

## DAS CUVILLIÉSTHEATER DER MÜNCHNER RESIDENZ UND SEINE DENKMALPFLEGERISCHEN PROBLEME

Das »Cuvilliétheater« oder Alte Residenztheater, das sich hinter den Ostrakten des Münchner Stadtschlusses verbirgt, gilt als eines der schönsten historischen Opernhäuser, als ein wahres »Juwel des Rokoko«<sup>1</sup>. Es gehört zu den beliebtesten und am meisten bespielten Bühnen Bayerns. Eingeweihte wissen, daß sich nur wenig (wenn auch künstlerisch hochbedeutende) Substanz des einstigen Hoftheaters erhalten hat – und diese noch dazu verteilt ist auf zwei denkbar gegensätzliche architektonische Strukturen. Die Wiederbelebung des kriegszerstörten Hauses war, wie heute bei der Dresdner Frauenkirche, von großer öffentlicher Anteilnahme begleitet. Die Vollendung in Rekordzeit wurde viel bewundert und könnte, gerade anlässlich des vierzigjährigen Jubiläums, zu einer breit angelegten Darstellung reizen.<sup>2</sup> Dafür fehlt hier jedoch der Raum. Um dem Tagungsthema »Opernbauten des Barock« und zugleich Aspekten des modernen Umgangs mit gebauten Geschichtszeugnissen gerecht zu werden, sollen – mit Rück- und Ausblicken – grundlegende denkmalpflegerische Probleme des Wiederaufbauunternehmens dargestellt werden, die bisher noch nicht umfassend untersucht worden sind.

### DAS HOFTHEATER

Man kann die große Begeisterung, von der die Wiedergeburt der Residenzbühnen getragen war, nur mit einem Blick auf ihre Geschichte recht verstehen. Die italienische Barockoper<sup>3</sup> zog Mitte des 17. Jahrhunderts noch unter Kurfürst Maximilian in München ein und war schon bald nicht mehr aus dem repräsentativen Hofleben wegzudenken. Ort des Geschehens war anfänglich ein umgebauter Kornspeicher bei der Salvatorkirche, der über lange Gänge mit den kurfürstlichen Prunkgemächern verbunden war.<sup>4</sup> Doch auch im Kernbereich des Schlosses wurde Theater gespielt, etwa im Hauptsaal der sogenannten Neuveste.<sup>5</sup> Dieser St. Georgssaal wurde am 5. März 1750 durch feurigen Bühnenzauber in Brand gesteckt und mit ihm ein Viertel der Schloßanlage vernichtet. Schon ein Jahr später wurde mit größter Intensität gebaut – nicht anstelle des altersschwachen Salvatortheaters oder an der ruinierten Nordostecke der Residenz, sondern in deren Südosten, brandschutztechnisch sinnvoll von der Hauptbaumasse abgerückt und dabei kühn über den trockengelegten Stadtgraben ausgreifend. Bauherr war Kurfürst Max III. Joseph<sup>6</sup>, der etwas weltfremde, wie seine ganze Familie musikbegeisterte Sohn des gescheiterten bayrischen Kaisers Karl VII.

Trotz immenser Staatsschulden entstand nun in Rekordzeit ein hochmoderner, multifunktionaler Repräsentationsbau, der im weiten Umkreis seinesgleichen sucht (Abb. 1,2). Mit Giovanni Ferrandinis Oper »Catone in Utica« wurde am 12. Oktober 1753 die Premiere gefeiert. Der Architekt, François Cuvilliés der Ältere,<sup>7</sup> konnte hier als Mittfünfziger

ein letztes Mal die Crème der bayrischen Hofkunst zu einem Gemeinschaftswerk versammeln: Den Ornamentalschnitzer Joachim Dietrich, die Kunstschreiner um Adam Pichler, den Freskant Johann Baptist Zimmermann und, an herausragender Stelle, den Bildhauer Johann Baptist Straub.<sup>8</sup> Das Theater hat die immense Summe von knapp 170.000 Gulden gekostet. Wie schon bei den Reichen Zimmern der Residenz, Cuvilliés Hauptwerk der frühen 1730er Jahre, war dieses Glanzstück höfischer Profanarchitektur nicht zuletzt politischen Zielen einer Mittelmacht zu danken, die ihren Anspruch als Zünglein an der Großmachtwaage zu bekräftigen versuchte. Obwohl die Höfe von Versailles und Wien die »bayrische Chimäre« belächelten,<sup>9</sup> hat Bayern als Begriff mit scharf umrissener kultureller Identität auf diese Weise bis heute überlebt.

Hundert Jahre später und nach einem grundlegenden Wandel des künstlerischen Geschmacks war das Theater zum Kulissenlager abgesunken. König Maximilian II. plante um 1850 sogar den Abbruch, um an seiner Stelle einen zeitgemäßen Glas- und Stahlbau zu errichten.<sup>10</sup> Dabei wurden wenigstens die Schnitzteile des Logenbaus systematisch geborgen, was sich noch als Glücksfall erweisen sollte. Als das überzogene Projekt auf einen Wintergarten zwischen Residenz und Nationaltheater geschrumpft war, bekam auch der unmittelbar anschließende Cuvilliés-Bau wieder eine Funktion als »Kleines Haus«. Die Rückführung der Logenfronten geschah eher improvisiert und mit wenig Sinn für die subtile Handwerkskunst der Erbauungszeit. Die oberste Logenbekrönung, die verloren gegangen war, ergänzte man in Stuck; kostbare Fassungen überstrich man großflächig mit Ölgold. Wenig später, mit dem Regierungsantritt König Ludwigs II., erlebte Bayern eine Renaissance des Rokokostils, die unserer Theaterarchitektur besondere Aktualität verlieh. Als erste deutsche Bühne mit elektrischer Beleuchtung und als Ursprungsort der Drehbühne, die Carl Lautenschläger 1896 erstmals kreisen ließ, war das Residenztheater auch technisch auf der Höhe seiner Zeit.

In unserem Zusammenhang mag interessieren, in welcher Weise sich das Haus als Stätte großer Schauspielkunst Generationen von Münchnern einprägen konnte. Die Werke Henrik Ibsens, Bert Brechts, Ludwig Thomas und – wie schon im 18. Jahrhundert – Mozarts fanden hier begeisterte Aufnahme.<sup>11</sup> Ganz besonders ist jedoch der Epoche Ernst von Possarts zu gedenken, die niemand treffender geschildert hat als Thomas Mann. Er spricht als Exponent des Münchner Kulturbürgertums, das die neuere Bühnenkunst der Stadt getragen hat und schließlich auch zum Wiederaufbau des Theaters entscheidend beitragen sollte:

*»Als ich nach München kam, zur Zeit der Regentschaft, thronte über dem theatralischen Leben der Stadt der bis zur Komik meisterliche Mann, der auf dem Spielzettel schlicht als »Herr Possart« figurierte, in all seiner amtlichen Pracht aber Generalintendant Professor Doktor Ernst Ritter von Possart*

bließ. ... Komödiant großen Stils, Diplomat, Höfling, geriebener Verwaltungsmensch, ist und bleibt er, mit seinem verzuckerten Cynismus, seinem verklärten Schmierentum, dem erzenen Wobllaut seiner Stimme, dem auf Hochglanz polierten, idealischen Realismus seiner erstaunlichen Sprechkunst, die jedes Wort zu einem Treffer ins Schwarze machte, vollkommen unvergeßlich.« Und zu der »Alten Garde des Hofschauspiels, die Possart umgab« meinte Thomas Mann: »Es war ein Ensemble, das mir vielleicht nur in der Erinnerung so glänzend vorkommt, weil meine Jugend überhaupt in Bewunderung aufging; und doch meine ich, daß sich selten so viele ausgezeichnete Kräfte zu wohlgestimmtem und vornehmem Zusammenspiel vereinigt haben.«<sup>12</sup>

#### ZERSTÖRUNG UND FRÜHE NACHKRIEGSZEIT

Der Untergang des Alten Residenztheaters ist exakt dokumentiert.<sup>13</sup> Am 18. März 1944, zwischen 14.00 und 14.30 Uhr durchschlug eine Sprengbombe das rückwärtige Dach und detonierte im Bereich der Bühne. Dachwerk und Maschinerie brachen zerfetzt in sich zusammen, der Eiserne Vorhang schmetterte gegen die Königsloge. Auch die bereitstehende Feuerwehr konnte nicht verhindern, daß gegen 15.00 Uhr ein Zeitzünder die holzdurchsetzten Schuttmassen in Brand setzte. Da auch das Löschwassersystem zerstört war, ging nun der zum größeren Teil erhaltene Rest der Bausubstanz in Flammen auf. Am nächsten Tag waren gerade noch Foyer, Verwaltung und Kantine leidlich verwendbar, ansonsten ragten nackte Mauern über Schuttmassen auf. Nachdem die benachbarte Oper, das Nationaltheater, schon am 3. Oktober 1943 ausgebrannt war,<sup>14</sup> schien nun auch Münchens wichtigstes Schauspielhaus vernichtet zu sein (Abb. 3).

Glücklicherweise waren bereits zu Jahresbeginn 1944<sup>15</sup> – wohl unter dem Schock des zerstörten Nationaltheaters – Dekorteeile des Zuschauerraums, insbesondere die Logenverkleidungen, ausgebaut und geborgen worden. Dabei erwies sich das gut nachvollziehbare System der Einlagerung von 1850 als hilfreich. Das Kultusministerium organisierte die Aktion, das Landbauamt führte sie mit Unterstützung von Studenten der Technischen Universität durch und auch die Bayerische Schlösserverwaltung trug ihre Erfahrung bei.<sup>16</sup> Liest man gelegentlich, solche verdienstvollen Bergungsaktionen seien ein Akt des Widerstandes gegen die Nazidiktatur gewesen,<sup>17</sup> trifft dies auf unseren Fall nicht zu. Der Auftrag kam direkt von Ministerpräsident Siebert,<sup>18</sup> einem überzeugten Parteigänger Hitlers, der das Thema Denkmalpflege zu seiner Sache gemacht hatte. In dem provisorisch hergerichteten Schauspielhaus hob sich noch für sechs Wochen der Vorhang; er mußte deshalb mit der rahmenden bauzeitlichen Draperie verbrennen. Die Schnitzerei von Straub und Dietrich wurde dagegen, aus Sicherheitsgründen jeweils zur Hälfte, im Pfarrhaus von Obing und im Keller der Kelheimer Befreiungshalle eingelagert.

#### RUDOLF ESTERER UND DER FRÜHE WIEDERAUFBAU DER MÜNCHNER RESIDENZ

Schon kurz nach Kriegsende wurden die darstellenden Künstler im Herzen Münchens wieder aktiv. Zu einem Kri-

stallisationspunkt musischen Lebens entwickelte sich dabei die weitgehend zerstörte Residenz. Es war ein Glücksfall, daß Albert Walz<sup>19</sup>, der junge Chef der Residenzbauleitung, mit Schauspielern und Musikern in enger Verbindung stand. Er und seine »Freunde der Residenz« veranstalteten Konzerte, brachten Weihnachtsstimmung in die soeben freigeräumten Höfe und bewiesen so, lange schon bevor die großen Summen für den Wiederaufbau flossen, daß ein Wiederaufblühen auch mit einfachsten Mitteln zu erreichen war.<sup>20</sup> Mehr noch: Indem man in der allgemeinen Trümmervüste einen bestimmten Ort mit kulturellem Leben füllte, prägte er sich weiten Kreisen als ein Ort der Hoffnung ein, als ein Ort des würdigen Neubeginns. Die letzten fünf Jahrzehnte haben eindrucksvoll erwiesen, wie fruchtbar dieser Gedanke für seine Keimzelle geworden ist.

Insbesondere ist nun eine Persönlichkeit vorzustellen, deren Einfluß auf die denkmalpflegerischen Aktivitäten der Bayerischen Schlösserverwaltung gar nicht zu überschätzen ist. Es handelt sich um den Architekten Rudolf Esterer<sup>21</sup>, der am 23. November 1879 in Altötting zur Welt kam, der noch zur Zeit der Monarchie in die Hofverwaltung eingetreten ist und die Nachfolgeorganisation 1952 als ihr Präsident verlassen hat. Zugleich führte er ein Maschinenbauunternehmen. Noch Jahre nach seiner Pensionierung gab Esterer die Generallinie vor für den Wiederaufbau der Münchner Residenz, deren glanzvoller Instandsetzung er – wie bei zahlreichen anderen Baudenkmalern – den Weg geebnet hat. Problematische Großprojekte wie die Purifizierung des Speyerer Doms oder der vom Kriegsende unbeirrte Ausbau der Feste Trifels zu einer Art Weihestätte für die (heute kopierten) Reichskleinodien waren jedoch auch kennzeichnend für sein Spätwerk.<sup>22</sup> Als Träger hoher Auszeichnungen ist Rudolf Esterer am 11. November 1965 in Söllhuben bei Rosenheim verstorben.

In einem 1929 gehaltenen Vortrag definierte Esterer erstmals seine konservatorische Grundhaltung. Im Geist des Deutschen Werkbundes und der Heimatschutzbewegung forderte er einen weitreichenden Ensembleschutz, wobei er sich durchaus noch um Verständigung mit den Vertretern des Neuen Bauens bemühte.<sup>23</sup> Im Lauf einer Restaurierungskampagne an verschiedenen Monumentalbauten, die nach 1933 von der Landesregierung in großem Stil gefördert wurde, brachte Esterer seine denkmalpflegerische Arbeitsweise dann zur Reife.<sup>24</sup> Im Zentrum dieser Bemühungen stand die Nürnberger Kaiserburg, die zu einer symbolträchtigen Repräsentationsstätte der NS-Regierung ausgestaltet wurde. Esterer ließ hier den kompletten Innenausbau und Fassadenteile des 19. Jahrhunderts beseitigen. Von Bauforschung begleitet wurden Ausbaureste der Gotik und Renaissance freigelegt und recht großzügig ergänzt. Man stützte sich dabei, wie die großen Staatsbauprojekte der Zeit, auf einen überlieferten Formenapparat. Dies geschah jedoch nicht unter dem Einsatz moderner Produktionsmethoden (deren kalte Präzision zu einer deutlich eigenständigen historistischen Formensprache geführt hatte und die Starre »klassischer« NS-Architektur bedingte), sondern in traditioneller Handwerkstechnik und in gewandter Variation der Details. So entstanden erstaunlich »echt« wirkende Raumbilder und Fassaden, die Original und Ergänzung oft miteinander verschliffen.

Diese Vorgehensweise, die zwischen dem Konservieren und Restaurieren als »Schöpferische Denkmalpflege« einen



Abb. 2. Posaunenengel am bayerisch-sächsischen Allianzwappen über dem Bühnenportal. Die historische Aufnahme zeigt Abweichungen in Farbgestaltung und Stuckdekoration verglichen mit der heute rekonstruierten Deckenhohlkehle (s. Abb. 20).

