylums wurde 1958

171) Archives de la fabrique Saint-Romuald d’Etchemin. Der Name des Künstlers ist im Vertrag falsch geschrieben. Er selbst unterschrieb „H. Weidenbach.“ Weidenbach hatte als Mitarbeiter Vasa Pacirski. (Demers 1906, p. 300)

172) 1854–1979 *Annuaire paroissial de St-Romuald d’Etchemin à l’occasion du 125^e anniversaire, Saint-Romuald* (Lévis, QC.: 1978), pp. 22, 23. Demers 1906, p. 300.

173) Gagné, p. 30, 33.

174) Msgr. Harry C. Koenig, S.T.D., ed., *A History of the Parishes of the Archdiocese of Chicago, Published in Observance of the Centenary of the Archdiocese 1980* (Chicago: Archdiocese of Chicago, 1980), Vol. I, p. 15.

zerstört und die alte Konventkapelle in Fond du Lac riß man zusammen mit dem gesamten Mutterhauskomplex 1975 ab. Eine Broschüre zur Kapelle der Sisters of Charity in Mount Saint Joseph, Ohio, informiert den Leser stolz, dass die Kapelle 1950–51 restauriert wurde und dass der Restaurator „made the colors more vivid, slenderized the figure of the Mary and painted over some of the angel heads“.¹⁷⁵ Der Innenraum der Saint Mary Kirche in Newark, New Jersey, wurde ab 1978 einer drastischen Neudekoration unterzogen. Die Putzdecke war in schlechtem Zustand und wurde durch eine Holzdecke ersetzt. Die Wände wurden in Weiß und Dunkelbraun gemalt, die Ornamentmalerei übertüncht. In der letzten Phase der Erneuerung von 1986 entfernte man den Hochaltar von der Apsis und restaurierte die Bilder.¹⁷⁶

Um die 1960er Jahre, als sich die ablehnende Haltung gegenüber nazarenischer Kunst ihrem Höhepunkt näherte, setzte eine Gegenbewegung ein und merklich entwickelten sich Verständnis und Wertschätzung für diese Kunst. Die erste wichtigere Ausstellung mit nazarenischer Kunst seit 1926 fand 1977 in Frankfurt, Main, statt, ein sichtbarer Ausdruck, dass sich das Blatt zu wenden begann.¹⁷⁷ Ein Nebeneffekt der wiedererwachenden Wertschätzung religiöser Kunst des neunzehnten Jahrhunderts war die zunehmende Erfahrung technischer Verfahren bei Restaurierungen. (Daraus ergibt sich, dass nun günstigste Bedingungen für eine sachgemäße Restaurierung des Innenraumes von Saint-Romuald gegeben wären.)

Saint-Romuald und seine Einmaligkeit

Die Kirche Saint-Romuald (**Abb. 16**) ist nicht nur bemerkenswert, weil sie eine der ersten umfangreichen Dekorationen in polychromer Wandmalerei in Québec, vermutlich von ganz Kanada enthält. Sie ist auch bemerkenswert

175) Das New York Foundling Asylum befand sich auf der Lexington Ave. zwischen 68th und 69th (später 175 East 68th St.). Das Foto wurde mir freundlicherweise von Sister Marilda Joseph vom New York Foundling Hospital, 590 Avenue of the Americas, New York, N.Y. 10011, gesandt. Detaillierte Information erhielt ich zusammen mit der Reproduktion einer Fotografie, die das *Martyrdom of Saint Agnes* zeigt, von Sister Jeremy Quinn, CSA, St. Agnes Convent, 475 Gillett Street, Fond du Lac, Wis. 54935. (Brief vom 14. Mar.1996). Sisters of Charity, Mount St. Joseph, Ohio, brochure: *Immaculate Conception Chapel*, Motherhouse, reprint 1994.

176) McPadden 1992, pp. 58, 66.

177) *Die Nazarener* (Frankfurt, 1977), p. 10. Die Ausstellung zu Ehren von Overbeck fand 1926 in Lübeck als Teil der 700-Jahrfeier zur Reichsfreiheit statt. Vgl. dazu: „Schwerpunkt-Sakralbau und Kirchengeschichte im Historismus. Dokumentation-Aufarbeitung-Neubewertung“, in: *das münster, Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* (Regensburg: Schnell & Steiner) 65. Jg. (2012), H. 3, pp. 153–240.

