

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

25. Jahrgang

Oktober 1972

Heft 10

*Angesichts der brennenden Probleme, denen sich die Denkmalpflege heute auf den verschiedensten Gebieten gegenüber sieht, wird auch die Kunstchronik in Zukunft verstärkt über diese Fragen informieren. Die Beiträge dieses Heftes über Augsburg, St. Ulrich und Afra, und Oberelchingen sowie der Abdruck der Verlautbarung der Sacra Congregatio pro Clericis vom 11. April 1971 folgen den Berichten zu den Problemen der Maximilianstraße München (Heft 5/1971), von Schloß Seehof (Heft 8/1971) und der Heidelberger Altstadt (Heft 8/1972).*

## ZU DEN UMBAUPROJEKTEN DES KREUZALTARS VON HANS REICHLE IN ST. ULRICH UND AFRA IN AUGSBURG

*(Mit 3 Abbildungen)*

Der Kreuzaltar der Basilika St. Ulrich und Afra in Augsburg, Hauptwerk des Giambologna-Schülers Hans Reichle von 1605 (*Abb. 1 - 3*), droht im Zuge der Liturgie-Reform so „einschneidend“ verändert zu werden, daß man von einer Zerstörung sprechen muß. Die zuständigen kirchlichen Verwaltungsstellen haben trotz Einspruchs der Denkmalpflege und Protests der Städtischen Kunstsammlungen beschlossen, die Kreuzigungsgruppe zugunsten einer größeren „Transparenz“ zum Hochaltar hin auf drei isolierte Säulen zu stellen und damit den ursprünglichen Sinnzusammenhang der Gruppe aufzugeben. Ein Bericht von Doris Schmidt in der Süddeutschen Zeitung vom 20. 7. 1972 hat einige protestierende Leserschriften zur Folge gehabt, deren Gewicht wohl kaum ausreichen dürfte, um die Kirchenverwaltung von ihrem Vorhaben abzubringen.

Die ehemalige Benediktinerklosterkirche St. Ulrich und Afra (begonnen 1477, Langhausweihe 1500) wurde erst 1603, im wesentlichen nach ursprünglichem Plan und in den Formen der Spätgotik, vollendet. Die in den folgenden Jahren entstandene reiche Ausstattung mit Altären, Chorgestühl, Kanzel, Orgel, Weihwasserbecken, Ge-

mälden und Gedenksteinen blieb, mit geringen Veränderungen, bis nach dem Zweiten Weltkrieg zum größten Teil erhalten. Es handelt sich um ein ikonographisch und funktionell in sich abgestimmtes Ausstattungsprogramm von hoher künstlerischer Qualität, das, in seiner zeitbedingten stilistischen Vielfalt zumal, seinesgleichen in der deutschen Kunst nicht mehr hat.

Der Kreuzaltar in der Vierung stand ursprünglich weiter westlich zwischen den vorletzten Pfeilern des Langhauses „in umbilico templi“ (Khamm), doch immer schon im optischen wie ikonographischen Bezug zu den drei hohen Schnitzaltären Johann Deglers von 1604 bzw. 1607 im Chor und in den Querschiffarmen. Den Namen des „artifex statuarum“, Entstehungsjahr und Kosten des Altars gibt erstmals 1709 Corbinian Khamm in seiner „Hierarchia Augustana“, I, 398 ff. an. Vom originalen Zustand des Altars existieren keine Abbildungen. Die ältesten Photographien vom Ende des 19. Jahrhunderts zeigen ihn bereits in einigen Punkten verändert. Nachdem die Schweden im Dreißigjährigen Krieg davon Abstand genommen hatten, das „nobilissimum artificium“ zu Kriegszwecken einzuschmelzen, wurden nach der Klostersaufhebung 1812 „diese kostbaren Statuen, welche die größte Zierde des Tempels waren“ (Braun) durch den damaligen Pfarrer von ihrem Standort verdrängt und an das Portal zur Evangelischen St. Ulrichskirche hin verwiesen, welches zuvor zugemauert worden war. „Bald wieder auf höhere Veranstaltung ihrem Altar zurückgegeben“, wurde dieser „auf den Antritt des Chores der Heiligen Ulrich und Afra übersetzt“, d. h. weiter östlich an den Beginn der Vierung verrückt. Schon Plazidus Braun (Geschichte der Kirche und des Stifts der Heiligen Ulrich und Afra in Augsburg, 1817, 40 ff.) bedauert diese Translozierung und wünscht, „daß der Altar wieder auf seinen vorherigen Platz zurück gesetzt würde“. Bei dieser ersten Zerstörungsaktion zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheinen mit der Mensa die von Khamm mitgeteilten ausführlichen lateinischen Inschriften auf der Rückseite des Altars verlorengegangen zu sein, darunter die Widmung „Ut flebile Christi patientis argumentum grata semper mente revolveres, hoc monumentum Joannes Abbas fieri curavit Anno P. C. N. M. DCV.“. Vom Originalbestand des Sockelunterbaues erhalten blieben die steinernen Voluten an den Seitenwangen, deren Detailformen mit dem Motivschatz der Augsburger Architektur dieser Zeit, insbesondere der Zeughausfassade, übereinstimmen. Zu späterem Zeitpunkt (1845?) wurde der Sockel unter dem Kreuz um 12 bis 15 cm gehoben, damit an der Vorderseite ein neugotischer Tabernakel aufgestellt werden konnte (vgl. Abb. 3). Der verlustreichste Angriff erfolgte erst nach dem Zweiten Weltkrieg im Zusammenhang mit dem Einbau einer Heizung und der Vergrößerung der Krypta unter der Vierung. Ohne die einzelnen Phasen des Zerstörungsprozesses darzustellen, sei festgehalten: Der wegen der Umbauarbeiten abgebrochene und wieder errichtete Altar erhielt ein Kreuz aus Metall anstelle des von Khamm bezeugten Kreuzes aus Ebenholz. Zunächst sollte die Kreuzigungsgruppe erneut an andere Stelle innerhalb oder außerhalb der Kirche versetzt werden, was auf Einspruch des Denkmalamtes und der Bezirksregierung Schwaben unterblieb. Dann wurde die Mensa vor der Kreuzigungsgruppe abgebrochen und durch eine nach Westen gerückte, allseitig umgehbare moderne