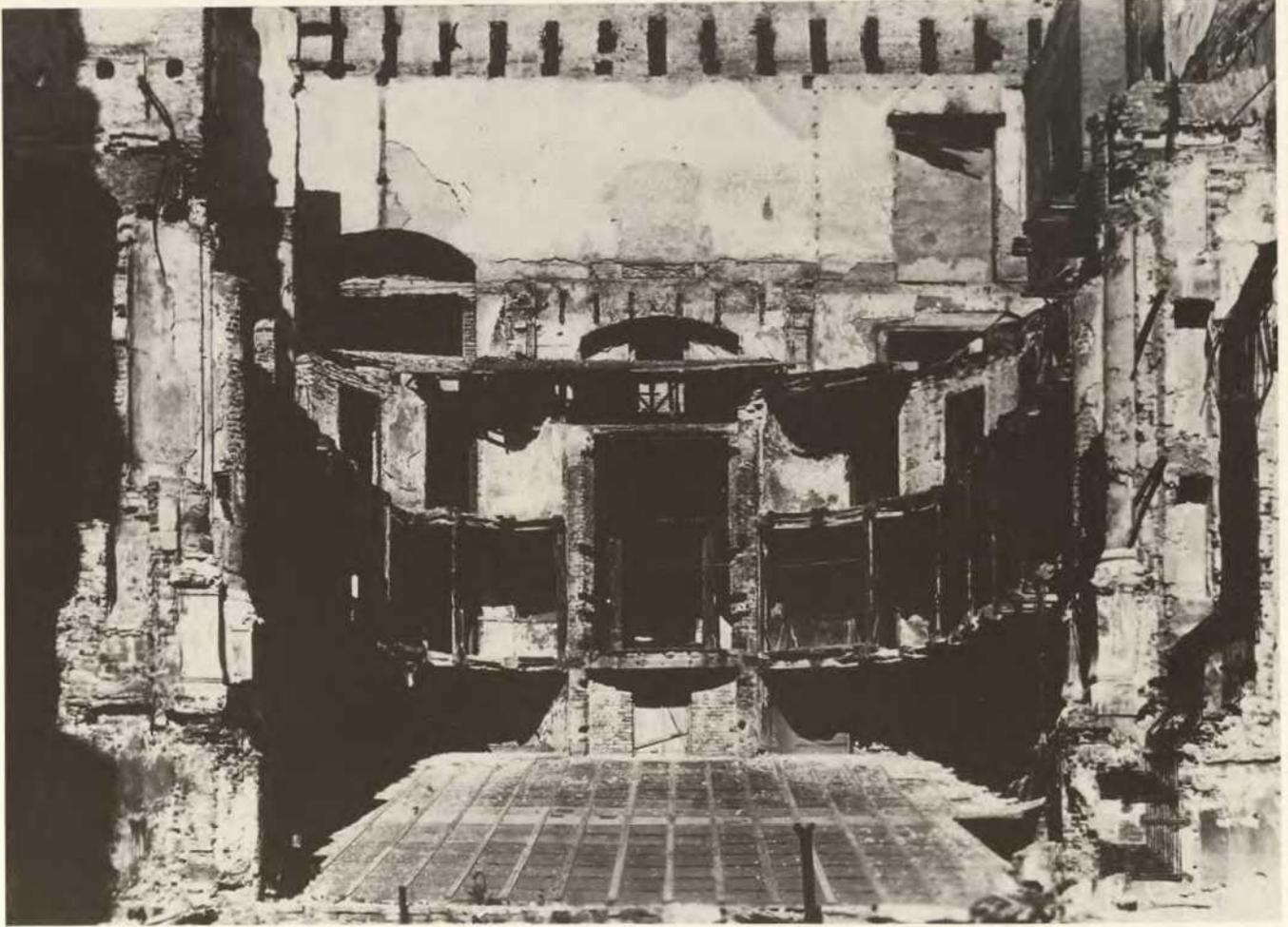


Abb. 3. Der ausgebrannte Zuschauerraum des Residenztheaters um 1947. Die Säulenstellungen der Proszeniumslogen sind wenigstens noch in ihren unteren Partien vorhanden, ebenso der Mauer Kern der Fürstenloge. In deren Tiefe ist eine historische Flügeltür zum besser erhaltenen Foyerbereich erkennbar. Die in der Höhe aufragende Wand bildete die Grenze zum Wintergarten König Max II.; unter dem vermauerten Zugangsportal befand sich die Verbindungstür zur Schwarzen-Saal-Treppe der Residenz (der Sturz ist erkennbar), die das Theater ursprünglich für die Hofgesellschaft erschloß.

dritten Weg suchte,<sup>25</sup> glitt bei ihrer vermeintlich organischen Weiterentwicklung akzeptierter Befunde leicht ins Geschmäcklerische ab, um bei verworfenen Stilformen, speziell jenen des 19. Jahrhunderts, dann um so radikalere Einschnitte vorzunehmen. Rudolf Esterer verbreitete seine Theorie in zahlreichen Publikationen<sup>26</sup> und brachte sie, seit 1939 an der Technischen Hochschule München lehrend, einem großen Schülerkreis nahe. Man muß diese Prinzipien kennen, um charakteristische Erscheinungen des Wiederaufbaus der bald darauf kriegszerstörten bayrischen Schlösser und Kulturbauten richtig einordnen zu können. Damit kehre ich zu den Problemen des Theaterbaus zurück.

#### DER NEUBAU DES RESIDENZTHEATERS AM ALTEN ORT

Erste Pläne von Albert Walz, in den ehemaligen Thronsaal der Residenz schon 1945 ein provisorisches Staatstheater einzubauen, erwiesen sich als verfrüht. Unter der Leitung von Paul Verhoefen zog das erneuerte Ensemble des Bayerischen Staatsschauspiels schließlich am ersten Jahrestag der Kapitulation in das sogenannte Brunnenhoftheater ein (Abb. 4, 12). Dieser schlichte Bühnenraum mit einfacher Technik war von den »Freunden der Residenz« in einer

zuletzt als Möbelmagazin genutzten Halle des Schlosses<sup>27</sup> eingerichtet worden. Auch wenn die dortigen Inszenierungen später verklärt worden sind, muß man doch schon bald das Ungenügende der Situation empfunden haben. Einen weiteren Grund für die Ungeduld der Theaterleute nennt Rudolf Esterer: »Schon längst vor der Zerstörung des Residenztheaters war die Erbauung eines neuen, für die heutigen Bedürfnisse des Staatsschauspiels geeigneten Hauses eine eindringliche Forderung gewesen.«<sup>28</sup> Schließlich stand den konkurrierenden Städtischen Kammerspielen in der nahen Maximilianstraße ein ebenfalls traditionsreiches, und zudem unzerstörtes Haus zur Verfügung. So begann die Landesbühne, an vorderster Front ihr neu ernannter Intendant Alois Johannes Lippl, schon 1948 damit,<sup>29</sup> am alten Ort einen neuen Theaterbau zu planen.

Wir fragen uns heute, warum die Rückführung der geretteten Ausstattung an ihren zwar stark zerstörten, mit gutem Willen aber reparablen Herkunftsort dabei nicht einmal ernsthaft diskutiert wurde. Viele wehmütige Stimmen der Zeit belegen,<sup>30</sup> daß es nicht am mangelnden Bewußtsein von der Größe des Verlustes gelegen haben kann. Zunächst waren es wohl rein praktische Bedenken, welche die im Auftrag des Kultusministeriums planende Oberste Baubehörde und die übrigen Entscheidungsträger von solchen Über-

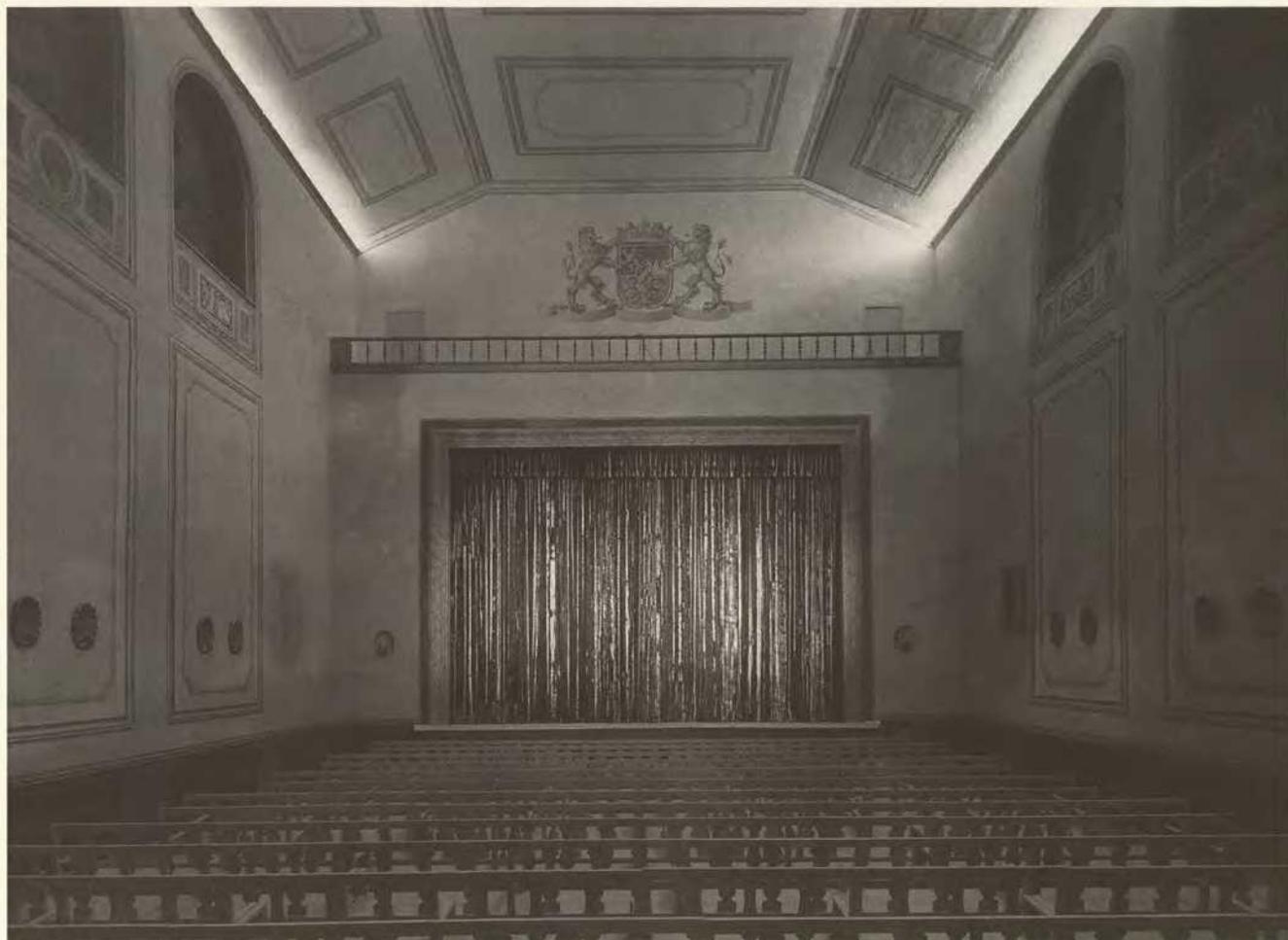


Abb. 4. Das Brunnenhoftheater im Ballsaal der Residenz, das von Mai 1946 bis Juni 1951 das Bayerische Staatsschauspiel beherbergte. Die Abmauerung der kurzen Bühnenzone, die vollstümlich gemalte Wandgliederung und die gesamte Dachkonstruktion gehörten zu den ersten Neugestaltungen in dem zerstörten Schloß.

legungen abhielt. Ein Teil der Schnitzereien, besonders jene aus dem feuchten Keller der Befreiungshalle, waren an ihren Leimfugen in zahllose Einzelteile zerfallen und bei den verschiedenen Transporten in Unordnung geraten (Abb. 6).<sup>31</sup> Auch waren die stark überarbeiteten Fassungen so schwer geschädigt, daß man die Machbarkeit der Restaurierung bezweifeln konnte. Sicher schreckte auch das Termin- und Kostenrisiko eines solch beispiellosen Unternehmens ab.

Dazu kam das weit verbreitete Gefühl einer »Chance der Stunde Null«. Man hoffte sehr darauf, die unbestreitbaren Defizite des Altbaus, seine geringe Kapazität, die schlechte Sicht von vielen Plätzen, die ungenügenden Nebenräume und seine begrenzte Eignung für moderne Bühnentechnik mit dem Wiederaufbau zu beheben. Zu einer raschen Lösung drängte neben den theaterbegeisterten Münchnern besonders das Ensemble. Ganz abgesehen von den künstlerischen Belangen war das kleine Theater am Brunnenhof der Residenz schlichtweg auf Dauer ein unzumutbarer Arbeitsplatz. Mit den hoffnungsvollen Neubauplänen war die Beibehaltung des alten Zuschauerraums und seines zweihundertjährigen Bauschmucks jedoch unvereinbar.

Schließlich war Karl Hocheder, der Entwurfsverfasser, ein ambitionierter Architekt, der sich als Denkmalpfleger weder profilieren wollte noch konnte.<sup>32</sup> So wurde auf der Grund-

lage eines Raumprogramms, das Bindungen durch die historische Gebäudesituation weitgehend ignorierte,<sup>33</sup> ein für seine Zeit avantgardistischer Theaterbau realisiert (Abb. 5, 7, 8). Dies galt weit weniger für das Design, dessen (heute nostalgisch genossene) Nierentisch-Moderne sich zu allerlei Gestaltungen von Röhrenleuchten aufschwang, als für technische Fragen. Von der variablen Bühnenöffnung über geschickt getarnte Beleuchtungsstände bis hin zur automatisierten Steuerung der Bühnentechnik reicht die Palette aufsehenerregender Neuerungen.<sup>34</sup> Große Anstrengungen – und Bausubstanzverluste – forderte auch die gewünschte Verdoppelung der Besucherplätze und damit unmittelbar verbundene Vergrößerung öffentlicher Nebenraumflächen. Die Umformung des Logenhauses zu einem Rangtheater, dessen Erschließung nun von den alten Nebenraumflügeln des Theaters aus erfolgte und der fast vollständige Abbruch der alten Unterkonstruktionen des einst vorgelagerten Wintergartens, der mit seiner fein gemeißelten Arkadenfront den Krieg überstanden hatte,<sup>35</sup> schufen den nötigen Raum. Immerhin blieben Teile der alten Umfassungswände, die ovalen Bühnentreppen, ein in den 1930er Jahren zur Kantine ausgebauter Teil der Keller gewölbe und der Gebäudeumriß in großen Zügen erhalten. All dies zwang zu außergewöhnlichen Kunstgriffen der

Statik, sei es bei der Abfangung eines gesamten Verwaltungstrakts bis hin zum Fundament, das, weit in den Morast des alten Stadtgrabens vorgetrieben, nun Beton und Stahl zu tragen hatte statt des Cuvilliés'schen Balkenwerks. Hier ist der Hauptgrund für die massiven Kostenüberschreitungen zu suchen, die anschließend ähnliche Projekte belasten sollten<sup>36</sup>. Kaum zu verbessern war die ursprünglich bereits vernachlässigte Außenwirkung des Theaters, dessen Hauptfront zwischen Königsschloß und Nationaltheater bestenfalls die Lücke schließt. Daran kann auch eine flache Glasfront nicht viel ändern, die den verschwundenen Stahlbau König Maximilian II. angestrengt zitiert.

Natürlich hätten all diese Probleme durch einen kompletten Neubau, sagen wir am Sendlinger-Tor-Platz, vermieden werden können, – doch auch ein solcher stand nicht zur Debatte. Leider können die verschiedenen Querbeziehungen unseres Projektes zur intensiv geführten Münchner Wiederaufbaudiskussion hier nicht weiter offengelegt werden.<sup>37</sup> Wie oben dargestellt, schien es also im Herzen Münchens kurz nach 1945 keinen profanen Ort zu geben, der es an Würde und Grandezza mit der Region des Wittelsbacherschlosses aufgenommen hätte. Nirgends sonst schienen die Aussichten günstiger, zur Wiederbelebung der von König Ludwig I. beschworenen Kulturmetropole anzusetzen – und welcher Staatsintendant hätte sich von einer solchen Position verdrängen lassen?

Thomas Mann faßte die Haltung der Kulturelite zu dem Projekt in dem zitierten Brief zusammen, den er anlässlich der Wiedereröffnung am 28. Januar 1951 an Intendant Alois Johannes Lippl gerichtet hat: *„Man hat sehr klug getan, auf die Restauration des alten Rokoko-Saals, reizend wie er war, zu verzichten, auf den Versuch also ins ‚Es war einmal‘ zurückzukehren und ein Bild zu schaffen, das beinahe so aussähe, als ob nichts geschehen wäre; viel edler im Gemüt, aus dem Schutt das ganz Neue, entschlossen Moderne, klar und heiter vorwärtsblickende unsentimental und tapfer er stehen zu lassen. Die Würde einer langen und glänzenden künstlerischen Geschichte, die sich dort abspielt, bleibt der Stätte trotzdem erhalten.“*<sup>38</sup>

Der Dichter schrieb aus der relativierenden Distanz seines amerikanischen Exils, und auch manche ähnliche Äußerung der Festschrift, die sich ansonsten wie ein wehmutsvoller Nachruf auf das zerstörte Hoftheater liest, wurde in Unkenntnis der gefeierten Architektur verfaßt. So mußte es nach der Premiere zu einer Ernüchterung kommen, die den Münchner Merkur sogar einen Theaterskandal wittern ließ.<sup>39</sup> Vielen Münchnern mochte jetzt erst, im modischen Ambiente *„unverbrennlichen Kunststoffgewebes“*<sup>40</sup> der Untergang der Cuvilliés'schen Schöpfung zur Gewißheit geworden sein – deren Rückkehr man, ganz irrational, von dem eindrucksvollen Bauvorgang erhoffte. Auch wenn die Freude an dem Prestigebau, der nach Aussage des amerikanischen Landeskommandanten Shuster selbst in New York nicht seinesgleichen haben sollte,<sup>41</sup> schließlich überwog, geben die Presseberichte doch interessanten Aufschluß über eine größer angelegte Konzeption, für die das Hocheder-Theater nur einen Baustein lieferte.

Von Rudolf Esterer, dem Traditionalisten, der die Debatte gerne aufgriff, hätte man zumindest ein Wort des Bedauerns über die vollzogene Aufgabe des Rokokothaters erwartet. Es kann gerade an dieser Stelle, wie schon einleitend, nicht deutlich genug gesagt werden, welche eminente

Bedeutung Cuvilliés' Festarchitektur besaß. Sie hatte Altbayerns kulturelle Weltgeltung wesentlich verkörpert. Stattdessen lesen wir: *„Natürlich konnte heute unter ganz anderen zeitlichen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen nicht Cuvilliés herrlicher Raum wieder entstehen, sondern nur ein modernes, allen betriebstechnischen und theaterkulturellen Forderungen entsprechendes Bauwerk“* – und en passant: *„... weil das alte Residenztheater im Bereich der Residenz später wieder entstehen soll.“*<sup>42</sup> Münchens Bürgermeister Walther von Miller brachte den – scheinbar schon weit gediehenen<sup>43</sup> – Plan dann auf den Punkt: *„Aber ich will glauben und hoffen, daß das Versprechen, wir würden die geretteten Schätze des alten Cuvilliés-Theaters in einem sehr intimen Esterer-Theater an anderer Stelle der Residenz in Bälde wieder begrüßen, erfüllt wird.“*<sup>44</sup> Hierauf wird einzugehen sein.