Ein weiterer Beweis der zunehmenden Wiederentdeckung und Wertschätzung nazarenischer, religiöser Kunst ist die Restaurierung und Ausstellung einiger Schraudolph Fresken im Kaisersaal des Speyerer Doms. Siehe Anm. 28.

durch die Gruppe von Künstlern, die dort in situ arbeitete oder deren Werke aus der Ferne importiert wurden. Der junge Assistent, Franz Duveneck, war Amerikaner deutscher Herkunft, der Ornamentmaler Wenceslaus Thien stammte aus Niedersachsen, die anderen kamen alle aus Bayern: die Bildhauer Georg Schneider und Johann Evangelist Riedmiller und die Maler Wilhelm Lamprecht und Josef Lang. Josef Lang, dessen künstlerische Ausbildung der Lamprechts ähnlich war, bleibt ein Rätsel. Er verschwand von der Bildfläche. Der Zyklus vom Leben des hl. Romuald in Grisaille und die große Wandmalerei in der Apsiskalotte sind eigentlich die einzigen bekannten Werke dieses Künstlers.¹⁷⁸ Doch während Langs Spur (**Abbn 17, 18**) sich verlor, sollte Lamprecht einer der produktivsten und gesuchtesten Maler religiöser Kunst in den nord-östlichen Regionen der Vereinigten Staaten werden. Er schuf Werke, Bilder in Öl, sowie Wandmalereien für zahlreiche religiöse Institutionen, oft in Zusammenarbeit mit den Architekten Franz Georg Himpler (1833–1916) und William Schickel (1850–1907).¹⁷⁹ Handgeschriebene, getippte und veröffentlichte Berichte bezeugen seinen ausgezeichneten Ruf. Als 1899 Mater Sebastian der Sisters of Charity in Mount Saint Joseph, Ohio, einen Maler für Wandmalereien suchte, informierten sie die Sisters of Charity in Mount Saint Vincent-on-the-Hudson „of Wilhelm Lamprecht’s great ability as an artist and of the esteem in which he was held by connoisseurs of art in the East.“ In der 1948 gedruckten Geschichte der Pfarrkirche von Saint Mary in Pittsburgh, Pennsylvania, ist zu lesen von den großen Wandmalereien (die Unbefleckte Empfängnis und die Himmelfahrt Mariens): „(they) are the creations of the

178) Ohne näher auf die Frage des Einsatzes der Grisailen im 19. Jahrhundert bei Kirchendekorationen einzugehen, kann Langs Zyklus vom Leben des hl. Romuald mit weiteren Arbeiten von Künstlern, die in diesem Text genannt wurden, in Bezug gebracht werden. Seine Grisailen haben klare Umrißlinien und ausgeprägte Weißhöhlungen. Ein Vergleich von Langs Grisailen mit denen von Heldt in der Kapelle des Hôtel Dieu zeigt, das Heldt linear arbeitete. Beide unterscheiden sich von Daniel Müllers Camaïeux in Le Gesù. Müller setzte keine Weißhöhlungen ein und seine Wandmalereien wirken weicher, gleichen Steinreliefs. Aber es gibt vergleichbare Grisailen in der Kirche Mother of God in Covington, Kentucky. Auch wenn die Kirche 1986 erhebliche Schäden durch ein Feuer erlitt und die Bilder nach Fotografien nachgemalt werden mußten, ist klar zu erkennen, dass sie in einem mit Lang vergleichbaren Stil gehalten sind. Da vermutet wird, sie seien von Thien gemalt, ist anzunehmen, dass diese Art Grisailen auch in der Altar Stock Building Company der gleichen Stadt praktiziert wurde.

179) Roy A. Hampton, „German Gothic in the Midwest: The Parish Churches of Franz Georg Himpler and Adolphus Druiding,“ in *U.S. Catholic Historian*, Vol. 15, No. 1, 1997, pp. 51–61. *The National Cyclopaedia of American Biography: being the History of the United States* (New York: James T. White, 1922), Vol. XVIII, p. 43 (Himpler). Henry F. Withey, A.I.A., and Elsie Rathburn Withey, *Biographical Dictionary of American Architects (Deceased)* (Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1970) (Himpler and Schickel). New York, N.Y., New York City Landmarks Commission, Contract Books of William Schickel. Sehr vielen Dank an Gale Harris, die eine gute Anzahl von Einträgen, in denen die Zusammenarbeit zwischen Schickel und Lamprecht dokumentiert wird, transkribierte.

great Master M. Lambrecht [sic], of New York, at the time one of the first artists in the country.“ Die 1949 anlässlich des 100jährigen Bestehens der Kathedrale in Chicago veröffentlichte Publikation erwähnt „the famous mural artist, William Lamprecht, who was hard to secure and harder to hold to completion of his work.“¹⁸⁰