Mensa aus Schmiedeeisen ersetzt. Zugleich wurde der Tabernakel entfernt und das Kommuniongitter aus Marmor von etwa 1712 abgebaut und zum großen Teil für den Hochaltar wieder verwendet. Im gegenwärtigen Zustand hat der Kreuzaltar also bereits empfindliche Einbußen an originaler Substanz zu verzeichnen, dennoch entspricht er immer noch weitgehend den künstlerischen Absichten der Erbauungszeit. Diese wären erst dann endgültig aufgegeben, wenn die heute vorhandene optische Einheit von (freistehender) Altarmensa und originale Figurenretabel zerschnitten würde zugunsten der beabsichtigten Pfählung der Gulgatha-Gruppe.

Die erstrebte und angeblich durch die Zerstörung des durchgehenden Sockels zu erzielende Durchsicht zum Hochaltar, die zugleich der Betonung der zentralen Altarmensa zugute kommen soll, ist eine Illusion. Die Kreuzigungsgruppe würde nach wie vor als „störend, sichtversperrend und sichtbeherrschend“ empfunden werden. Die engen Zwischenräume zwischen den drei Figurensockeln kämen kaum zur Wirkung, sollten die jetzigen Figurenabstände nicht beträchtlich vergrößert und die künstlerische Einheit der Gruppe damit gesprengt werden. Der Gewinn stünde in keinem Verhältnis zum erneuten und nunmehr nicht wiedergutzumachenden Verlust. Vor allem wäre es dann nur eine Frage der Zeit, bis auch die letzten Reste, die vier Bronzefiguren, entfernt und an anderer Stelle mehr oder minder museal präsentiert würden. Jedwelter verantwortungsvolle Lösungsvorschlag kann unter diesen Umständen nur auf genaue Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes dringen, um so dieses einmalige Gesamtkunstwerk des frühen 17. Jahrhunderts zu erhalten.

Bruno Bushart

## ZU DEN VERÄNDERUNGEN IN DER KIRCHE VON OBERELCHINGEN

(Mit 6 Abbildungen)

Die ehemalige Abteikirche in Oberelchingen gehört zu jenen gegen Ende des 18. Jahrhunderts neu dekorierten Kirchen, deren bekannteste Beispiele in Süddeutschland Ebrach und Salem sind. Ihre zwischen 1774 und 1786 entstandene Ausstattung hat sich in seltener Geschlossenheit und Vollständigkeit erhalten (*Abb. 4*). Vom Hochaltar bis zu Chorgitter und Kommunionbank geht sie auf die gleiche frühklassizistische Planung zurück. In dem dominierenden Weiß und Gold der Wände, welchem die kräftige, gedeckte Farbigkeit der Kuppelfresken von Januarius Zick kontrastiert (*Abb. 8*), strahlt dieser Kirchenraum etwas von jener ponderösen Würde aus wie sie Werken des Zopfstils häufig zu eigen ist. Ob nun der oft zitierte Ausspruch Napoleons über das Gotteshaus in Oberelchingen: „c'est le salon du bon Dieu“ apokryph ist oder nicht, er charakterisiert jedenfalls treffend die aparte Wirkung dieser kühlen Louis-Seize-Dekoration in einem Kircheninneren.

Wie alle Innenausstattungen des 18. Jahrhunderts erwies sich auch dieses Ensemble als besonders empfindlich gegen spätere Eingriffe. Bis vor einem Dezennium hatte es sich unverändert erhalten. Seit 1965 aber setzten an einer für die Gesamtwirkung zentralen Stelle, am Übergang vom Laienhaus zum Chorquadrant die „Modernisierun-