Mißt man die Solidität einer architektonischen Lösung an ihrer Lebensdauer, dann stand kein guter Stern über dem Werk Karl Hocheders. Nach wenigen Jahrzehnten war der einst gepriesene technische Ausbau wie das in seiner hausbackenen Sachlichkeit nicht mehr verstandene Design schon wieder obsolet.<sup>45</sup> Ein bedauerlicher Vorgang, der München eines wichtigen Denkmals der Wiederaufbauzeit beraubte – und das Erscheinungsbild der traditionsreichen Spielstätte erst eigentlich banalisierte.

Noch schlimmere Folgen hatte die Fehleinschätzung des Nebenraumbedarfs für das Theater, obwohl dessen extrem beengte Situation zwischen Residenz und Nationaltheater jedermann anschaulich war. Die einzige Entwicklungsmöglichkeit bot sich in Richtung auf den Marstallplatz, einen der gestalterisch sensibelsten und übrigens auch größten Freiräume im Münchner Stadtkern. Hier befand sich einst die Hauptfassade,<sup>46</sup> später die vierte Stadtfassade der Residenz (Abb. 12, 14), ein feinsinniges Gefüge monumentaler Baukörper um die Allerheiligen-Hofkirche, das mit den Rückfronten der Staatstheater auf den Reithallenbau Leo von Klenzes bezogen war. Der Platz besaß gärtnerisch gestaltete Grünflächen und führte, über den Hofgarten hinweg, die Frische des Englischen Gartens bis knapp an das Zentrum heran. Die schrittweise Zerstörung dieses Ensembles nahm, wie zu zeigen sein wird, mit dem Neuausbau des Residenztheaters ihren Anfang.

#### DAS »ESTERER-THEATER«

Zum weiteren Verständnis unserer denkmalpflegerischen Probleme ist auf eine verwaltungstechnische Besonderheit hinzuweisen. Im Bereich der Münchner Residenz planen, seit dem Ende der Monarchie, zwei voneinander unabhängige Stellen: Einerseits ein staatliches Hochbauamt (früheres Landbauamt), eine dem Innenministerium nachgeordnete Behörde, die Oper und Staatstheater betreut, andererseits das Bauamt der Schlösserverwaltung, eine Finanzbehörde, die für den weit größeren Rest zuständig ist. Die Grenze der Planungshoheit zieht sich, einmal sogar ein Treppenhaus horizontal zerteilend, quer durch den Südtteil des Komplexes. Wenn Sepp Huf, Baureferent der Schlösserverwaltung, im folgenden davon sprach, *„dieses Juwel (des Logenhauses) heimzuholen in die Mauern der Residenz“*<sup>47</sup>, war damit durchaus auch gemeint, die ausgebaute Rokokoschnitzerei, für die immer noch das Landbauamt zuständig war, in die

Verfügung der Schlösserverwaltung zu überführen, sie dort hin zu verlagern, wo freie Hand gegeben war, die eigenen denkmalpflegerischen Ambitionen zu verwirklichen – und ihr, positiv gesehen, eine höher als jene des Landbauamtes eingeschätzte Kompetenz und Leistungsfähigkeit in restauratorischen Fragen angeeignet zu lassen.

Erste Vorstellungen des Präsidenten Esterer, die in eine solche Richtung weisen, sind einer Zeichnung im Maßstab 1:400 zu entnehmen (Abb. 9), die schon im Juni 1947 entstanden ist<sup>48</sup> – also noch vor den Planungen der konkurrierenden Baubehörde. Unter Erhaltung von Foyers und Bühne sollte der Cuvilliés-Bau eine bescheidene Neuausstattung als Theater erhalten. Die Logenarchitektur findet sich dagegen in der entkernten Allerheiligen-Hofkirche, einem Objekt der Schlösserverwaltung, wieder. Dieser bedeutendste Kirchenbau Leo von Klenzes war, dreiseitig freistehend, ab 1826 neben das Hoftheater gestellt worden.<sup>49</sup> Auch er hatte im Krieg gelitten, war jedoch durchaus wiederher-



Abb. 5. Gestalterische Details aus dem Foyer des 1951 wiedereröffneten Residenztheaters.

stellbar. Der enge Guckkasten im Eingangsbereich der Kirche hätte deren architektonische Dominante, eine rosetten-geschmückte Werksteinfassade, funktionslos gemacht, wenn nicht sogar zerstört. Die hier demonstrierte Bereitschaft, eklatante Widersprüche von Innenraum und Außenbau in Kauf zu nehmen, sollte noch bedeutsam werden. Die spieltechnischen Defizite wollte Rudolf Esterer durch einen Verbindungsbau zum Staatsschauspiel ausgleichen, das damit eine von beiden Theatern nutzbare Seitenbühne erhalten hätte. Da nennenswerte Nebenräume für den historischen Logenbau fehlen, ist anzunehmen, daß man ihn im wesentlichen musikalisch zeigen wollte, erreichbar sowohl aus dem Residenzmuseum wie auch unmittelbar aus dem Brunnenhof der Residenz, mit der Option gelegentlicher stilgerechter Aufführungen.<sup>50</sup>

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die Schlösserverwaltung für den späteren Neubau des Residenztheaters das gut erhaltene südliche Seitenschiff der Kirche preisgab, damit hier ein Büro- und Werkstattflügel errichtet werden konnte. In dessen Rücken blieb die 1947 skizzierte Bühnenlösung (bzw. eine Fortentwicklung) nämlich weiterhin realisierbar. Dauerhaft geschädigt war dagegen die Hauptfront des Klenzebaus, der über zwanzig Jahre dem Verfall preisgegeben wurde, dessen Abbruch auch nach Lösung der Theaterfrage nur mühsam zu verhindern



Abb. 6. Fragmente der Logenarchitektur des Residenztheaters im Zustand vor der Neuverleimung. Die Aufnahme entstand im Frühsommer 1956 in Schloß Lustheim bei Schleißheim. Links ist eine der im Kern stabil gebliebenen Brüstungen des zweiten Ranges sichtbar.

war und für den sich erst in unseren Tagen eine dauerhafte Wiederbelebung abzeichnet.<sup>51</sup> Die Abbruchpläne gingen konform mit ausgreifenden Planungen des Staatsschauspiels und des bis 1963 wiederaufgebauten Nationaltheaters, die für ihre Kulissen, deren Transport und eine immer raffiniertere Bühnentechnik immensen Raumbedarf entwickelt hatten. In den frühen 1960er Jahren und mit einer Erweiterung Ende der 1980er Jahre wurden deshalb nüchterne Gebäudeflügel errichtet, welche den Restraum zwischen Schauspiel und Oper überbauten und sich, vom Nationaltheater ausgehend, vor die Rückfront des Residenztheaters schoben, um die zunächst amputierte und dann aufgegebene Fassade der Hofkirche zu verdecken (Abb. 12, 14). Die Beschickung mit schweren Transportfahrzeugen ist kompliziert, belastet die gesamte Umgebung und verhindert eine der Hauptzufahrt zur Residenz angemessene Freiflächengestaltung. Ein historisierender Pavillon, der durch die Residenzbauleitung für das Spanische Kulturinstitut errichtet wurde, kaschiert von Norden her den Neubau und sucht Anschluß an die zurückgedrängten klassizistischen

Abb. 7. Blick in den Zuschauerraum des wiederaufgebauten Residenztheaters. Das dreifach gestufte, variable Bühnenportal und die aus beweglichen Elementen gebildete Decke, hinter der sich Lichttechnik verbarg, galten als große technische Errungenschaft. Die hufeisenförmige Rangbrüstung deutet den Verlauf der hier einst eingebauten Logenfronten des François Cuvilliés an.



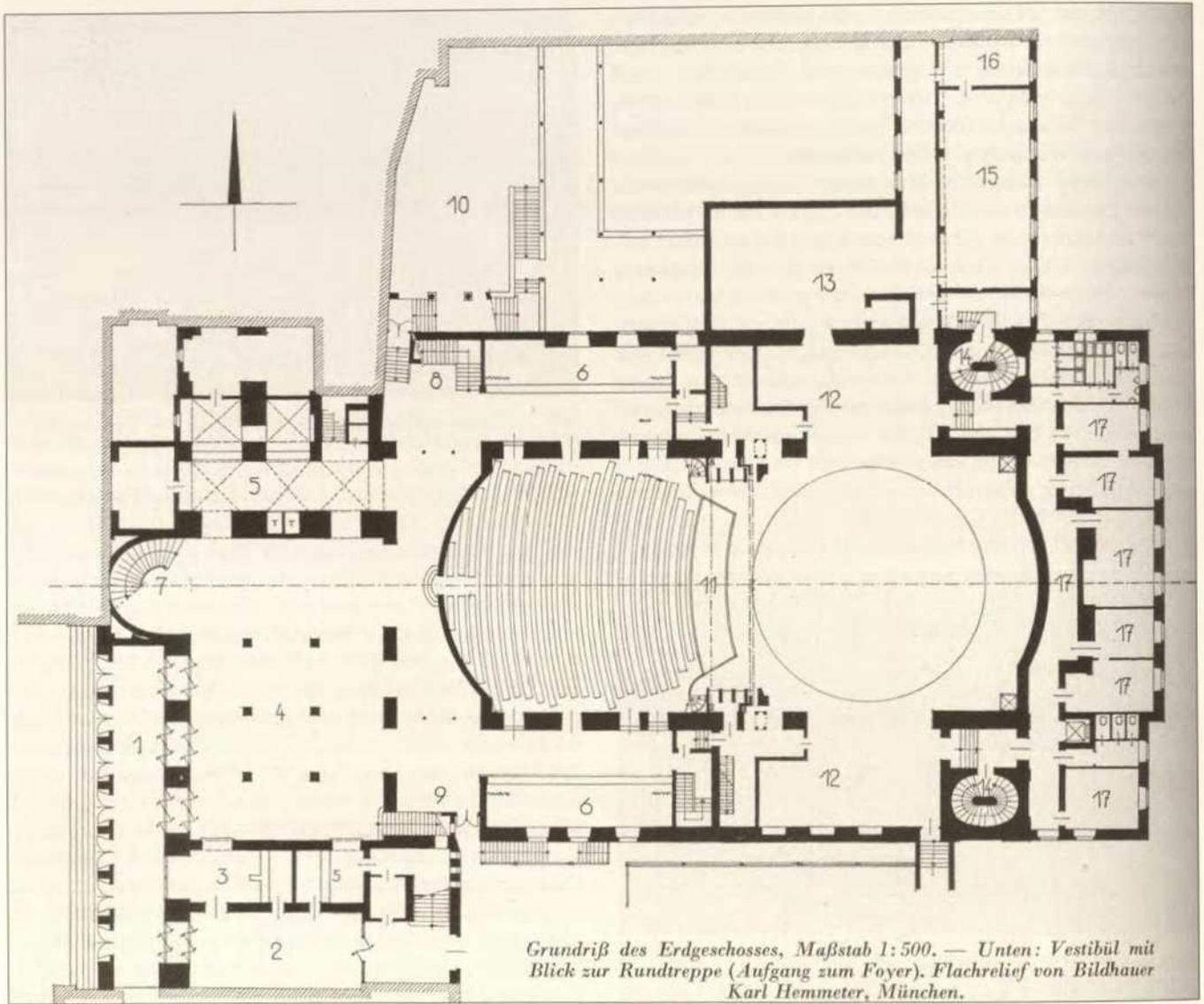
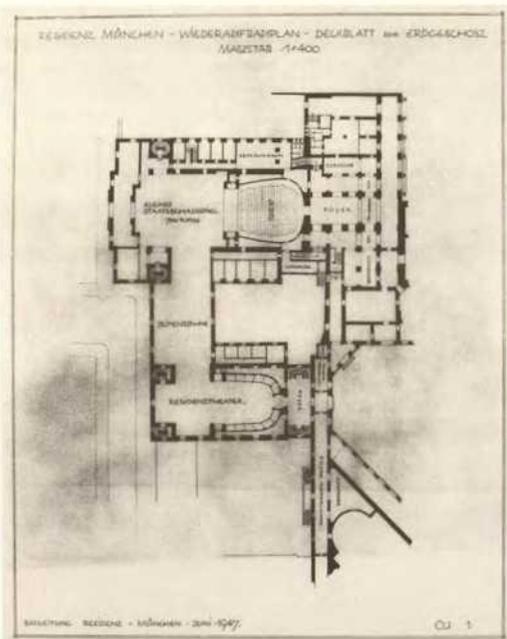


Abb. 8. Der Hauptgrundriß des von Karl Hocheder wiederaufgebauten Theaters zeigt dessen beengte Situation zwischen Residenz (oben) und Nationaltheater (unten). Der frühere Durchgang zum Brunnenhof der Residenz wird durch die halbgewendelte Treppe in der Gebäudeachse verschlossen. Für den Zierhof und eine Nebenraumgruppe im Norden wurde das südliche Seitenschiff der Allerheiligen-Hofkirche abgebrochen.



Flügel der Residenz. Damit war der noble alte Marstallplatz dahin. Seine weitere Einschnürung durch die demnächst vollendete Hauptverwaltung der Max-Planck-Gesellschaft sowie deren geplantes südliches Pendant ist eine vielfach bedauerte, im Grunde genommen aber logische Konsequenz der frühen Nachkriegsplanungen (Abb. 13).

Auch wenn der oben diskutierte erste Entwurf Rudolf Esterers an den weiterreichenden Ansprüchen der Staatsintendanz gescheitert ist, war damit immerhin die Idee einer »Zellteilung« der Residenztheater geboren. Sie hat unter anderem zu den geschilderten städtebaulichen Fehlentwicklungen beigetragen. Erst später sollte sich herausstellen, wie leicht die Idee der Translozierung – und damit die den Schritt von 1948-51 rechtfertigende zweite Planungsstufe – im wechselvollen Prozeß des Residenzaufbaus hätte scheitern können.

Wesentlich gravierendere Auswirkungen hatte diese Entwicklung auf die Denkmalqualität unseres Theaters, die man, sechzehn Jahre vor Er-

Abb. 9. Mit dem Übersichtsgrundriß vom Juni 1947 setzen die Planungen Rudolf Esterers für den Wiederaufbau der Residenzbühnen ein. Kennzeichnend ist die starke Anbindung des unwesentlich veränderten alten Bühnengebäudes an die zum Logenhaus umgebaute Hofkirche. Beide Theater sind eng an den rechts angeschnittenen Brunnenhof der Residenz angebunden.

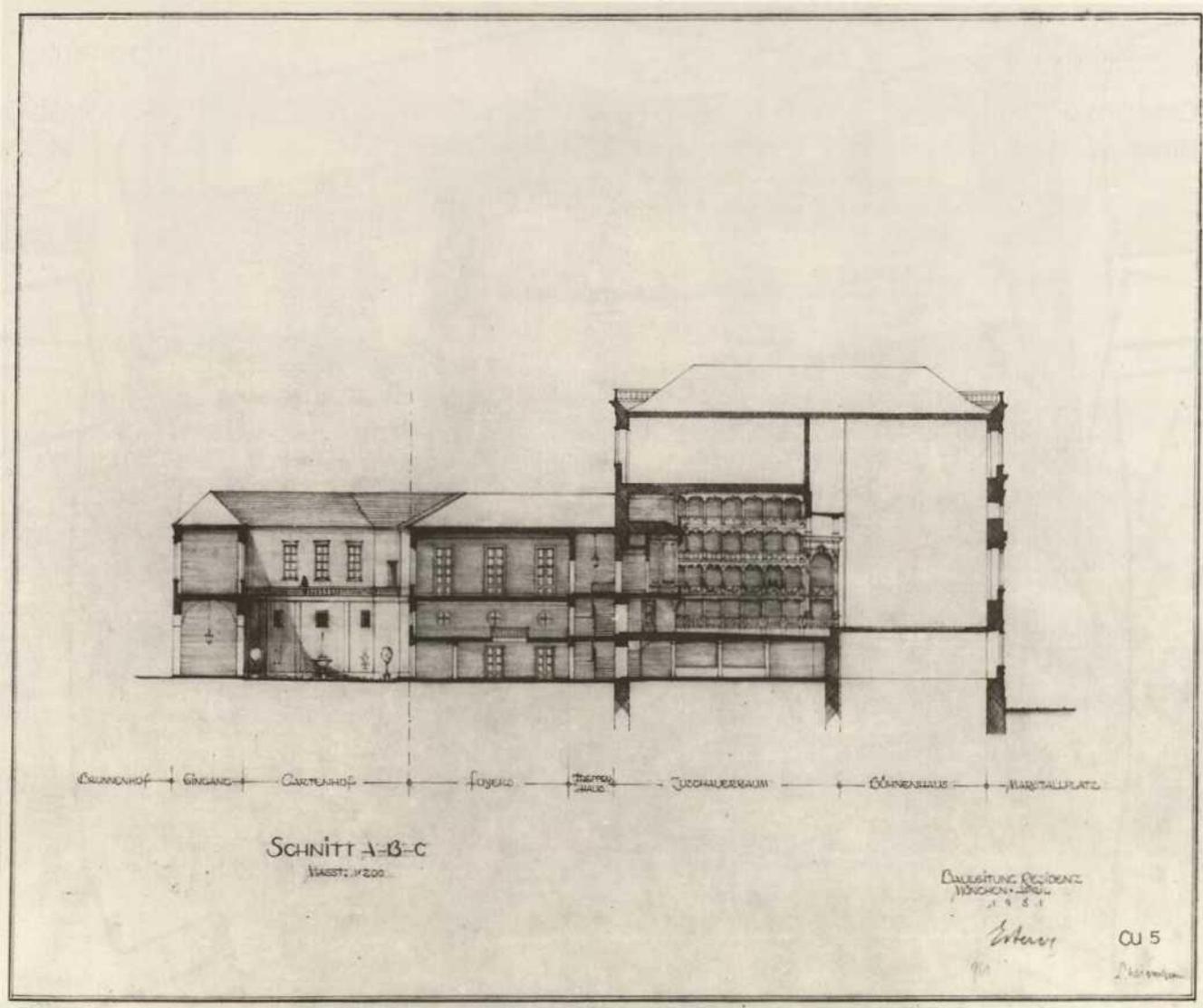


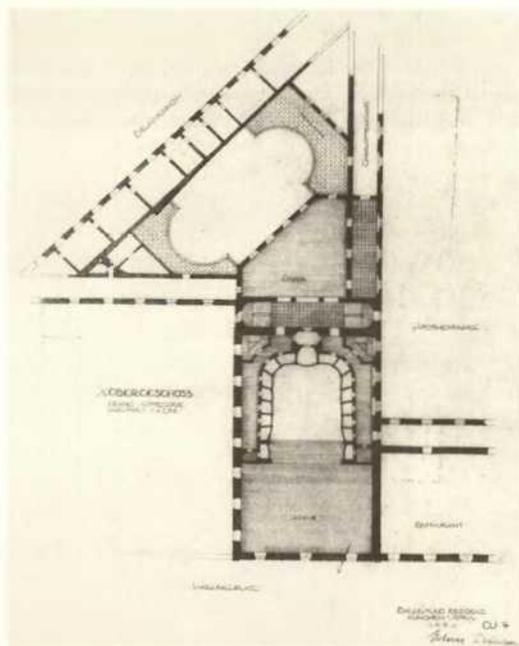
Abb. 10. Der zu Abb. 11 gehörige Längsschnitt (er ist nach Nordwesten bzw. Norden ausgerichtet) verdeutlicht sowohl die Höhenentwicklung als auch die Raumabfolge zwischen dem Brunnenhof der Residenz und dem Marstallplatz. Zugleich wird hier der Entwurstil der Schule Rudolf Esterers besonders deutlich.