Zu all den ausländischen Einflüssen, die in der kleinen Gemeinde in Québec zusammentrafen, kam ein wichtiger lokaler Beitrag von hoher Qualität, die Arbeit der École de Sculpture (**Abb. 19**) in Saint-Romuald d'Etchemin. Dort wurden die Altäre von Louis St-Hilaire (1834–1877) und Ferdinand Villeneuve nach den Plänen von Schneider gebaut. Diese beiden, zusammen mit anderen aus der Schule, einschließlich Lauréat Vallière, trugen Skulpturen, Taufbecken, Pult und andere Teile der Kirchenausstattung bei. Das krönende Element im wahrsten Sinne des Wortes, denn es befindet sich auf dem Schalldeckel der Kanzel, ist der Engel des Jüngsten Gerichtes aus früherer Zeit. Diese Skulptur aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, scheint die älteste, überlieferte freistehende Skulptur zu sein, die in Nouvelle-France geschaffen wurde.¹⁸¹

Die Kunde der hervorragenden Innendekoration von Saint-Romuald verbreitete sich bald. Schon ein 1875 in Boston herausgegebener Reiseführer erklärte, dass „The Church of St. Romuald ‚is the finest on the Lower St. Lawrence,‘ and is celebrated for its paintings (executed in 1868–9 by Lamprecht [sic] of Munich).“¹⁸² Aber der Ruf der Kirche sollte nicht alleine der Arbeit Lamprechts zugeschrieben werden. Der Innenraum von Saint-Romuald ist eine einmalige Mischung nazarenischen Erbes mit einem ausgeprägt bayerischen Einschlag und der lokalen Tradition von Architektur, sowie Skulptur (**Abb. 20**) und anderen Arbeiten in Holz, wie sie die École de Sculpture ausführte. Die Dekoration ist Zeugnis für die gelungene Adaptierung eines fremden, künstlerischen Stils und einer noch unbekanntem Technik auf lokalen Vorgaben. Sie bezeugt den Kunstsinn und die Weitsichtigkeit des Curé Sax und das hohe künstlerische Niveau der Kirchenausstattung zu dieser Zeit in Québec. Sie bringt aber auch das Engagement, das Verständnis und die Liebe der Gemeindemitglieder für ihre Kirche zum Ausdruck. Durch deren Bemühungen wurde die Kirche 2004 unter Denkmalschutz gestellt, als „Monument Historique“ klassifiziert. Heutzutage gibt es nur noch wenige Zeugen religiöser Wandmalereien dieses Stils in Nordamerika und die Kirche von Saint-Ro-

180) See note 34, pp. 1 ff. *History of St. Mary's Parish N.S., Pittsburgh, Pennsylvania: the 100th Anniversary, December 8, 1948*, compiled by Lambert Daller, O.S.B. (n.p.). 100 Years, *the History of the Church of the Holy Name*.

181) Gagné, pp. 34–43. René Villeneuve, *Du Baroque au Néo-Classicisme: la Sculpture au Québec*, Ausst. Kat. (Ottawa: Musée des Beaux-Arts du Canada, 1997), pp. 88–90.

182) Moses Foster Sweetser, ed., *The Maritime Provinces: A Handbook for Travellers...* (Boston: J.R. Osgood, 1875), p. 282 (Saint Romuald). Mein Dank gilt Charles C. Hill, Kurator an der National Gallery of Canada, Ottawa, der mir diese Information mitteilte.

muald in Saint-Romuald d'Etchemin könnte, wenn einmal restauriert, ein signifikantes Beispiel für Québec, eigentlich für ganz Kanada, sein.

Liste von Lamprechts Werken in kirchlichen Institutionen in Nordamerika (nicht vollständig)

Die Jahreszahlen beziehen sich auf Lamprechts Arbeit. Viele Daten konnten nur annäherungsweise oder gar nicht bestimmt werden. *In situ* sagt nichts darüber aus, ob sich die Werke am Originalplatz befinden, noch etwas über deren Zustand, auch nicht, ob es sich um umfangreiche Wandmalereien oder um ein einzelnes Altarbild handelt. Die Liste der aufgeführten Bauwerke beruht vorwiegend auf den Angaben von Aloysius Horn, Henry Spalding (S.J.) und den *Contract Books of William Schickel* (s. u.).

KANADA

Québec: Lévis -- 1868–69 St-Romuald d'Etchemin (in situ)

VEREINIGTE STAATEN VON AMERIKA

Connecticut:	Hartford	--	1891	Cathedral of St. Joseph's (abgebrannt 1956)
	Waterbury	--	1889	Sacred Heart Church (zerstört)
Illinois:	Chicago	--	1893	Holy Name Cathedral (zerstört)
	Quincy	--	ca.1870?	St. Boniface Church (zerstört)
Indiana:	Millhouses	--	1869	Immaculate Conception Church (teilweise zerstört)
	Oldenburg	--	1872; 1898	Chapel of the Sisters of St. Francis (in situ)
	Vincennes	--	1870	The Old Cathedral = Basilica of St. Francis Xavier (in situ)
Kentucky:	Covington	--	1868/70?	St. Joseph's Church (zerstört)
		--	1870	St. Paulus Kirche (nicht mehr nachweisbar)
		--	1871	Mother of God (in situ)

Massachusetts: Roxbury (Boston)	--	1895/96	Basilica of our Lady of perpetual Help /Redemptorist Mission Church (1979–80 zerstört)
Maryland:			
Springfield	--	1894 ?	Sacred Heart Church (Horn; Spalding)
Baltimore	--		St. Michael Church (Horn)
"	--	1886	St. James and St. John Church, seit
Ellicott City	--	1990	Urban Bible Fellowship Church (übermalt)
Missouri:			
St. Louis	--	1895/96	St. Charles College Chapel (1911 durch Feuer zerstört)
New Jersey:			
Elizabeth	--	1869	St. Antonius Church (1912 abgerissen)
Elizabeth Port	--		St. Patrick Church (Horn)
Hoboken	--	1892	Seton Hospital (Spalding)
Newark	--	1867	St. Mary's Hospital Chapel (zerstört)
Orange	--	1891/92	St. Mary Church/Abbey (in situ)
Paterson	--	1890-92	St. John Church (Datum ungefähr; in situ)
Ohio:			
Cincinnati	--	1869-70 ca. (old)	Church of Franciscan Fathers (Datum ungefähr, Bilder verschollen)
	--	1869 ca.	St. Joseph's Church (1961 abgerissen)
	--	1870 ca.	St. Louis Church (zerstört)
	--	?	Old St. Mary's Church (in situ)
Mount St. Joseph	--	1901	St. Peter in Chains Cathedral (zerstört)
	--		Chapel of the Immaculate Conception (in situ)
	--		(Chapel of the Sisters of Charity of Cincinnati)
	--		Columbus = (German Village)
Hamilton	--	1867	St. Mary's Church (in situ)
	--	1871	St. Stephans Kirche (zerstört)
Pennsylvania:			
Erie	--	?	St. Mary's Church (in situ)
St. Marys	--	1869	St. Mary's Church (in situ)

			1895	St. Peter the Apostle (Verbleib unbekannt)
	Philadelphia	--	?	St. Mary's Parish Church (in situ, aber nicht sichtbar)
	Pittsburgh	--	1866/67	St. Vincent Archabbey, Art Collection
	Latrobe	--		
Rhode Island:				
	Providence	--	1889ca.	SS. Peter and Paul Cathedral (Horn, Spalding)
Wisconsin:	Fond du Lac	--	1900	Chapel of St. Agnes Church (zerstört)
	Milwaukee	--	1877/'93	St. Francis of Assisi Church (teilweise in situ)
		--	1895	St. Patrick Church (Horn, Spalding)
				* * *
New York:				
	City	--	1871/72	St. Alphonsus Church (zerstört)
		--	?	Annunciation (zerstört)
		--	?	Assumption (Spalding)
		--	?	St. Fidelis Monastery (ein Bild mit Porträts einiger Franziskaner war im Pfarrhaus der alten Residenz)
		--	1884	The Foundling Asylum (1958 abgerissen)
		--	1897	Sisters of St. Francis (Spalding)
		--	1892 ?	St. Francis of Assisi Church (Horn, Spalding)
		--	1882	St. Francis Xavier Church (in situ)
		--	vor 1893	Dominican Convent of Our Lady of the Rosary (zerstört, Schickel)
		--	1890	Convent of the Sacred Heart –Sacred Heart Academy (1980 abgerissen. Bilder vermißt; Schickel)
		--	1886	St. Ignatius lower Church (Werke vermißt, Schickel)
		--	?	St. James (Spalding)
		--	1871?	St. John the Baptist (übermalt)