laß der Charta von Venedig, noch im wesentlichen an das Schnitzwerk der Straub und Dietrich gebunden und damit für transportabel hielt.<sup>52</sup> Wir müssen heute trauernd feststellen, daß mit der Aufgabe des kostbar geschmückten Ortes glanzvoller Hoffeste, der Uraufführung des *Idomeneo*, der Separatvorstellungen König Ludwigs II. auch nach dem Krieg noch viel von einem wertvollen Vermächtnis bayrischer Kulturbüte verloren gegangen ist.

#### DER ZWEITE ENTWURF DES JAHRES 1951

Ein nächster Planungsschritt erfolgte 1951, nachdem die Situation im jetzigen *Residenztheater* geklärt war. Es galt nun, den Anspruch auf die heimatlose Logenschnitzerei zu bekräftigen,<sup>53</sup> um das 1947 entwickelte Konzept auf neuer Basis zuendenzuführen. Deutlich wurde nun, daß

Abb. 11. Der schon weit ausgeführte Entwurfsplan zeigt den Apothekenstock in seinem Ausbau zum Theater. Die Schnittebene liegt in Höhe des Hauptgeschosses der Residenz. Seitlich der Bühne ist ein Restaurant vorgesehen; hier entstanden später Repräsentationsräume der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, wo sich vorher das Haupttreppenhaus des Festsaalbaus befunden hatte (s. Abb. 16).



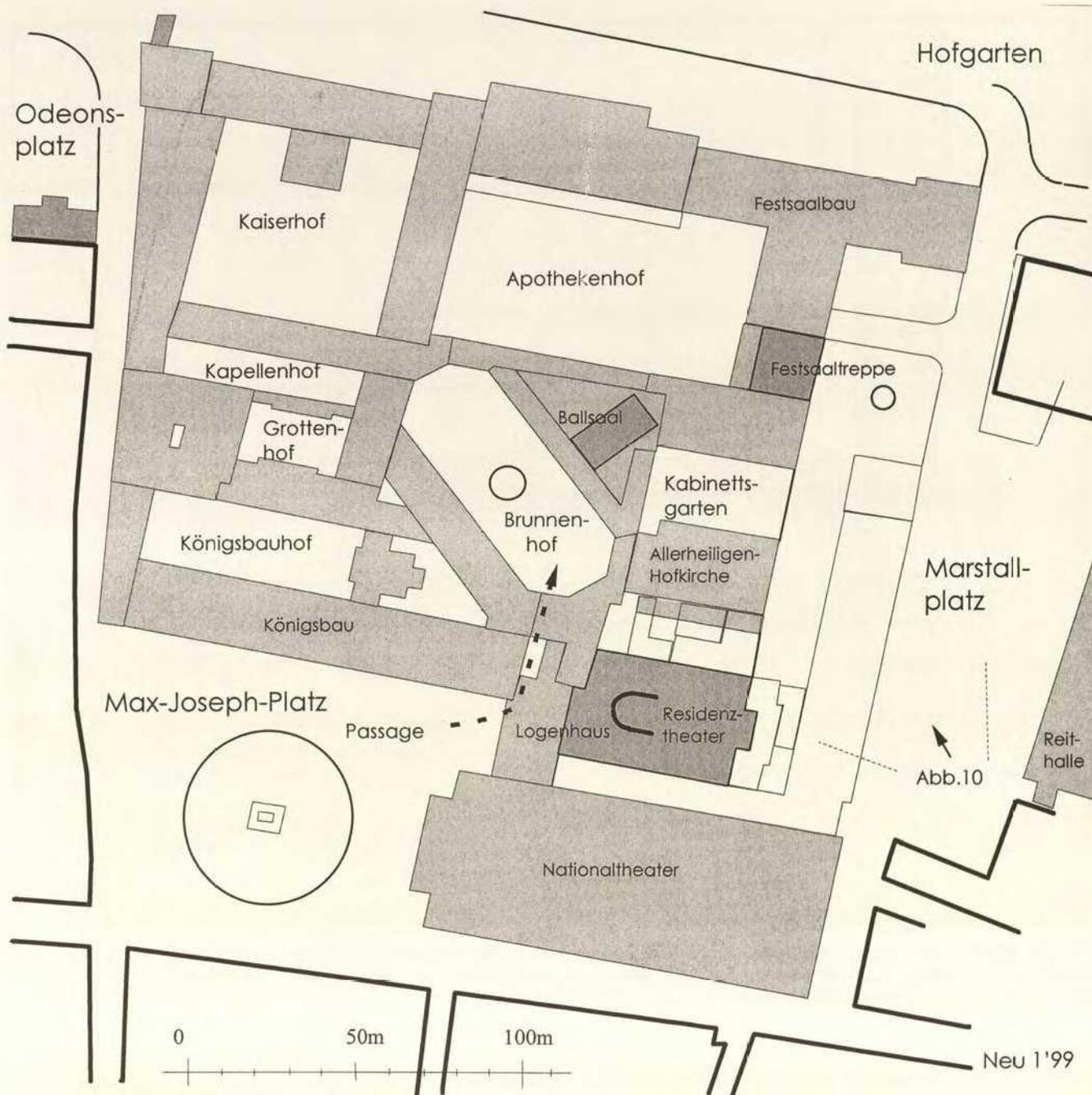


Abb. 12. Der Übersichtsplan zeigt die böfischen Theaterbauten um 1900 im Bezug zur Residenz und in ihrer städtebaulichen Situation. Der ursprüngliche Einbauort des von François Cuvilliés gestalteten Logenhauses und die in unserem Zusammenhang wichtigen Räume des Ballsaals (vgl. Abb. 4) und der Festsaaltreppe (vgl. Abb. 16) sind hervorgehoben, ebenso der Aufnahmeort der sehr aufschlußreichen Abb. 14.

Rudolf Esterers Translozierungsidee nicht nur aus der Theaterperspektive, sondern auch für den Wiederaufbau der Residenz Bedeutung hatte. So wie der gleichzeitig von ihm geplante neue Konzertsaal einen Kristallisationspunkt bildete für die Neubelebung im Norden der Residenzruine,<sup>54</sup> bot das populäre Bühnenhaus – bzw. der durch seine künstlerische Essenz gadelte Ersatzbau – eine ebenso wertvolle Keimzelle in deren Osten. Der Präsident erkannte wohl auch klarer als mancher andere, daß ohne die tragfähige »große Lösung« für ein regeneriertes Rokokotheater die Gefahr bestand, daß einzelne Schmuckstücke der Straubischen Schnitzerei als museales Präparat der Rest für immer im Depot hätte verschwinden können.



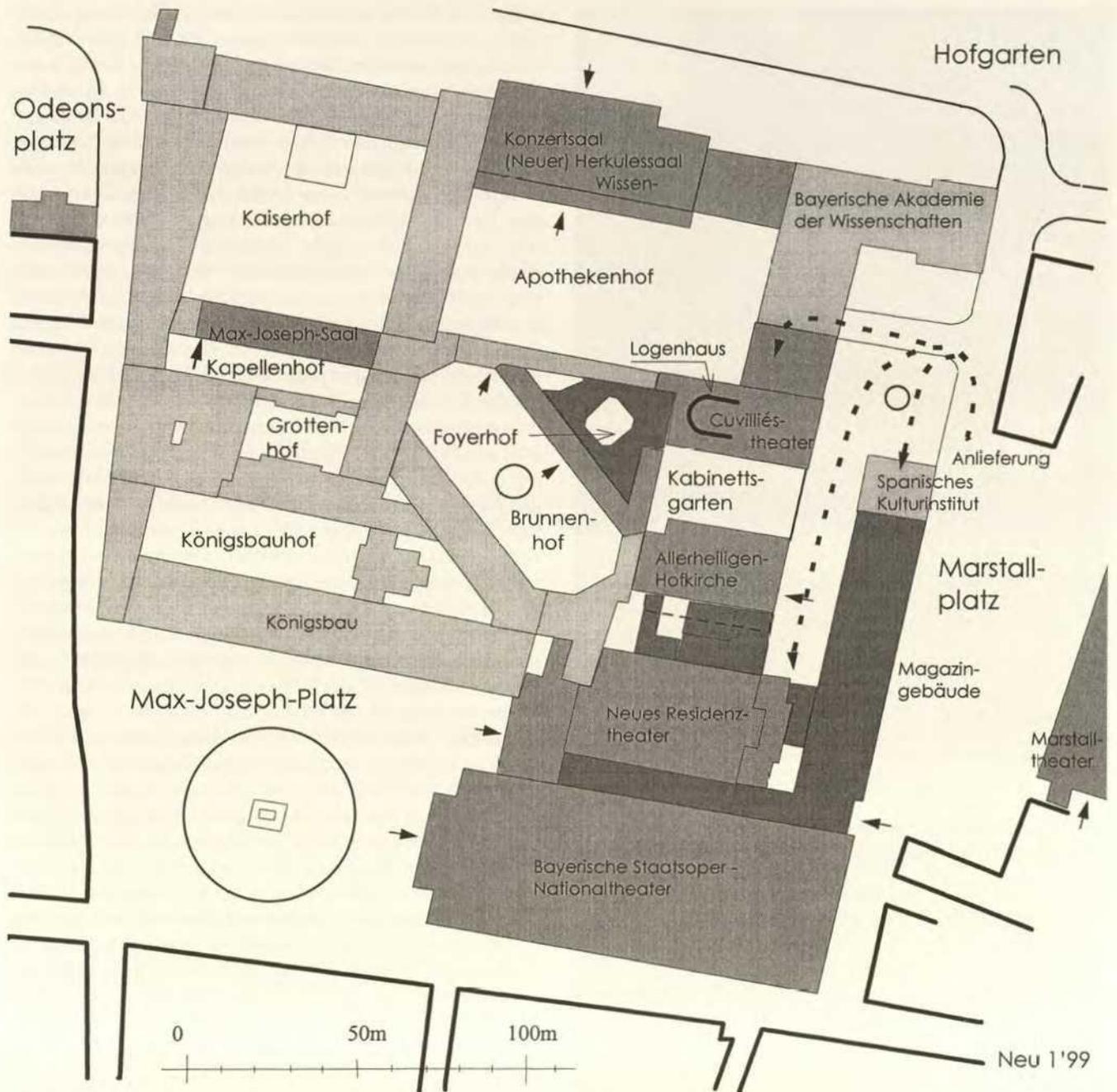


Abb. 13. Die Planarstellung der heutigen Situation macht deutlich, welche gravierenden Auswirkungen die – in bester Absicht geförderte – Ansiedlung von Veranstaltungsorten für unsere Palastanlage und ihr Umfeld gehabt hat. Um- und Ausbauten sind in einem mittleren, Neubauten in einem kräftigen Grauton dargestellt. Als besonders problematisch hat sich die Versorgung der Bühnen über den engen Restraum des westlichen Marstallplatzes erwiesen.

◁ Abb. 14. Die Ostfassade der Münchner Residenz am Marstallplatz gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die Rückfront des Residenztheaters am linken Bildrand zeigt noch ihr bauzeitliches Gepräge, kurz bevor die Bühne einen ersten, flach ausspringenden Erweiterungsbau erhielt. Die Allerheiligen-Hofkirche und die südlichen Ausläufer des Festsaalbaus Leo v. Klenzes prägen noch unangefochten den weiten Platzraum. In Bildmitte ist der Apothekenstock sichtbar, der später das Cuvillies-theater aufnehmen sollte. Zum Aufnahmestandort vgl. Abb. 12.

▷ Abb. 15. Die Hermenpilaster des ersten Rangs der Logenarchitektur sind mit ihrem verbindenden Gebälk nach zwölfjähriger Einlagerung wieder zusammengefügt. Den Hintergrund bildet der Mittelsaal des Schlosses Lustheim. Es handelt sich um die in Obing aufbewahrten Stücke, die dabei offenbar kaum geschädigt worden sind.





Abb. 16. Das nördliche Raumkompartiment im Hauptgeschoß der Festsaaltrappe zeigt um 1947 deutliche Spuren des Verfalls. Dennoch ist mit den (wie die Treppenläufe) stabilen Säulen, großen Teilen der Wandgestaltung und verbliebenen originalen Fensterflügeln noch ein überraschend großer Rest des klassizistischen Raumkunstwerks erhalten. Es wurde wenig später für den Theater einbau und weitere Umgestaltungen des Festsaalbaus geopfert.

Die neue Lösung (Abb. 10, 11, 14)<sup>55</sup> sah den sogenannten Apothekenstock für Cuvilliés Prunkraum vor. Dieser kubische Baukörper war bis 1842 durch Leo von Klenze als südlicher Abschluß des Festsaalbaus der Residenz errichtet worden.<sup>56</sup> Er besaß annähernd den gleichen Zuschnitt wie der Kernbau des alten Hoftheaters, da er dazu geschaffen war, den Rokokobau symmetrisch zur zentralen Fassade der Hofkirche auszuponderieren.<sup>57</sup> Der Innenausbau des Apothekenstocks war bis zum vernichtenden Brand des Jahres 1944 schlicht gewesen; er hatte Archivräume, Wohnungen und die Hofapotheke aufgenommen, die ihm den Namen gab. Nicht die Integration von Zuschauerraum und Bühne bildeten hier also das Problem, sondern die Bereitstellung von Nebenräumen, die für ein selbständig funktionierendes Haus<sup>58</sup> unabdingbar sind. Damit rückt ein Areal südwestlich des Apothekenstocks ins Blickfeld, das zwischen Brunnenhof, Apothekenhof und Kabinettsarten gelegen ist. Umgeben von den typischen Verbindungsgängen der Residenz aus dem 17. Jahrhundert hatte sich hier die Hofküche befunden und eben jener einstige »Ballsaal« und nachmalige Magazinraum, der seit 1946 das Staatsschauspiel beherbergt hatte.<sup>59</sup> Esterer fügte hier etwas mühsam einen zweipaßförmigen Schmuckhof ein, der eine Detailform der Spätrenaissance mit der Idee des Grottenhofes, ei-

nes in den 1580er Jahren westlich des Antiquariums angelegten Renaissancegärtchens verknüpfte.<sup>60</sup> Der Theaterbesucher sollte, aus dem Brunnenhof kommend, durch diesen blumengeschmückten Freiraum auf die intimere Atmosphäre des Barocktheaters eingestimmt werden. Wie im gleichzeitig geplanten neuen Konzertsaal der Residenz<sup>61</sup> wurden Garderoben und Toiletten im Erdgeschoß angeordnet. Der hierfür vorgesehene, ausgesprochen niedrige Raum unter dem Parkett bildete jedoch eine Sackgasse für den Besucher. Auch war der Effekt eines klug inszenierten Eintauchens in das Flair des Barocksaals dahin, wenn man ihn über enge Differenztreppen erschloß. Lediglich die Nutzer der Königsloge erreichten ihren Platz auf gleicher Höhe mit dem Hauptgeschoß der Residenz, die dann später auch tatsächlich, neben ihren angestammten musealen Zwecken, wieder der staatlichen Repräsentation dienen sollte.

Obwohl immer noch genügend gute Argumente für eine solche Adaption des Apothekenstocks sprachen, standen ihr doch Konkurrenzprojekte im Weg.<sup>62</sup> Die Bayerische Akademie der Wissenschaften sollte zu ihrem zweihundertsten Geburtstag im Jahr 1959 den nordöstlichen Teil des Festsaalbaus der Residenz beziehen. Hier plante Otto Hertwig als Chef der Bauabteilung für die Schösserverwaltung, der im Gegensatz zu Rudolf Esterer noch amtierte und damit auch nicht ohne Einfluß war. Er stand einer Rekonstruktion des Rokokotheaters skeptisch gegenüber. Otto Hertwig verlegte im Jahr 1954 den Schwerpunkt seiner Akademienplanung auf den südlichen Festsaalbau unter Einfluß des Apothekenstocks. Der Flügel hätte mit Büros und Tagungsräumen eine seiner ursprünglichen Konzeption gemäße Funktion gefunden. Dagegen zwang der Bühnenausbau zum inneren Verschluß der meisten Fenster, was heute den Trakt, von außen gesehen, schmutzig und verlassen wirken läßt.<sup>63</sup> Schließlich setzte sich Anfang 1955 aber doch der frühere Präsident Esterer mit seiner Lösung durch: Die Akademie wurde in nördlicher Richtung verlagert, womit die bauliche Voraussetzung für das spätere »Cuvilliés-theater« geschaffen war. Klenzes leidlich erhaltene Monumentaltreppe für den Festsaalbau, die sich nördlich an den Apothekenstock anschloß (Abb. 12, 16), eine der prächtigsten Raumschöpfungen der klassizistischen Residenz<sup>64</sup>, wurde dabei für Repräsentationsräume der Akademie und Nebenräume des Theaters geopfert. Wenn sich heute die Hauptzufahrt zum Münchner Stadtschloß häufig die die Rampe eines Lagerhauses präsentiert, verdanken wir dies nicht zuletzt dem Umstand, daß nur an dieser Stelle die Beschickung der Theaterbühne möglich ist.

Parallel zur Auseinandersetzung mit Otto Hertwig betrieb Rudolf Esterer die Sicherung der vom Verfall bedrohten Rokokoschnitzerei (Abb. 15, 17, 19).<sup>65</sup> Den Anstoß zur Konservierung als wichtige Voraussetzung für die spätere Restaurierung gab ein Zuschuß der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, genauer gesagt der hier angesiedelten Friedrich-Bauer-Stiftung in Höhe von 6.000,- DM. Rudolf Esterer, als Gründungsmitglied und späterer Präsident der Akademie machte die Gelder frei, die in etwa gleicher Höhe aus Kulturmitteln aufgestockt wurden.<sup>66</sup> Damit konnten die in das Schloß Lustheim bei Schleißheim überführten Schnitzteile ab April 1956 sortiert, neu verleimt und schließlich restauriert werden.<sup>67</sup> Das Landesamt für Denkmalpflege, das anfänglich die Arbeiten koordinierte, bot hier einigen Schreibern und Bildhauern ihre große Chance. Hans

Geiger, der Kopf der kleinen Truppe, sollte von da an allen wesentlichen Restaurierungsarbeiten im Bereich der Münchner Residenz seinen qualitätvollen Stempel aufdrücken bis hin zu den Entwürfen für das Miniaturenkabinett der Reichen Zimmer, dessen Rekonstruktion demnächst zum Abschluß kommen wird. Doch auch die später vorgenommene Freilegung und sensible Ergänzung der Originalfassung der Logenarchitektur, die entscheidenden Anteil an dem so geglückten Restaurierungsergebnis hatte, sei hier nicht vergessen.

Um aus diesen Anfängen einen funktionierenden Theaterbau zu machen, bedurfte es noch besonderen Mutes und einer ausgesprochen glücklichen Wendung. Während sich die Begeisterung für unser Rokokotheater noch auf die hohe Ministerialbürokratie beschränkte, war der Wiederaufbau des Nationaltheaters, der Münchner Oper, zahlreichen Bürgern ein großes Anliegen.<sup>68</sup> Die hierzu entstandenen Förderkreise arbeiteten auf die Neueröffnung im Jahr 1958 hin, in dem die Achthundertjahrfeier der Stadt festlich begangen werden sollte. Mitte 1956 zeichnete sich jedoch ab, daß der Termin nicht mehr zu halten war.<sup>69</sup> Aus Kreisen des »Bürgerbundes 800 Jahre München« kam nun der Vorschlag, die reichlich angesammelten Spendengelder auf das Wiederbelebungsprojekt der Schlösserverwaltung für ein Neues Residenztheater zu übertragen.<sup>70</sup> Am meisten sprach für den Gedanken, daß der rekonstruierte Rokokoraum bestens in das Konzept der Ausstellung »Europäisches Rokoko« paßte, die der Europarat in ihrem Jubiläumsjahr an die Landeshauptstadt vergeben hatte.<sup>71</sup> Ein prachtvolleres Exponat war für den Ausstellungsort, die Residenz, schlichtweg nicht vorstellbar. Nur ein höchst schwerwiegendes Problem war noch zu lösen: Konnte die entwerferische Feinarbeit und die technische Abwicklung des Vorhabens in der verbliebenen Zeitspanne von gut 20 Monaten gelingen? Ein kleiner Kreis leitender Planer der Residenzbauleitung, die zur Ausführung bestimmt war, hatte sich zu entscheiden. Man wagte die Zusage – und gewann.

#### ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN ZUM AUSGEFÜHRTEN CUVILLIÉSTHEATER

Damit endet der dramatische Entwicklungsabschnitt unseres Baudenkmals, der von seiner Kriegszerstörung über die Revitalisierung als (Neues) Residenztheater zum Neubau des Alten Residenztheaters oder Cuvilliétheaters geführt hat. Die Verwirklichung des Projekts unter schwierigsten Bedingungen ist eng mit dem Namen Otto Meitinger<sup>72</sup> verbunden, der dabei als Chef der Residenzbauleitung große Verantwortung trug. Der lebendigen Darstellung dieses Unternehmens, die der spätere Hochschullehrer in zahlreichen Vorträgen und Veröffentlichungen geben konnte, ist an dieser Stelle nichts Wesentliches mehr hinzuzufügen.<sup>73</sup>

Zur Abrundung des Themas sei dennoch ein Blick auf das erzielte Ergebnis geworfen, dessen umfassende, kritische Einordnung in ein Großinventar der Münchner Residenz eigentlich überfällig wäre.<sup>74</sup> Dies gilt um so mehr, als die denkmalpflegerischen Probleme, von denen hier zu sprechen ist, auch mit dem 15. Juni 1958, dem Eröffnungsdatum des zweiten Theaters, nicht dauerhaft gelöst waren. Am ersten Bau, dem Neuen Residenztheater war zu sehen, daß der komplette Innenausbau nach einigen Jahren des

Bestandes schon wieder zur Disposition stehen konnte, und auch das Cuvilliétheater unterliegt – vorsichtig ausgedrückt – einem beträchtlichen Veränderungsdruck. Wenn man beispielsweise die Auf- und Abbauphasen verschiedener Großveranstaltungen beobachtet,<sup>75</sup> deren Belastungen weit über die der angestammten Funktion des Schauspielhauses hinausgehen, werden die dramatischen Verschleißerscheinungen, die jedem heutigen Besucher ins Auge fallen, verständlich. Spätestens zur erneuten Generalsanierung, die absehbar geworden ist, wird man eine umfassende Vorstellung von der Denkmalqualität des erneuerten Raumkunstwerks gewonnen haben müssen.

Unbestritten überzeugt die noble Art des rekonstruierten Zuschauerraums (Abb. 20). Zwanglos versteht man die Ergänzung der originalen Logenfronten um den verlorenen Proszeniumsaufbau und die (schon einmal im 19. Jahrhundert rekonstruierte) Deckenhohlkehle als eine Reverenz vor dem überragenden Kunstwerk. Die solide Photodokumentation des Vorzustandes, der man jedoch nicht immer folgte,<sup>76</sup> erlaubte dabei eine sehr detailgetreue Arbeit, deren kongenial erfaßter Duktus die Trennung zwischen Original und Nachschöpfung dem Augenschein praktisch unmöglich macht. Daß man das nur in einer vagen Beschreibung überlieferte Deckenfresko Johann Baptist Zimmermanns<sup>77</sup>

Abb. 17. Die Nabsicht auf den traubenumkränzten Faunskopf, eine Allegorie des Herbstes, zeigt charakteristische Schadensbilder. Unter der aufgebrochenen und abgewetzten obersten Fassungslage treten ältere Oberflächen zutage, die sich zu einem großen Prozentsatz als bauzeitlich erweisen sollten. Ihre Konservierung und adäquate Ergänzung gehört zu den Großstaten der restauratorischen Maßnahme.





Abb. 18. Der neu geschaffene Foyerhof mit Blick aus dem umlaufenden Wandelgang. Er nimmt den Platz des Brunnenboftheaters im früheren Ballsaal ein (s. Abb. 4). Man erkennt die schmückenden Bronzen und Gemälde des 17. Jahrhunderts, im Hintergrund befinden sich die Zugänge zu den Garderoben.

Abb. 19. In den Trierzimmern der Residenz wird an der Rekonstruktion von Logenbegründungen des Dritten Ranges gearbeitet, die (als Stuckersatz für ältere Verluste) nicht geborgen werden konnten. Der Bildhauer entwickelt im Hintergrund neue Formen im Geist der originalen Schnitzerei, die den dokumentierten, kleineren Dekor des 19. Jahrhunderts ersetzen.



zu einem abstrakten Wolkenfeld vereinfachte, nimmt dem Raumkunstwerk zwar den einst wichtigen Bezug zur transzendenten Sphäre, entspricht jedoch als ehrliches Geständnis eines unwiderbringlichen Verlustes fundierten denkmalpflegerischen Prinzipien. Auch die gewählte Lichtstimmung, die sich an den Beleuchtungsmöglichkeiten des Ursprungsbaus orientierte, ist durchweg gelungen.

Schwerer zu bewerten ist heute die Gestaltungsweise, die für die anderen öffentlichen Bereiche gefunden wurde (Abb. 18). Man hatte das Problem, einen einladenden Vorgesmack auf den überwältigenden Raumeindruck des 18. Jahrhunderts zu vermitteln, und zugleich ein naturgemäß heterogenes Gefüge aus Bestandsresten am Ort, translozierten Spolien, Neubauten im historischen Gewand und neutralen Formen unter beengten Verhältnissen zur gestalterischen Einheit zu erheben. Im Zentrum der Bemühungen stand der Foyerhof, wo Architekt Engelbert Völk – wenn auch an verborgener Stelle – den einzigen Fassadenneubau im Kernbereich des Schlosses zu gestalten hatte. Das im Hauptgeschoß aufgeweitete Oktogon ist wesentlich enger gefaßt als sein Entwurf gebliebener Vorgänger, Rudolf Esterers Zierhof. Es erlaubte deshalb die Anordnung von Wandelgängen und Garderoben, wodurch, verglichen mit dem Entwurf von 1951, die Absenkung des Logenhauses um ein Halbgewölbe ermöglicht wurde. Zusätzlichen Raum und einen großzügigen Eingangsbereich schuf die Entkernung des westlich vorgelagerten, an den Brunnenhof grenzenden Gewölbegangs der Zeit um 1600. Neben der wesentlich verbesserten (und wie im Ursprungsbau sehr wirkungsvollen) Zugangssituation zum Parkett wurde damit in der Höhe auch Bauvolumen frei, das für interne Nebenräume, etwa einen Probensaal, wie auch für genügend Bühnenluftraum nutzbar war. Rudolf Esterer war sparsam, jedoch unverkennbar mit seinen gestalterischen Mitteln umgegangen. Rechteckige, gebälkbe-krönte Sprossenfenster, Feldertüren, hier eine Rosette im Marmorboden, dort ein zartes Kranzgesims beschworen die heimische Bauschule der Dreißiger (natürlich auch traditionalistischen Zwanziger) Jahre herauf. Die nun planende Generation hielt dies womöglich für verfänglich. Da man ein hartes Aufeinanderprallen der Epochen aber ebenfalls vermeiden wollte, nahm man in einer Weise Zuflucht zu dem traditionellen Formenapparat, wie sie der Altmeister vermieden hat. So wölbte man den dünnwandigen unteren Hofgang mit einer (in dieser Form historisch ungebräuchlichen) StICKKappentonne ein, versah ihn mit den rundbogigen Fenstertüren der Grünen Galerie und begrenzte die darüber umlaufende Terrasse mit einer Balusterform der Hofkappelle. Die ovalen Bühnentreppen Cuvilliés wurden zur Erschließung der oberen Ränge kopiert, während die Fürstenloge einen Aufgang mit Brettbalustern erhielt, wie sie das Markgräflische Opernhaus zu Bayreuth als Vorbild anbot. Kunstwerke aus den Residenzdepots, die eher weitläufig in den Zusammenhang passen,<sup>78</sup> setzen am Außenbau wie im Inneren gestalterische Akzente. Die entstandene Assemblage will und kann keine in sich stimmige Architektur des 18. Jahrhunderts sein, sondern soll, im Sinne der Prinzipien Rudolf Esterers (die ja auf der Basis lediglich gestörter, ansonsten überreicher Bestände entwickelt wurden) eine solche stimmig abrunden. Die formale Kraft originaler Substanz durchdringt den Zuschauerraum zwar unangefochten, reicht dann aber, mangels unmittelbaren räumlichen Bezugs, in den Foyerbereichen nicht mehr aus.



Abb. 20. Blick von der Bühne in den Zuschauerraum des Cuvilliés-theaters, wie er sich heute darstellt. Der (bis auf zartes Gewölbe) heute leere Plafond war mit der ungenügenden Dokumentation angemessener Vorzustände begründbar. Die Fehlstelle in dem illusionistischen Raumkunstwerk tritt jedoch aus der Publikumperspektive in den Hintergrund.

Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser (vom fachlichen Diskurs unserer Disziplin) bisher ignorierten Architektur wird also mit Recht gewisse Diskrepanzen zwischen den entlehnten Stilmitteln, den schwer proportionierbaren Räumen und den tragenden, modernen Konstruktionen feststellen. Sie kann hier nicht zuendegeführt werden. Immerhin sei aber zu bedenken gegeben, daß es womöglich gerade diese Diskrepanzen sind, die es – im Sinne des Artikels 12 der Charta von Venedig – dem Fachmann erlauben, Originalbestand und Neubau wenigstens grob voneinander zu scheiden. Das Harmoniegebot des selben Artikels ist dagegen zweifelsfrei erfüllt – im Gegensatz zu mancher «ehrlicheren» Lösung, die sich weniger gut oder garnicht gehalten hat.<sup>79</sup> In Anbetracht der großen kunsthistorischen Bedeutung des Cuvilliés'schen Zuschauerraums, der Dramatik seiner jüngsten Geschichte und der ihm am neuen Ort – mit seiner modernen baulichen Fassung – in vier Jahrzehnten zugewachsenen, im Herzen zahlloser Bewunderer verankerten Stellvertreterqualität<sup>80</sup> für das verschwundene Gesamtkunstwerk verbietet sich ein rasches Urteil.

Klar zu trennen ist davon die nüchternere Bilanz jener Qualitäten, die dem Cuvilliés-theater als Baudenkmal verblieben sind. Es hat sich eindrucksvollen Vergleichsbeispielen zu stellen, wie jenem des kürzlich instandgesetzten Ludwigburger Schloßtheaters, das nicht nur im baulichen Ge-

füge seit 1758 erhalten blieb, sondern neben seinem historischen Kulissenfundus eine funktionierende Bühnenmaschinerie behalten hat.<sup>81</sup> Ein solch bedeutender Teilaspekt barocker Theaterkultur ist für die Münchner Residenz (übrigens bereits seit Einbau der Drehbühne von 1896) verloren. Sinnvoll erscheint, den Blick zu weiten, sich auf die Ebene des gesamten Schloßkomplexes zu begeben. Gesehen aus der Perspektive des hier in fünf Jahrzehnten vollbrachten Aufbauwerkes wird die Translozierung des Hoftheaters zur prominenten Teilleistung aus einer ganzen Reihe von Rekonstruktionen, Restaurierungen und konservierenden Maßnahmen<sup>82</sup>, die erfolgreich dazu dienten, die Institution der höfischen Bühne in Verbindung mit den übrigen Prunkräumen zu erhalten. Wie die anderen «klassischen» Entwürfe im Geist Rudolf Esterers, etwa die Neue Schatzkammer, die Neuen Schlachtensäle oder der frei rekonstruierte Kaisersaal stellt dabei besonders das Cuvilliés-theater eine konzeptionelle Herausforderung dar für die denkmalpflegerische Arbeit in der Residenz.