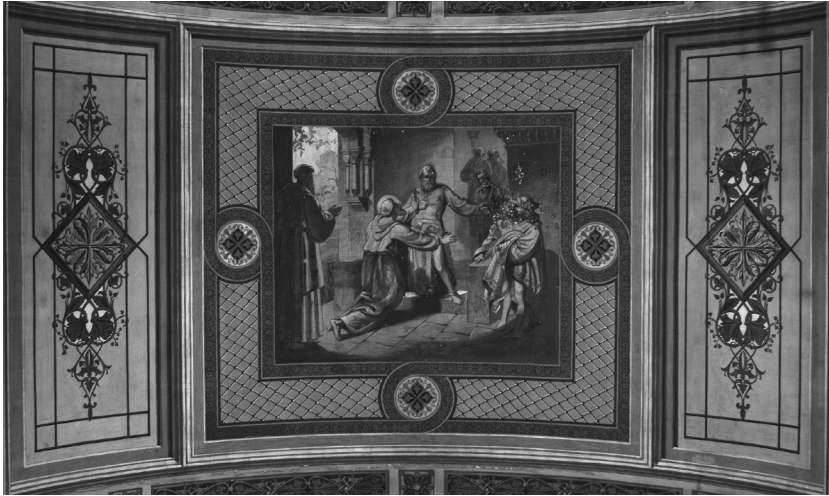
	--	1895	St. Joseph's Church (Horn, Spalding)
	--	1899	Our Lady of Sorrows (teilweise in situ)
	--	1893	Most Holy Redeemer Church (Schickel, in situ)
New York:	--	1900?	St. Vincent de Paul Industrial School – now: Holy Cross School (Schickel)
	--	1892	Sisters of Charity of St. Vincent de Paul, Spuyten Duyvil, vermutl. Residenz (Bilder vermisst, Schickel)
	--	1894	Seton Hospital for Consumptives (Bilder vermisst, Schickel)
New York:	--	?	St. Agnes Church (zerstört, Horn)
	--	1890	Most Holy Trinity Church (in situ)
	--	?	Convent of Mercy (Sisters of Mercy), (Bilder vermisst, Schickel, seit 2009 geschlossen)
	--	?	St. Mary's Hospital (Greenpoint) (Horn)
	--	1886	St. Catherine's Hospital (Bilder vermisst, Schickel, 1930 abgerissen)
	--	1880	Convent of Holy Cross, now Dominican Sisters, Queen of the Rosary Chapel, Amityville, Long Island, N.Y. (in situ)
	--	1900	Good Shepherd Chapel (Horn, Spalding)
	--	1886	Queen of Angels (2007 geschlossen)
	--	1885	Dominican Convent (vermisst, Schickel)
New York State:	--		
	--	1880	Convent of Holy Cross now Dominican Sisters, Queen of the Rosary Chapel (in situ)
	--		
	--	1896	St. Joseph's Seminary (in situ)
	--	1891?	Sacred Heart (abgerissen, Schickel 1891)

New York State: ungeklärte Angaben:
 Babylon, Long Island = Amityville? (Spalding)
 Hunters' Point, Long Island City = St. Mary's? (Spalding)

Quellen:

Horn, Aloysius, *He painted a Postage Stamp*, unpublished & undated manuscript.
 Rev. Henry Spalding, S.J., „Wilhelm Lamprecht, Artist“, in: *Illinois Catholic Historical Review*, Vol. X, July, 1927, No. 1, pp. 54–58.
 Schickel: *Contract Books of William Schickel*, New York City Landmarks Commission, N.Y., N.Y.

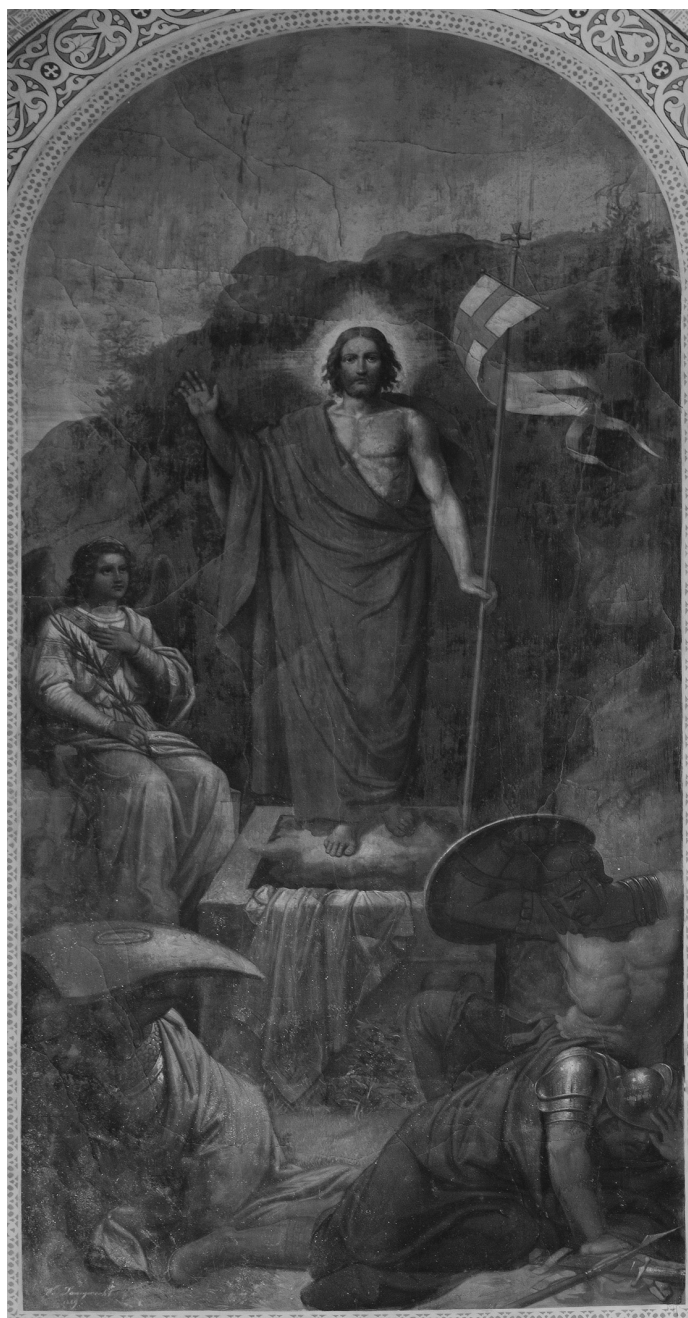
Abbildungen:



1. Romualdzyklus im Hauptschiffgewölbe: Otto III. überträgt Romuald 998 die Abtwürde von S. Apollinare in Ravenna.



2. Christi Geburt an der östlichen Presbyteriumwand



3. Auferstehung Christi an der westlichen Presbyteriumswand



4. Romuald als Kirchenpatron im Paradies des Heiligenhimmels



5. Portrait des Curé Pierre-Télesphore Sax



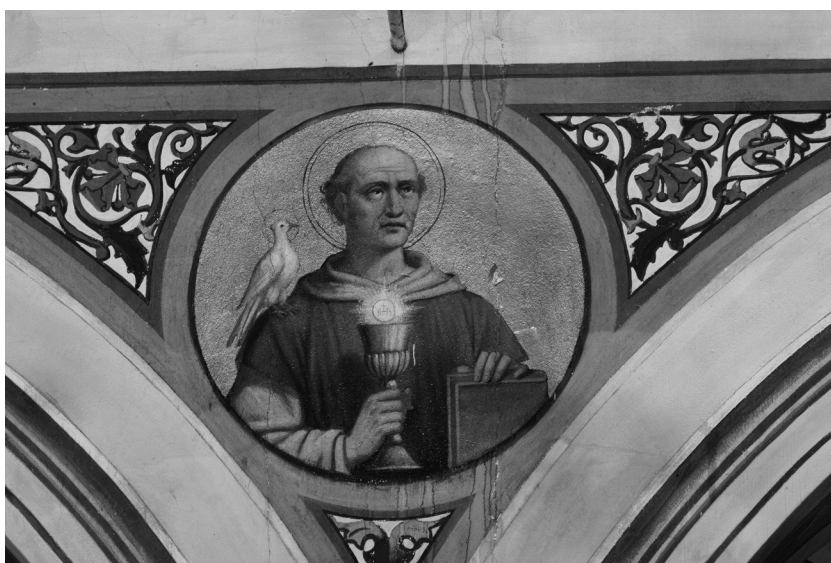
6. Hl. Gregor der Große, Kirchenlehrer



7. Hl. Ambrosius von Mailand



8. Hl. Kardinal Hieronymus



9. Hl. Thomas von Aquin als Autor der Fronleichnamsequenz



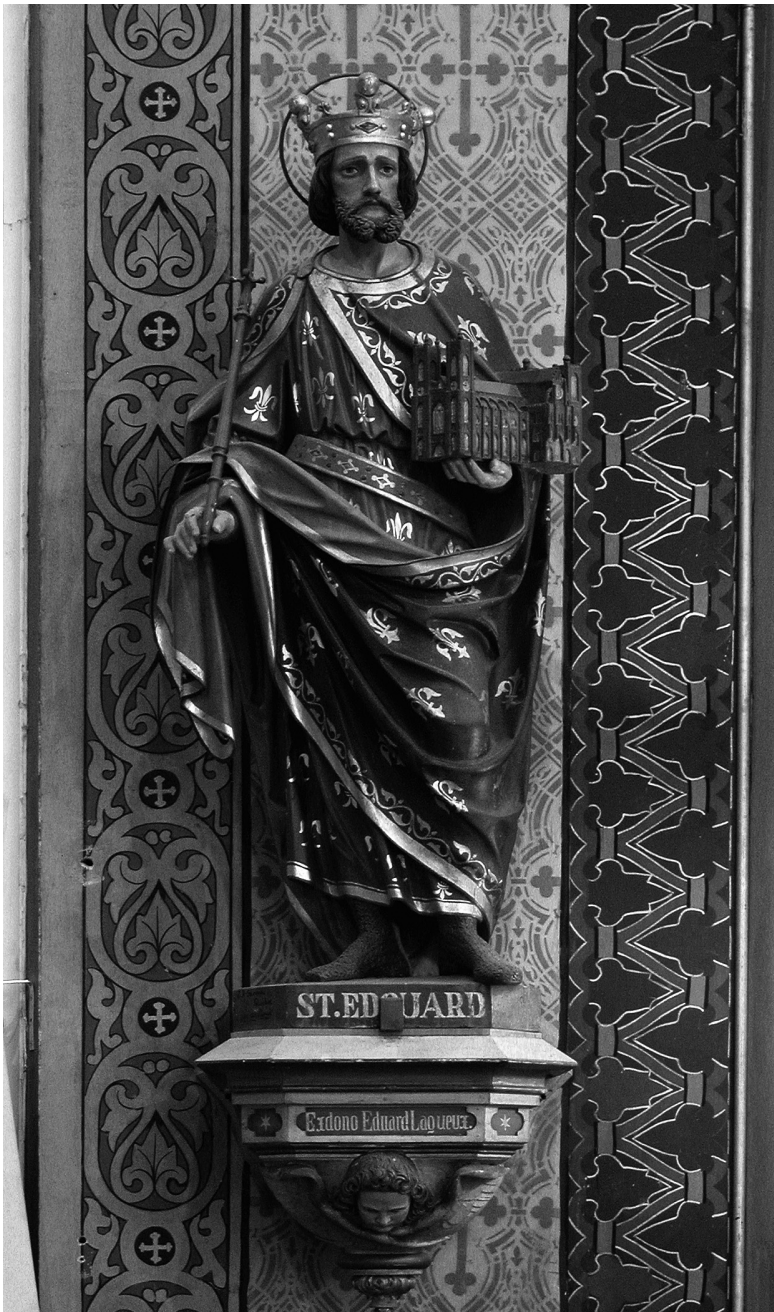
10. Heimsuchung Mariae aus dem Marienzyklus im östlichen Seitenschiff



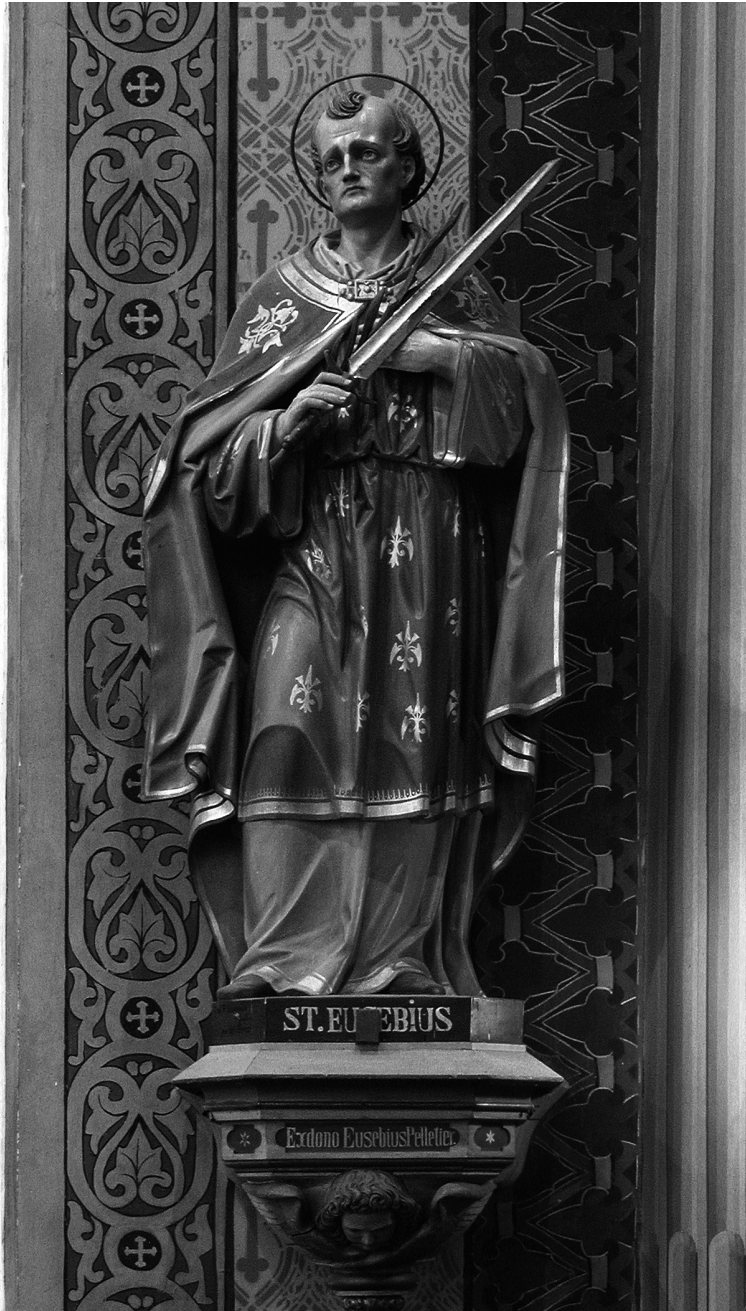
11. Flucht nach Ägypten aus dem Josephszyklus im westlichen Seitenschiff