Hier ist die Sorge um die Glaubwürdigkeit eines historischen Gesamtkomplexes angebracht, bei dem sich die präzise Vermittlung historischer Baukultur mit verschiedenen Graden modernen historisierenden Bauens bewußt verschleiern mischt. Bei allem Verständnis für das Harmoniebedürfnis der entwerfenden Kriegsgeneration zieht hier das

heutige Bemühen um die Ablesbarkeit von Baugeschichte eine klare Trennungslinie zur »Schöpferischen Denkmalpflege«<sup>83</sup> Gedanken an eine Rückrestaurierung der von ihr geprägten Bereiche, die vielfach – wie das Cuvilliés-Theater – demnächst instandzusetzen sind, sollte allerdings entgegengetreten werden, Ersatzbauten sollten mit großer Vorsicht geplant werden, nicht nur, weil der Bezug zu authentischeren Zuständen vielfach verloren ist, sondern weil die innere Schlüssigkeit der Wiederaufbaulösung, ihr un-

bestreitbarer Charakter des »großen Wurfes«, ja ihre Denkmalqualität der so gut wie abgeschlossenen Geschichtsepoche unsere Achtung verdient. Dies schließt nicht aus, auf jede denkbare didaktische und publizistische Weise zum Füllen der Verständnislücken unseres Schloßkomplexes beizutragen, ins Gespräch zu kommen, wo man sich fachlich aus dem Weg gegangen ist. Dieser Beitrag möge hoffentlich auch von manchem irritierten Zeugen der Wiederaufbauzeit in diesem Sinne positiv verstanden werden.

#### ANMERKUNGEN

1 Diese Charakterisierung wurde immer wieder gerne aufgegriffen, etwa bei Adolf Feulner in der Festschrift 1951, S. 13f oder bei Sabine Heym, S. 7.

Zur Einführung in das Thema sei auf zwei Veröffentlichungen des Hausherrn, der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen verwiesen. Die aktuellste Darstellung zur Baugeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Ikonographie des Zuschauerraums und eine umfangreiche farbige Fotodokumentation bietet:

– Sabine Heym, *Das Alte Residenztheater/ Cuvilliés-Theater* in München, München 1995.

Grundlegende Informationen zum Bau und zur Wirkungsgeschichte des Hauses, eine profunde Quellenanalyse und den Nachweis der älteren Literatur liefert die vorangehende Publikation von

– Herbert Brunner, *Altes Residenztheater in München (Cuvilliés-Theater)*, seit der Wiedereröffnung im Jahr 1958 bis 1990 in einer Reihe von Auflagen erschienen.

Die Rahmenbedingungen des Wiederaufbaus mit historischen Rückblicken stellen zwei Festschriften dar:

– Alois Johannes Lippl (Hrsg.), *Zweihundert Jahre Residenztheater in Wort und Bild*. Festschrift zur Eröffnung des Münchner Residenztheaters am 28. Januar 1951, München 1951.

– Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Hrsg.), *Festschrift zur Eröffnung des Alten Residenztheaters (Cuvilliés-Theater)*, München 1958.

Eine zusammenfassende Darstellung aus der Sicht des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege gibt:

– Martin Mannewitz, *Das Cuvilliés-Theater in München*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 46 (1988) 1, S. 21ff.

2 Die vierzigste Wiederkehr der Neueröffnung des (rekonstruierten) Theaters wurde am 15. Juni 1998 im Auditorium Maximum der TU München mit einem Festvortrag ihres früheren Präsidenten Otto Meitinger begangen, der einen wichtigen Anteil an dem Projekt hatte (vgl. weiter unten im Text und Fußnote 72). Dabei wurde jene Begeisterung der Aufbauzeit wieder lebendig, die Heinrich Kreisel, den früheren Direktor des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, zu dem Ausspruch veranlaßt hatte: »Der Einbau des Alten Residenztheaters an anderer Stelle ist eine der kühnsten denkmalpflegerischen Leistungen überhaupt und ein noch gar nicht abzuschätzendes Glück für München und Bayern.« Präsident Max Wunschel von der Bayerischen Schlösserverwaltung, der das Zitat in seinem Beitrag zur Festschrift 1958 auf S. 12 brachte, fügte emphatisch noch hinzu: »Für die ganze Welt!«

3 Darstellungen hierzu, speziell über die Münchner Verhältnisse, geben etwa Sabine Heym, S. 9f und Herbert Brunner, S. 5ff.

4 Als letzte Spur dieser internen Verbindung ist im Theatinerang der Residenz noch das vermauerte Zugangsportal erkennbar. Bis zur Entfestigung Münchens im frühen 19. Jahrhundert führte der Weg auf Höhe des Wehrganges der Stadtmauer über den heutigen Odeonsplatz hinweg nach Westen. Ursprüngliches Ziel des Ganges war der Alterssitz des 1597 abgedankten Herzogs Wilhelm V., die ehemalige »Maxburg« am heutigen Lenbachplatz.

5 Es handelte sich um den Gründungsbau des Wittelsbacher Schlosses, eine bescheidene Wasserburg, die seit dem späten 16. Jahrhundert nach und nach durch die bestehende Schloßanlage ersetzt wurde. Man beachte die grundlegende Arbeit von Otto Meitinger, *Baugeschichte der Neuveste*, in: *Oberbayerisches Archiv*, Bd. 92, München 1970. Abbildungen auf S. 230 und 232 zeigen den Georgssaal vor seinem (im Bild nicht dokumentierten) Ausbau zum Theaterraum.

6 Eine kritische Biographie des letzten altbayerischen Wittelsbachers wurde vorgelegt von Rudolf Elhardt, *Max III. Joseph. Kurfürst zwischen Rokoko und Aufklärung*, München 1996.

7 Der (moderne) Namensgeber unseres Theaters wurde am 23. Oktober 1695 in Soignies im wallonischen Hennegau geboren. Er kam im Gefolge des exilierten bayrischen Kurfürsten Max Emanuel, seines großen Förderers, nach München, und erhielt dort und in Paris seine Ausbildung. Bald überflügelte er den Hofbaumeister Joseph Effner, insbesondere mit seinen Entwürfen für Kurfürst Karl Albrecht. Cuvilliés verstarb am 14. April 1768 in München. Das Standardwerk zu Leben und Werk: Wolfgang Braunfels, *François Cuvilliés, der Baumeister der galanten Architektur des Rokoko*, München 1986. Auch die einleitend zitierte Literatur informiert über den Architekten und seinen Künstlerkreis: Herbert Brunner (vgl. Anm. 1), S. 11ff, Sabine Heym (vgl. Anm. 1), S. 17 ff und Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 17f.

8 Johann Baptist Straub (geboren am 1. Juni 1704 in Wiesensteig, gestorben am 13. Juli 1784 in München) ist als Schöpfer des figürlichen Schmucks der Logenarchitektur nachgewiesen. Der wohl bedeutendste Münchner Bildhauer der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzte somit die Glanzlichter in dem Raumkunstwerk des Residenztheaters. Herbert Brunner (vgl. Anm. 1), S. 20; Peter Volk, *Johann Baptist Straub 1704-1784*, München 1984.

9 Über die politische Situation Bayerns um 1751, als die Entscheidung für den repräsentativen Theaterbau fiel, vgl. Rudolf Elhardt (vgl. Anm. 6), S. 96 ff.

10 Vgl. den Artikel *Königliche Bauten und Projekte*, speziell Kat.Nr. 51, über den Wintergarten Franz Jakob Kreuters und August v. Voits in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum*. Ausstellungskatalog des Architekturmuseums der TU München und des Münchner Stadtmuseums, München 1997, S. 246ff.

11 Neben den Standardwerken zur Münchner Musik- und Theatergeschichte bietet die Festschrift 1951 einen konzentrierten Überblick über die Wirkungsgeschichte des Hoftheaters und späteren Staatstheaters; speziell der Beitrag von B. Hofberger, *Zweihundert Jahre Münchner Residenztheater*, S. 17ff.

12 Zitat aus einem Brief Thomas Manns an den Staatsintendanten anlässlich der bevorstehenden Wiedereröffnung des Residenztheaters. Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 33.

13 Vgl. den Augenzeugenbericht eines Alois Reil, »Die Katastrophe«, in: Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 54.

14 Das Zerstörungsdatum und eine zusammenfassende Darstellung zur jüngeren Baugeschichte der Münchner Staatsoper bietet der Beitrag von Heinrich Habel, *Das Nationaltheater in Mün-*

- chen, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 46 (1988) 1, S. 43ff.
- 15 In der Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 24 wird von einer vorübergehenden Schließung des Theaters zur Bergung des Dekors im Jahr 1944 gesprochen; ein Zeitzeuge nennt hier das selbe Jahr für den Beginn der provisorischen Wiederinbetriebnahme (S. 53) nach problemlosem Ausbau. Damit ist die Datierung 1943 bei Sabine Heym, S. 50 anzuzweifeln.
- 16 Vgl. den Zeitzeugenbericht von Otto Mayer, »Der Anfang vom Ende«, in: Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 52. Der bedeutende Beitrag der Bayerischen Schlösserverwaltung zur Rettung der Logenarchitektur bestand in der Bereitstellung der Bergungsräume und einer ausgefeilten Bergungslogistik, die von der Verpackung des Kunstgutes über dessen Transport unter Kriegsbedingungen bis zur Sicherung an den Lagerorten reichte. An unserem Beispiel wird deutlich, daß die Rettung kriegsbedrohten Kulturgutes weniger von den Wechselfällen der Kriegsführung als vom Geschick einzelner Verwaltungen, ja Persönlichkeiten im Umgang mit einer solchen Extremsituation abhängen konnte (siehe auch Anm. 18).
- 17 Etwa im Beitrag von Max Wunschel zur Festschrift 1958, S. 6 oder bei Martin Mannewitz, S. 26 (beide vgl. Anm. 1).
- 18 Die Zusammenhänge sind durch ein Schreiben Rudolf Esterers an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 10. November 1954 überliefert. Esterer vermittelte damals als Bau- und Kunstreferent des Finanzministeriums die Einbeziehung des abgenommenen Bauschmucks in die laufenden Bergungsaktionen der Schlösserverwaltung. Archiv des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege (im folgenden abgekürzt als BayLfD), Akt Residenztheater, Nr. 7.
- 19 Albert, oder auch Tino Walz wurde im Februar 1913 im Engadiner Ort Zuoz geboren. Von den letzten Kriegsjahren bis gegen 1950 war der Architekt für die Schlösserverwaltung im Münchner Stadtschloß tätig, wobei er große Verdienste bei der unermüdlichen Bestandsdokumentation und Substanzsicherung der in zahlreichen Angriffswellen zerstörten Residenz erwarb. Sein Ausscheiden aus dem Staatsdienst hing mit konzeptionellen Differenzen im Entwurfsprozeß für den neuen Konzertsaal, den sog. Herkulesaal zusammen. Bis in die jüngste Vergangenheit war Tino Walz als Planer in Deutschland und der Schweiz tätig. In der von ihm herausgegebenen Schriftenreihe »Chesa Planta« erschienen Werkberichte in lockerer Folge, etwa Heft 1 – Wohnen in alten Engadiner Häusern, Zuoz 1975. Vgl. auch den Hinweis in Anm. 20.
- 20 Über die Zeit des frühen Wiederaufbaus in der Münchner Residenz informiert die Schrift Tino Walz, Otto Meitinger, Toni Beil, Die Residenz zu München. Entstehung – Zerstörung – Wiederaufbau. In der Reihe »Bavaria Antiqua« der Bayerischen Vereinsbank, München 1987. Vgl. auch Nina A. Krieg, Denkmalpflege und bildende Kunst. München, leuchtend und ausgebrannt ..., in: Friedrich Prinz (Hrsg.), Trümmerzeit in München. Kultur und Gesellschaft einer deutschen Großstadt im Aufbruch 1945 – 1949, München 1984, S. 83f.
- 21 Einen biographischen Überblick und eine Einführung in die Arbeitsweise Rudolf Esterers vermitteln die folgenden Artikel:  
– Rudolf Pfister, Schöpferische Denkmalpflege. Professor Rudolf Esterer zum 70. Geburtstag. In: Baumeister 46 (1949) S. 618ff.  
– Heinrich Kreisel, Rudolf Esterer 80 Jahre alt, in: Deutsche Kunst- und Denkmalpflege 17 (1959) S. 147ff.  
– Hans Thoma, Schöpferische Denkmalpflege. Zum Tode von Prof. Rudolf Esterer, in: Bayerische Staatszeitung, Beilage Unser Bayern 14 (1965) S. 83f.  
Die Nachricht über Herkunft und unternehmerische Tätigkeit ist dem Munzinger Archiv / Internationales Biographisches Archiv entnommen.
- 22 Vgl. hierzu Bernhard Meyer, Burg Trifels, Führungsheft 15, Verwaltung der staatlichen Schlösser Rheinland-Pfalz, Mainz 1997.
- 23 Der Vortrag wurde auf der österreichischen Bundestagung für Heimatschutz in Bregenz am 18. Mai 1929 gehalten. Dabei fiel etwa der Satz: »Fest und sicher auf dem Boden unserer Heimat stehend, können wir auch der neuen internationalen Bewegung in der Baukunst ruhig entgegensehen; denn Baukunst ist, bei allen heimatlichen Bindungen und völkerhaften Abwandlungen, zu allen Zeiten international gewesen«. Von kernigem Konservatismus zeugen aber auch Aussprüche wie dieser: »Es gibt eine Gemeinschaft, ... die frei von allen Nebenabsichten des billigen Erfolges und des leichten Gewinnes das Werk, das sie schafft, echtem inneren Gestaltungsdrang folgend in gewissenhafter Arbeit recht und gut bis in die nebensächlichste Einzelheit erstehen läßt.« Der Autor publizierte den Text unter dem Titel »Heimatschutz und neue Baugesinnung« in: Der Deutsche Heimatschutz. Ein Rückblick und Ausblick. Gesellschaft der Freunde des Deutschen Heimatschutzes (Hrsg.), München 1930, S. 110ff.
- 24 Die wichtigsten Ergebnisse des Unternehmens, das bis in die Kriegsjahre hinein fortgeführt wurde, sind publiziert in dem Prachtband Ludwig Siebert (Hrsg.), Wiedererstandene Baudenkmale, München 1941. Rudolf Esterer trug den Artikel »Wiederinstandsetzung geschichtlicher Baudenkmäler«, S. 19ff. bei. Diktion und Inhalt des Textes ist keine betonte Annäherung an den Ungeist der Machthaber zu entnehmen. Für die persönliche Integrität Rudolf Esterers spricht auch seine dauerhafte Berufung in das Präsidentenamt der Schlösserverwaltung unmittelbar nach dem Kriegsende.
- 25 Rudolf Esterer nahm auf den – Tendenzen des 19. Jahrhunderts reflektierenden – Konflikt zwischen Alois Riegl und Georg Dehio Bezug; vgl. Norbert Huse (Hrsg.), Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, 2. Aufl. München 1996, S. 84ff.
- 26 Die Bayerische Schlösserverwaltung stellte anlässlich des hundertsten Geburtstags von Rudolf Esterer eine Reihe von Aufsätzen und eine umfangreiche Literaturliste ihres früheren Präsidenten zusammen. Die unpublizierte Schrift liegt unter dem Titel »Professor Rudolf Esterer. Zum Gedächtnis des 100. Geburtstages am 23. November 1979« bei der Münchner Hauptverwaltung der Behörde in Schloß Nymphenburg vor. Im aktuellen Diskurs unserer zunehmend pluralistisch urteilenden Disziplinen spielen die Auffassungen Rudolf Esterers nicht nur keine Rolle mehr – sondern gelten als ausgesprochener Irrweg. Vgl. Michael Petzet, Der neue Denkmalkultus am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Denkmalpflege Informationen [des BayLfD] Ausgabe A 78, 15. November 1993, S. 8.
- 27 Vgl. den Beitrag von Arnulf Schröder, Harte Tage, in: Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 56 ff. Auf den Ballsaal und seine Umgebung wird in unserem Text weiter unten noch näher eingegangen, vgl. Fußnote 59.
- 28 Vgl. Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 10.
- 29 Vgl. den Beitrag »Träume sind nicht immer Schäume« des Staatsintendanten, der hier seine enge emotionale Bindung an das Residenztheater offenbart, in: Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 88ff.  
Die ersten Nachkriegsjahre waren für das Staatsschauspiel von Auseinandersetzungen mit den amerikanischen Militärbehörden geprägt, die zeitweilig eine Verlagerung der Spielstätte in die Reitmorstraße favorisierten. Mit der Berufung Alois Johannes Lippls, des volkstümlichen Autors der »Pfungstorgel«, sei vom Kultusministerium endlich der Bauauftrag erteilt worden (so Arnulf Schröder in der Festschrift 1951, S. 58). Es könnte sich also um eine vom angehenden Intendanten gestellte Bedingung gehandelt haben. Der Eindruck verdichtet sich mit dessen Aussage: »Ja, es trifft mich – obwohl ich ein Ursacher des neuen Hauses bin – jedesmal mit einem leisen Stich des Schmerzes, wenn ich die von mir selbst geförderten Veränderungen sehe.« Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 93f.
- 30 Vgl. Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1) passim, speziell die Zusammenstellung von »Erinnerungen und Eindrücke[n]« namhafter Zeitgenossen, S. 25 ff.
- 31 Die genaue Auswertung der beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und im Bauamt der SV erhaltenen Schadensfotos vom Beginn der Restaurierung hat ergeben, daß der Verfallsgrad der Schnitzereien, besonders jener der sensiblen figürlichen Teile, nicht so dramatisch war, wie häufig dargestellt. Interessant ist auch ein Zustandsbericht des Landesamtes vom 22. November 1954: »An den vorspringenden Teilen der geschnitzten Ornamentik hat sich vielfach die Leimung gelöst ...

- in der Masse ist die Substanz jedoch nicht angegriffen und das Holz macht einen gesunden Eindruck.« BayLfD, Akt Residenztheater Nr. 4.
- Die Ordnung und Zusammenfügung verlief dann auch einfacher als zunächst befürchtet. Vgl. Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 32.
- 32 Karl Hocheder (geboren 1. September 1884, gestorben 1. Juli 1955) stammte aus einer Architektenfamilie. Auch sein gleichnamiger Vater hatte mit dem Müllerschen Volksbad ein bahnbrechendes öffentliches Gebäude für München geschaffen. Die gründliche Dokumentation des Neubaus in der Zeitschrift *„Baumeister“* 48 (1951) 5, S. 281 ff – mit 18 Abbildungen, einem Fassadenplan, den Hauptgrundrissen und einem Längsschnitt sowie zahlreichen Detailplänen – schreibt zur Qualifikation des Planers, er habe sich jahrzehntlang mit dem Problem des modernen Bühnenbaus befaßt, seine Idealprojekte seien allerdings dem Kieg zum Opfer gefallen. Der Beitrag *„Das Neue Haus“* in Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 104 ff diskutiert die gefundene Entwurfslösung aus der Sicht des Architekten. Ganz offensichtlich betrieb der Mittsechziger hier den krönenden Abschluß seines Lebenswerkes und wollte dabei richtungweisend wirken.
- 33 Vgl. den Forderungskatalog des Intendanten Alois Johannes Lippl in Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 96f.
- 34 Vgl. Adolf Linnebach, *Die Bühne*, in Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 113ff.
- 35 Karl Hocheder begründet in seinem Baubericht den Abriß der Kreuterschen Architektur ausführlich mit deren schlechter Erhaltung – Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 107. Ihre Aufgabe hatte jedoch – neben dem erzielbaren Raumgewinn – sicher auch formale Gründe, fügte sich die akademische Komposition im Maximiliansstil doch nicht sehr vorteilhaft zwischen die wuchtigen Bauten Klenzes und Fischers ein. Heute ist vergessen, daß die Arkaden auch eine Verbindung zum Südende des Brunnenhofs der Residenz herstellten. Der einst beliebte Weg aus dem Stadtzentrum zum Lehel (vgl. Jugenderinnerungen Alois Johannes Lippls in Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1, S. 88) band die Innenhöfe des Stadtschlösses – auf eine heute stark vermißte Weise – in den Cityorganismus ein. Umfangreiches Planmaterial zum Unterbau des Wintergartens, insbesondere Detailpläne, befinden sich im Planarchiv des Bauamts der SV.
- 36 Erst allmählich stellte sich heraus, daß der Titel des Eröffnungstücks, Nestroys *„Der Verschwender“*, ein böses Omen war. Manche Unzulänglichkeiten des wenig später in Angriff genommenen Herkulesaals der Residenz, etwa das Fehlen einer leistungsfähigen Klimaanlage, sind der nun übertrieben scharf rechnenden öffentlichen Hand zu verdanken. Ich danke diesen Hinweis der früheren Bauleitungssekretärin Frau Editha Kraft.
- 37 Nina A. Krieg behandelt den Themenkreis im Spannungsfeld von *„städtebaulichem Planungsoptimismus und denkmalpflegerischem Kulturpessimismus“* (S. 76), der nicht getrennt von einer engagiert (weiter)geführten Kontroverse um Münchens Selbstverständnis als Kunststadt gesehen werden kann (S. 72). Heute nicht mehr vorstellbare, existentielle Probleme verdeutlicht die von Nina A. Krieg überlieferte Reaktion eines Stadtrats auf den Vorschlag, einen beschädigten Konzertsaal wiederaufzubauen: *„Bei unseren katastrophalen Wohnungsverhältnissen, bei denen Lungenleidende zusammen mit anderen in einem Raum hausen müssen, können wir uns jetzt (1946) eine Instandsetzung der Tonhalle, so erwünscht es wäre, nicht leisten“* (S. 82). Wie hätte man gar einen *„Theaterneubau“* vor einem solchen Szenario begründen wollen? Die Tonhalle wurde abgebrochen.
- 38 Wie Fußnote 12, Festschrift 1951, S. 33. Martin Mannewitz stellte den ersten Satz des griffigen Zitats seinem Beitrag voran, ohne es näher zu kommentieren – vgl. Martin Mannewitz, S. 21. Der von Thomas Mann gelobte moralische Anspruch, den zeitgeschichtlichen Bruch nicht zu kaschieren, kann schwer mit dem gleichzeitig begrüßten radikalen Modernismus in Einklang gebracht werden. Auch der würdigste Ort kann nur schwer ohne wahrnehmbare Erinnerungsstützen zur Geltung kommen.
- Zu den hier berührten Fragen des Denkmalbegriffs vgl. den Beitrag von Tilmann Breuer in: August Gebeßler und Wolfgang Eberl (Hrsg.), *Schutz und Pflege von Baudenkmalern*, S. 22ff.
- 39 Wenn sich der Werkbericht der Zeitschrift *„Baumeister“* (s. Fußnote 32) auch gegen eine Tagespresse stark macht, die den Bau *„in seltener Einmütigkeit in Grund und Boden kritisiert“* habe, zeigt der Blick in die führenden Münchner Blätter *„Süddeutsche Zeitung“* und *„Münchner Merkur“* um den 30. Januar 1951 doch ein differenziertes Bild. Abgesehen von Terminproblemen hat sich die *„Süddeutsche“* durchgehend wohlwollend geäußert. Der Kritiker Kiaulehn des *„Merkur“* rieb sich dagegen an einem zu abstrakt geratenen Löwenfries, der ungewohnten Lichtwirkung der Röhrenleuchter – und meinte schließlich völlig abwegig, Tendenzen von NS-Architektur dingfest machen zu können. Die uns interessierenden denkmalpflegerischen Probleme spielten in der Diskussion keine Rolle.
- 40 Das dunkle, akustisch optimierte Material (hier die zeitgenössische Bezeichnung) formte mit seiner goldgefaßten Netzüberspannung die schleierartig-geheimnisvolle Raumbegrenzung des Zuschauerraums und trat damit, technisch und formal, die unmittelbare Nachfolge der Rokocoschnitzerei an.
- 41 Vgl. die Sonntagsbeilage des *„Münchner Merkur“* vom 3./4. Februar 1951. Die Eröffnungsveranstaltung bot, nach einhelliger Pressemeinung, das bedeutendste gesellschaftliche Ereignis Münchens seit dem Krieg.
- 42 Vgl. *„Münchner Merkur“*, Ausschnitt aus einem Beitrag zum Artikel *„Münchner Bauprobleme und das Neue Residenztheater“*. Ergebnis einer Umfrage. Neben Landeskommandant Shuster und Rudolf Esterer äußerten sich noch – im wesentlichen positiv – der Kunstkritiker Hans Eckstein, Emil Preetorius von der Akademie der Bildenden Künste, der Stadtbaudirektor Hermann Leitensdorfer und der ehemalige Kultusminister Hundhammer. Kennzeichnend für die hier doch recht flexible Logik des Präsidenten der Schlösserverwaltung ist seine Bezugnahme auf den sich anbahnenden Wiederaufbau des Nationaltheaters. Dessen (gänzlich verlorener) Innenraum sei – im Gegensatz zum Residenztheater – zu rekonstruieren, weil er *„in seiner Raumwirkung und in seiner Innenausstattung von so überzeitlichem und festlichem Eindruck war, daß jeder empfängliche Besucher, der vor den geschlossenen Vorhang trat, sich sofort von einer feierlichen, der erwarteten Darbietung bis ins Innerste aufgeschlossenen Stimmung ergriffen fühlte“*. Als ob dies nicht erst recht für den Cuvilliés-Bau gegolten hätte!
- 43 Tatsächlich wurde erst Ende 1954 konkret in der Sache verhandelt – vgl. BayLfD, Akt Residenztheater passim.
- 44 Vgl. Festschrift 1951, S. 47.
- 45 Man nutzte die nötig gewordene technische Erneuerung des Theaters zu einer Generalsanierung, die nach einem Gestaltungskonzept des Architekturbüros Freiherr v. Branca in den Jahren 1988 – 1991 vom Landbauamt München 1 durchgeführt wurde. Die strenge, im Kern historische Raumgliederung Karl Hocheders war in ihren Grundstrukturen nicht zu ändern und erlaubte deshalb nur kosmetische Lösungen. Also wurden die Publikumsbereiche durch Deckendurchbrüche, Verspiegelungen und anderen ephemere wirkenden Dekor in der Art damals populärer Musicalbühnen *„aufgewertet“*. Daß die durchaus raffinierte, in bewegliche Tafeln geteilte Decke der 1950er Jahre – in Rückbesinnung auf das Hoftheater? – wieder ein, nun postmodernes, Deckengemälde erhielt, ist bezeichnend für die angewandte, inzwischen von Dekonstruktivismus und zweiter Moderne bereits wieder überholte modische Beliebigkeit.
- 46 Die Aussage, daß Münchens Stadtschloß lange Zeit nur eine repräsentative Schaufront (die maximilianische Residenzstraßenfassade im Westen) besessen hatte, zieht sich durch die gesamte Guidenliteratur. Tatsächlich war die Ostfront des Komplexes, die auf Fernwirkung berechnet war, schon um 1540 prunkvoll aufgewertet worden. Ihr, zugegeben, malerisch heterogenes Bild blieb bis zum Residenzbrand von 1750 erhalten. Vgl. Otto Meitinger passim, speziell S. 31ff. und den Fassadenplan auf S. 83.
- 47 Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 22.
- 48 Planarchiv des Bauamts der Schlösserverwaltung, Außenstelle Residenz, Nr. CUV 1.

- 49 Die bisher ausführlichste Untersuchung über den Sakralbau wurde vorgelegt in der Münchner Dissertation (LMU) von Günther-Alexander Haltrich, *Die Allerheiligenhofkirche in München*, erschienen in der Reihe *Miscellanea Bavarica Monacensia* Heft 115, München 1983. Die umfassende Monografie über den Architekten (geboren am 28. Februar 1784 in Buchladen bei Schladen/ Harz, gestorben am 27. Januar 1864 in München) steht noch aus. Demnächst erscheint eine größere Arbeit von Adrian v. Buttlar.
- 50 In diesem Sinn äußerte sich Rudolf Esterer in seinem Beitrag zu der Festschrift 1951 (vgl. Anm. 1), S. 19. Nur bei „besonderen Gelegenheiten“, etwa bei den traditionsreichen Münchner Mozartfestspielen, sollte das Theater bespielt werden können.
- 51 Die mit großem Einsatz geführte Auseinandersetzung um den Erhalt der Kirche, deren Außenrestaurierung erst 1997 zum Abschluß kam, ist dokumentiert bei Haltrich, S. 30ff. Vgl. auch Toni Beil, *Die Allerheiligen-Hofkirche in der Münchner Residenz*, in: *Schönere Heimat* (Bayerischer Landesverein für Heimatpflege) 87 (1998) 3, S. 137 ff.
- Mit dem Teilabbruch der Kirchenruine, deren Südwand in der Art der römischen Maxentius-Basilika stehenbleiben sollte, um den Einblick in die rückwärtigen Theaterbereiche malerisch zu kaschieren, sollte ein neuer Freiraum geschaffen werden, der das Innenhofsystem der Residenz in östlicher Richtung weitergeführt hätte. Also erneut ein denkmal-schöpferischer Ansatz. Die zur Legitimation herangezogenen statischen Probleme konzentrierten sich allerdings gerade auf die zu erhaltenden Mauerteile, was ohne engagierten Bürgerprotest den Abriß aber nicht verhindert hätte. Ein Konzept zur teils musealen, teils kirchlichen Nutzung des karg belassenen Innenraums wird derzeit zwischen der Schlösserverwaltung und dem Erzbistum München-Freising diskutiert.
- 52 Die Artikel 6, 7 und 8 der 1964 verabschiedeten Charta widersprechen der ab 1947 verfolgten Planung fundamental. Die Translozierung erfolgte weder zum Schutz der Ausstattung oder in Verfolgung höherer Interessen (Art. 7), noch war sie die einzige Möglichkeit, seine Erhaltung zu sichern (Art. 8). Wäre das Logenhaus an seinen angestammten Ort zurückgekehrt (reduzierte Ausstattungen kehrten an schwerer zerstörte Herkunftsorte zurück), wäre eine Anwartschaft des unter konservierenden Gesichtspunkten instandgesetzten Theaters auf die Würde des Welterbes heute vertretbar. Für die realisierten Lösungen ist dies sicher auszuschließen. Diese Spekulation sei erlaubt, nicht um über die von großem Konsens getragenen frühen Planungsentscheidungen zu rechten, sondern zur Beschreibung der Größe des Verlustes.
- 53 Mit eigenen Beständen war das gerettete Inventar des Residenztheaters bald nach Kriegsende von der Schlösserverwaltung aus den Bergungsorten rückgeführt und in einem ihrer Objekte, hier speziell im Mezzaningeschoß des Neuen Schlosses Schleißheim, eingelagert worden. Daß man die hergebrachten Besitzansprüche zu wahren gedachte, verrät ein Bericht des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an die Oberste Baubehörde vom 5. November 1954, in dem die damals aufkommende Diskussion einer Revitalisierung unter der Ägide der Schlösserverwaltung mit Skepsis registriert wird. Aufschlußreich sind die Sätze: „...Die damalige Verwaltung der Bayer. Staatstheater hat die verantwortliche Lagerung der o.a. Ausstattung der Verfügung des Landbauamtes unterstellt. ... Die Gegenstände wurden in Schloss Schleissheim mit Genehmigung des damaligen Präsidenten der Schlösserverwaltung [R.Esterer Anm. d.Verfassers] zur Verfügung des Landbauamtes eingelagert.“ BayLfD, Akt Residenztheater, Nr. 3.
- 54 Man vergleiche: *Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen* (Hrsg.), Festschrift zur Eröffnung des Fest- und Konzertsaaus in der Münchner Residenz am 3. März 1953, München 1953.
- 55 Planunterlagen im Archiv des Bauamts der Schlösserverwaltung Nr. CUV 1a – 5.
- 56 Die umfassende wissenschaftliche Bearbeitung dieses letzten Bauabschnitts der Ludovizianischen Residenz steht noch immer aus. Als wichtigere Quellen sind zu nennen:  
– Oswald Hederer, S. 274 ff.
- Eva-Maria Wasem, *Die Münchner Residenz unter Ludwig I., Bildprogramme und Bildausstattungen der Neubauten*, erschienen in der Reihe *Miscellanea Bavarica Monacensia* Heft 101, München 1981 – speziell S. 164ff.
- Eva Spensberger, *Der Wiederaufbau der Münchner Residenz unter besonderer Berücksichtigung des Festsaaltraktes*. Magisterarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität, München 1997.
- U.a. die Beiträge von Gerhard Hojer und Alexander Herzog v. Württemberg in: *Die Möbel der Residenz München*, Bd. III. *Möbel des Empire, Biedermeier und Spätklassizismus*, München 1997.
- 57 Auch François Cuvilliés hatte sich in seinen letzten Lebensjahren mit der Neubebauung des Geländers der 1750 abgebrannten Neuveste beschäftigt, wo sich heute der Festsaalbau erhebt. Es ist bestimmt kein Zufall, daß sich als einzige Originaldokumente des Cuvilliés'schen Baubüros zwei Übersichtsgrundrisse (derzeit unauffindbar), zwei großmaßstäbliche Teilgrundrisse und ein Residenzmodell (im St. Georgs-Rittersaal des Residenz-museums, Raum 54) zu der monumentalen Anlage in den Beständen der Bayrischen Schlösserverwaltung erhalten haben. Leo von Klenze, dem nachgesagt wird, die Plansammlung des geschmähten Vorgängers weitgehend beseitigt zu haben, mag diese Unterlagen für Studien zu dem eigenen späten Projekt aufbewahrt haben.
- 58 Mit der Nordverschiebung wurde der Zusammenschluß mit den vorhandenen Bühneneinrichtungen kompliziert. Frühe Planungen im Bestand Cuvilliés-theater des Bauamts SV belegen, daß man die Möglichkeit des Brückenschlags zu den Staatstheatern, in der Flucht der Hofkirchenfassade oder in jener der dann ausgeführten Magazinbauten, trotzdem weiterverfolgte. Dies betraf die schauspieltechnischen Abläufe, die dann anders gelöst wurden. Die dargestellten Bemühungen um relativ großzügige Nebenräume für das Publikum belegen, daß schon 1951 die Idee einer im wesentlichen musealen Präsentation des Theaters zu Gunsten des zu belebenden Residenzkomplexes aufgegeben war.
- 59 Zu dem Bereich der Residenz um das „Ballhaus“, das seinen Namen von einem beliebten Ballspiel herleitet, vgl. Otto Meitinger, S. 38 ff. Neben rekonstruierenden Vogelschaubildern (S. 81, 91) und historischen Plänen (S. 257) ist hier Bildmaterial von der baubegleitenden archäologischen Untersuchung aufschlußreich. Dennoch konnte die Baugeschichte der eher unscheinbaren Anlage bis heute noch nicht abschließend geklärt werden. Obwohl der Keller im Zuge des dargestellten Theaterprojekts mit erheblichem Aufwand erhalten wurde, muß die Aufgabe bedeutender Baureste und die der angrenzenden Relikte seltener höfischer Funktionsräume heute bedauert werden. Gleiches gilt für fortgesetzte Überlegungen, den Keller gastronomisch zu nutzen, was schon allein wegen der hierfür erforderlichen Neben- und Technikräume zu weiteren unnötigen Substanzverlusten führen müßte.
- Der Ballsaal war auch als Denkmal bayrischer Kirchengeschichte bedeutsam: Hier wurde für die zweite Gemahlin König Maximilians I., Karoline Friederike Wilhelmine von Baden, der erste protestantische Kirchenraum Münchens eingerichtet. Vgl. hierzu den Residenzgrundriß in Otto Meitinger, S. 259 (hervorgehobener Raum im Lageplan) und Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken*, Ausstellungskatalog der Architektursammlung der TU München und des Münchner Stadtmuseums Nr.3, München 1980, S. 142ff.
- 60 Die Hofgestaltung ist schon in den frühesten Wiederaufbauplänen der unmittelbaren Nachkriegszeit enthalten, die sich im Planarchiv des Bauamts SV, Bestand Residenz Allgemein, befinden.
- Zum vorbildlichen Grottenhof vergleiche man Dorothea und Peter Diemer, *Das Antiquarium Herzog Albrechts V. von Bayern. Schicksale einer fürstlichen Antikensammlung der Spätrenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58 (1995) 1, S. 55 ff. Eine Abbildung des Grottenhofes im Zustand des frühen 18. Jahrhunderts zeigt S. 90.
- 61 Festschrift 1953 (vgl. Anm. 54) und Eva Spensberger passim.