12. Einsamer Christus am Kreuz als Hochaltarbild



13. Hl. König Edward vor Ornamentmalereien



14. Hl. Eusebius, Märtyrer



15. Dekorationsmalerei, Emblem der Trinität mit Bundeslade



16. Innenansicht von Saint Romuald zu Lévis, Québec



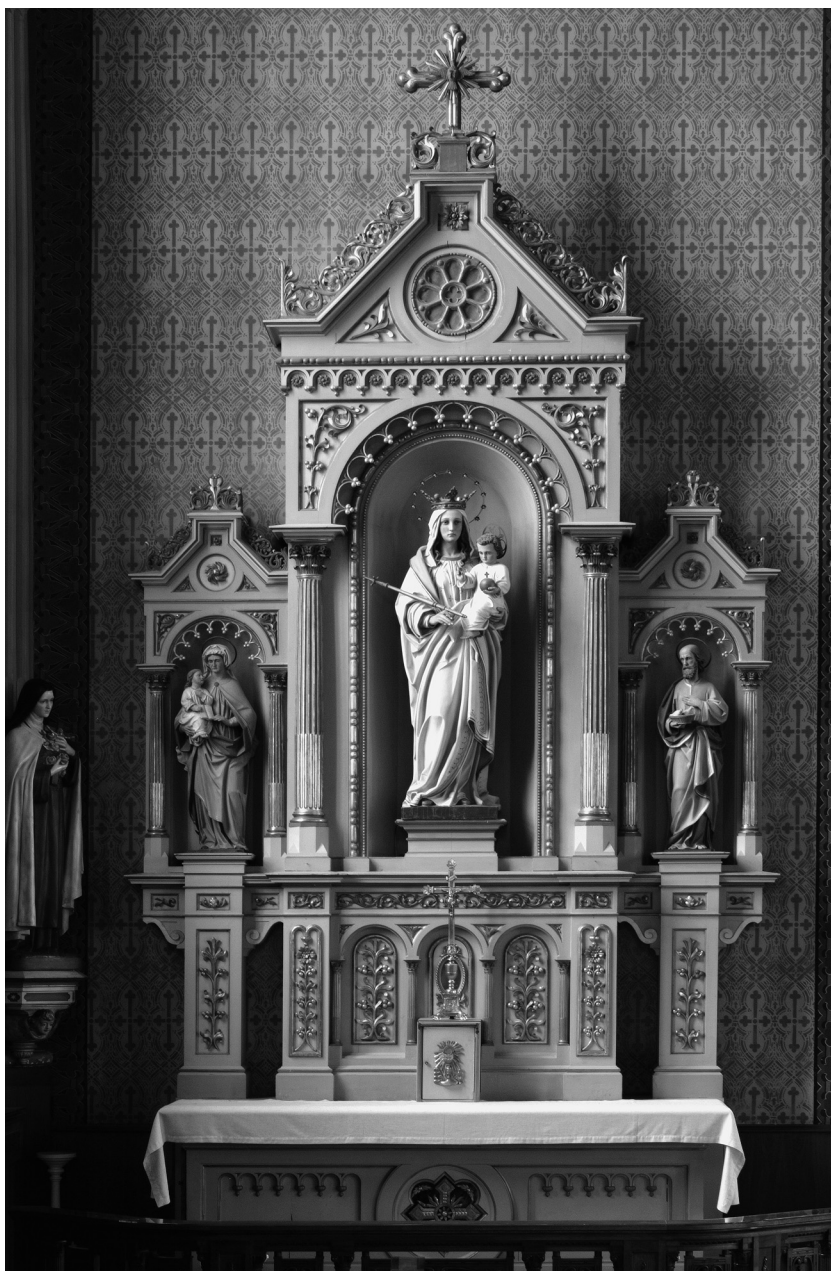
17. Hauptschiffgewölbe, Romuald bittet um Aufnahme in die Einsiedelei des hl. Marinus



18. Signatur von J. Lang im Gewölbefresko des Romuald-Zyklus



19. Hochaltar mit Bild des „Einsamen Christus am Kreuz“ in der Apsis



20. Annenseitenaltar im östlichen Seitenschiff