- 62 Über die Vorgänge unterrichtet Eva Spensberger, S. 82ff. Rudolf Esterer stellt die Hindernisse seiner Planungen dar in einem Schreiben an das Kultusministerium vom 10. November 1954, BayLfD, Akt Residenztheater Nr. 7. Neben dem im folgenden dargestellten Konflikt spielten dort auch Überlegungen eine Rolle, das immer nur als befristetes Provisorium gedachte Brunnenhoftheater weiter auszubauen und zu einem Definitivum zu machen (s. Abb. 5). Beides hätte die, also durchaus riskante, Doppellösung für unser Theater unmöglich gemacht.
- 63 Diese in die damalige Diskussion wahrscheinlich gar nicht einbezogene Überlegung hat in der Zwischenzeit ihre Berechtigung erwiesen. Die Reinigung der Fenster ist nur mit großem Aufwand möglich und wird deshalb nur selten durchgeführt. Schmutzige Scheiben werden aber gemeinhin als Zeichen der Verwahrlosung eines Gebäudes empfunden. Der Effekt ist auch an der Nordfassade des Festsaalbaus der Residenz zu beobachten, wo sich neben dem Konzertsaal auch die Rekonstruktion des um 1800 aufgegebenen Kaisersaals, ein weiteres Esterer-Projekt, nicht mit der Fassadengliederung des 19. Jahrhunderts vereinbaren ließ. Hier mag, wie schon bei den Umnutzungsplänen der Allerheiligen-Hofkirche beobachtet (s. Fußnote 51), ein generelles Problem »schöpferischer Denkmalpflege« vorliegen, wenn ihre massiven Eingriffe mit einer unerwünschten Außenwirkung kollidieren.
- 64 Von den Monumentaltreppen Klenzen in der Münchner Residenz sind die sog. Königin-Mutter-Treppe im Westen des Königsbaus und das zentrale, rückwärtige Treppenhaus dieses Traktes weitgehend unversehrt erhalten geblieben. Die sog. Gelbe Treppe im Osten des Königsbaus wurde beim Wiederaufbau nach Süden verschoben und mit den angrenzenden Räumen wesentlich vereinfacht. Die dreiläufige, über vier Fensterachsen und die gesamte Höhe des südlichen Festsaalbaus angeordnete Festsaaltrappe maß sich in ihren Proportionen und der Dramaturgie ihrer Lichtführung eindeutig mit der Kaisertreppe der maximilianischen Residenz. Lediglich die Marmorkapitelle der sechs Säulen blieben im Baudepot des Bauamts der Schlösserverwaltung erhalten, ebenso, im Metalldepot der Residenz, ein Paar bronzenere Leuchterträgerinnen. Auch Otto Hertwig hätte übrigens, im Sinn einer grundlegenden inneren Neuordnung des Festsaalbaus, die Treppenanlage aufgegeben – obwohl sein Konzept die Erhaltung ermöglicht hätte. Aktuellsten Aufschluß über die Festsaaltrappe bietet ein bauzeitlicher Plansatz (S. 25) und bieten zwei historische Fotos (Außenansicht des zerstörten Traktes – vgl. unsere Abb. 10 – und eine Innenansicht des Treppenhauses) in: Die Möbel der Residenz München III (vgl. Anm. 56), S. 48.
- 65 Vgl. hierzu, wie Fußnote 31, BayLfD, Akt Residenztheater Nr. 4.
- 66 Rudolf Esterer stellte seine entsprechenden Vorstellungen in einem Schreiben an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus vom 10. November 1954 dar. BayLfD, Akt Residenztheater Nr. 7.
- 67 Mit der schließlich erfolgten Übergabe der Schnitzteile an die Bayerische Schlösserverwaltung wurden diese im November 1956 in das noch im Rohbau befindliche Hauptgeschoß des Triertrakts der Residenz überführt, wo die Restaurierung mit deutlich aufgestockter Mannschaft in der Nähe der Theaterbaustelle abgeschlossen werden konnte. Vgl. Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 31f.
- 68 Man vergleiche hierzu Heinrich Habel, S. 43ff.
- 69 Aus einem Wettbewerb zum Wiederaufbau der Münchner Staatsoper war der Architekt Gerhard Graubner, Hannover im Jahr 1954 als Gewinner hervorgegangen. Sein Entwurf wurde anschließend mit einer Reihe von Forderungen und Ideen der örtlichen Architektenschaft, der Bauverwaltungen und konservativer Künstlerkreise konfrontiert, die eine zügige Verwirklichung verhinderten, was dann zu einer von Münchner Kräften bestimmten, wesentlich mehr historisierenden Lösung führte. Auch hier war Rudolf Esterer beteiligt. Man vergleiche Heinrich Habel passim.
- 70 Die Überlegungen des Förderkreises sind in einem »Memorandum zur Wiederinstandsetzung der Ausstattung des ehemaligen Residenztheaters«, gezeichnet am 25. Juli 1956 von Dr. J. Ritz, Direktor des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, zusammengefaßt. BayLfD, Akt Residenztheater, Nr. 34. Vgl. auch Nina A. Krieg, S. 83ff.
- 71 Die vierte Ausstellung des Europarates war, unmittelbar im Anschluß an die Eröffnung des Cuvilliés-Theaters, vom 15. Juni – 15. September 1958 geöffnet. Der umfangreiche Katalog mit dem Titel der Ausstellung geht allerdings nur in einem relativ kurzen Aufsatz von Günter Schöne auf das Theater ein.
- 72 Otto Meitinger trat als Fünfundzwanzigjähriger in den Dienst der Bayerischen Schlösserverwaltung ein. Er ist der Sohn des Münchner Stadtbaurats Karl Meitinger, dessen Wiederaufbaukonzept die Grundlage für ein erfolgreich bewahrtes Münchner Stadtbild lieferte. Vgl. hierzu Nina A. Krieg passim und den Beitrag von Otto Meitinger in Peter M. Bode (Hrsg.), München in den 50er Jahren, München 1992, S. 14ff. Von 1953 bis 1963, in den entscheidenden Jahren des Wiederaufbaus der Residenz, führte er das eigens für diesen Zweck geschaffene Baubüro und arbeitete wissenschaftlich über die frühe Baugeschichte des Schlosses (oben zitiert als Otto Meitinger). Die Leitung der Bauabteilung der Max-Planck-Gesellschaft, die Übernahme des Lehrstuhls für Entwerfen und Denkmalpflege und von 1987 bis 1995 des Präsidentenamts der TU München sowie eine Reihe prominenter Bauprojekte waren weitere Stationen seiner Laufbahn. Otto Meitinger lebt in München. Nähere Angaben zu Biographie und Tätigkeit sind zu entnehmen aus: Lopez Coteló, Lehrstuhl für Entwerfen und Denkmalpflege der TU München (Hrsg.), Otto Meitinger. Architekt – Denkmalpfleger – Hochschullehrer, München 1997. Man beachte auch das Porträt von Franz Freisleder, Mit Optimismus und Zähigkeit, »Süddeutsche Zeitung« vom 7./8. Mai 1997, das anlässlich des 70. Geburtstags von Otto Meitinger erschien.
- 73 Eine Erörterung der technischen und logistischen Probleme, die sich bei der Baudurchführung ergaben, liefert der Aufsatz: Otto Meitinger, Die Durchführung der Wiederaufbauarbeiten, in: Festschrift 1958 (vgl. Anm. 1), S. 30ff. Weitere Literaturangaben im Anhang von Lopez Coteló.
- 74 Die in Fußnote 1 nachgewiesene jüngere Literatur konzentriert sich auf die – jeder Kritik entthobenen – Qualitäten des historischen und auch des rekonstruierten Zuschauertraums. Die ganz wesentlichen Zutaten der 1950er Jahre, die heute mit diesem eine untrennbare Einheit bilden, bleiben, man möchte fest sagen schamhaft, aus den Analysen ausgeklammert. Eine umfassende Darstellung zur Architektur der Münchner Residenz wurde letztmals 1892 unternommen (Christian Häutle, Die Residenz in München, Bamberg 1892), wobei auch noch die damals dominierende Baumasse des 19. Jahrhunderts auf 18 Seiten (S. 91ff.) recht knapp abgehandelt wird.
- 75 Wenn etwa zum Zweck der Übertragung einer Filmpreisverleihung ungelerntes Personal unter höchstem Zeitdruck dicke Kabelbündel über das subtile Schnitzwerk spannt, wenn schweres Kamera- und Beleuchtungsgerät positioniert wird, mit riesigen Wäzzahlen in Funktion tritt und für den nächsten Theaterabend schon wieder verschwunden sein muß, wundert man sich über die noch relative Überschaubarkeit der Schäden. Solches Vorgehen ist kennzeichnend für den modernen Medienbetrieb, der es gewohnt ist, großspurig zu wirtschaften und mit verschleißbaren Kulissen zu operieren.
- 76 Das Material, 45 verschiedene, hoch auflösende Glasplattenaufnahmen, befindet sich im Bildarchiv der Schlösserverwaltung und lag in dieser Vollständigkeit den Arbeiten zugrunde (womit das Vorhandensein weiteren, hier nicht erschlossenen Bildmaterials möglich ist). Abweichungen zu der Gestaltung, die bis 1944 existierte, zeigen sich besonders im Bereich der Deckenhohlkehle. Die hier um 1857 geschaffenen Stuckaturen wurden durch neu gestaltete Schnitzereien ersetzt, die sich an den schwellenden Formen des Dekors der unteren Proszeniumsbrüstungen orientieren.
- 77 In Herbert Brunner, S. 21 sind die spärlichen Zeugnisse zum Bildprogramm überliefert. Der Autor nahm gestützt auf eine zeitgenössische Dichtung an, »daß die Komposition zwei figürliche Gruppenakzente aussonderte: Merkur, wohl in der Mitte, und die Göttin Minerva, alias Pallas Athene, als Hüterin der Künste und Wissenschaften, an der Bühnenseite, ihr »Götterhaus« öffnend, dessen Inneres letztlich auf der Opernbühne in

Erscheinung tritt.« Zuletzt zierte gemaltes, mit farbigen Blüten durchsetztes Rocailleornament den Plafond, dessen Wirkung wesentlich durch einen zentralen, gasbefeuchten Kronleuchter bestimmt wurde. Beides entstand erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Vgl. Herbert Brunner, S. 46.

78 In den abgeschrägten Ecken des unteren Hofes sind drei bronzene Götterstatuen des frühen 17. Jahrhunderts aufgestellt (Ceres, Pomona und Venus), die um eine moderne Plastik – einen Frauenakt mit Fisch – ergänzt wurden. Vierundzwanzig Porträts von Hofdamen der Zeit Kurfürst Max-Emanuels in zweipaßförmigen modernen Rahmen, Schöpfungen des Turiners Giovanni Battista Curlando (1648 – 1710) aus dem späten 17. Jahrhundert, schmücken den gesamten Foyerbereich des Erdgeschosses. Stilistisch ist damit weit eher Bezug genommen auf den adaptierten, um 1600 entstandenen Gewölbegang am Brunnenhof als auf das Logenhaus des Rokoko.

79 Als zeitgenössischen Gegenentwurf zur hier diskutierten Lösung beachte man das 1715-18 erbaute Markgräfentheater in Erlangen, dessen bis 1959 modern erneuerter Außenbau weit weniger befriedigt. Vgl. den Artikel von Ursula Schädler-Saub, Das Markgräfentheater in Erlangen, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 46 (1988) 1, S. 39ff. Die jüngste Auseinandersetzung mit betonten Gegenwartsbeügen bei Münchner Monumentalbauten, man denke etwa an die historisierenden Rückbauten von Frauen-dom und Michaelskirche, scheint gegen eine dauerhafte Akzeptanz solch schmerzlicher Kontraste zu sprechen. Dagegen stand besonders das Schaffen Hans Döllgasts, der etwa an seiner Alten Pinakothek das Thema »zeige deine Wunde« zum Prinzip erhob, im denkbar deutlichsten Widerspruch zur hier beschriebenen Vorgehensweise – ohne an Aktualität zu verlieren. Eine Döllgastlösung bei einem anspruchsvollen Raumkunstwerk des 18. Jahrhunderts erscheint hingegen ebenso fragwürdig wie eine Kombination aus Illusion und Desillusionierung.

80 Vgl. Michael Petzet, Der neue Denkmalkultus am Ende des 20. Jahrhunderts. Denkmalpflege Informationen (BayLfD), Ausgabe A 78, 15.11.1993, S. 9.

81 Die große Bedeutung des bühnentechnischen Aspekts in der Bewertung historischer Theaterbauten und authentischer Aufführungspraktiken wird erst in jüngster Zeit erkannt. Neben den einschlägigen Tagungsbeiträgen sei auf folgenden Aufsatz verwiesen: Judith Breuer, Saskia Esser, Hans-Joachim Scholderer, Das Schloßtheater in Ludigsburg ist restauriert. Zu Baugeschichte, Denkmalwert und denkmalpflegerischem Konzept, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 27(1998) 3, S. 167ff.

82 Die derzeit durchgeführten Restaurierungsarbeiten im Antiquarium der Residenz haben einen weit größeren Bestand

an Substanz des 16. Jahrhunderts nachgewiesen, als bisher vermutet wurde. Gleiches ist für den monumentalen Freskenzyklus der Nibelungensäle, hier für das 19. Jahrhundert zu erwarten. Ahnengalerie und Porzellankabinett stehen für einen fast unversehrt erhaltenen Baubestand des frühen 18. Jahrhunderts. Auf die drei Komplexe konzentrierten sich erfolgreich die Erhaltungsbemühungen des frühen Wiederaufbaus, als man noch fürchten mußte, lediglich absolut Essenzielles retten zu können. Zur Orientierung in dem noch immer sehr weitläufigen Raumkunstmuseum sei verwiesen auf Herbert Brunner, ... , Sabine Heym (Bearbeiter), Residenz München. Amtlicher Führer (der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen), München 1996.

83 Einigkeit besteht noch immer mit der Schule Rudolf Esterers, was die Qualität traditioneller Handwerkstechniken und deren



Abb. 21. Vorstellung im Alten Residentztheater vor Kurfürst Max III. Joseph, Gouache von Julius Lange, 1870. Die Abbildung zeigt den unter Ludwig II. hergestellten Zustand des Raumes, der bis 1944 bestand. Das Deckenfresko Johann Baptist Zimmermanns war damals schon durch neobarocke Rocailleornamente ersetzt worden, der Mittellüster stammt aus derselben Epoche.

Unersetzlichkeit im unmittelbaren Umgang mit historischer Substanz betrifft.

Als Beispiel seien die handwerklich erneuerten Zyklopenquader der jüngst restaurierten Allerheiligen-Hofkirche genannt, die sich gewollt von dem überwiegenden Bestand gealterten Originalmaterials abheben. Einen weiteren Beweis dafür, daß der Einsatz traditioneller Fertigungsmethoden sich mit bauhistorischer Wahrhaftigkeit verträgt, liefert das Miniaturenkabinett der Residenz. Seine präzisen Lackoberflächen, deren Rezeptur akribisch ermittelt und nachvollzogen wurde, konkurrieren in der Würde ihres Erscheinungsbildes nicht mit den vereinzelt Resten gealterter Originalsubstanz. Sie sind als Neuschöpfung erkennbar, fügen sich mit subtiler Distanzierung in das Raumkunstwerk der Reichen Zimmer ein und werden sich mit zunehmendem zeitlichem Abstand zu ihrer Erneuerung immer mehr den Fassungsflächen des 18. Jahrhunderts annähern – was moderne Materialien und Techniken noch nicht in diesem Maß erweisen konnten.