

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

30. Jahrgang

Oktober 1977

Heft 10

ZUR WIEDERAUFFINDUNG VERSCHOLLENER BILDWERKE AUS DER MÜNCHNER FRAUENKIRCHE.

(Mit 7 Abbildungen)

Die zunehmende Kritik, die sich schon seit geraumer Zeit gegen die moderne Gestaltung des Innern der Frauenkirche richtet, machte sich anlässlich der im Jahre 1971/72 vorgenommenen Modifizierungen dezidiert vernehmlich (Doris Schmidt in der Süddeutschen Zeitung vom 14./15. 10. 1972, S. 35). Diese Diskussion gewinnt unter neuen Aspekten wiederum Aktualität, denn durch die Wiederauffindung ansehnlicher Teile der barocken Ausstattung ergeben sich unverhofft Möglichkeiten, den ernüchternd leeren Innenraum zu bereichern.

Der unerwartete Fund hat folgende Vorgeschichte: Bei der neugotischen Purifizierung der Frauenkirche 1858—68 wurde die üppige alte Ausstattung rigoros als „stylwidrig“ eliminiert zugunsten einer homogen gotischen Gesamtwirkung. Hierdurch überflüssig gewordene Kunstwerke behandelte man so lieblos, daß sich damals schon geschichtsbewusste Kreise zu offiziellen Protesten veranlaßt sahen. Größere Objekte, wie die Altäre und der Benno-Bogen, der in der Art eines Lettners den Binnenchor zum Mittelschiff hin abschloß, wurden zerstört, Plastiken und Gemälde herausgelöst und wenigstens teilweise zu verkaufen versucht, um Finanzierungslücken abzudecken. Sicherlich auch unter dem Eindruck der öffentlichen Kritik behielt man den größeren Teil aber letztlich doch. Ca. 80 Gemälde wurden zunächst auf dem Dachboden der Frauenkirche gelagert und 1886 im Erzbischöflichen Ordinariatsgebäude aufgehängt (N. Knopp, Die Restaurierung der Münchner Frauenkirche im 19. Jahrhundert. In: Festschrift Luitpold Dussler, München 1972, S. 405). Als vor einigen Jahren das Diözesanmuseum in Freising gegründet wurde, um heimatlos gewordene Kunstwerke aus kirchlichem Besitz zusammenzuführen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, stießen Sigmund Benker und Peter Steiner auf einige dieser Gemälde, und es ist ihr Verdienst, durch systematische Suche die inzwi-

schen weit verstreuten Bildwerke und weitere aus der Frauenkirche stammende Objekte aufgespürt zu haben. Sie füllen heute mehrere Räume des Museums.

Es ist hier nicht der Ort, die zahlreichen Datierungs- und Zuschreibungsprobleme zu erörtern, die sich aus diesem in der Qualität recht unterschiedlichen Bestand ergeben — Peter Steiner gab in einer Arbeitssitzung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München eine erste Übersicht (siehe auch: P. Steiner, Barocke Bildwerke aus der Münchner Liebfrauenkirche. In: Zeitschrift für alte und moderne Kunst, Bd. 150, 22. Jhg., 1977, S. 1—7, und: Bildheft 2 des Freisinger Diözesanmuseums, sowie: S. Benker, Mittelalterliche Bildwerke der Münchner Frauenkirche im Freisinger Diözesanmuseum. In: Das Münster, Jhg. 1977, H. 2, S. 122—126) —, doch seien wenigstens einige Objekte erwähnt: Unter den zahlreichen spätgotischen Werken beeindruckten die figürlichen Schnitzereien vom ehemaligen Chorgestühl aus der Grasser-Werkstatt sowie die Tafel einer Ölbergsszene von ca. 1480. Im barocken Bestand befinden sich Bilder von Peter Candid, Johann Ulrich Loth, Johann Rottenhammer, Christoph Schwarz, Matthias Kager und vor allem von Johann Andreas Wolff, der kürzlich durch die Max Emanuel-Ausstellung eindrucksvoll in Erinnerung gebracht wurde. Die größte Überraschung bietet jedoch die spätgotische Tonplastik: eine gut erhaltene, nahezu lebensgroße Madonna (Abb. 4), ein fast ebenso großer Schmerzensmann sowie ein Portraittkopf, in dem man Jörg von Halsbach, den Baumeister der Frauenkirche, zu erkennen glaubt und der vielleicht ursprünglich unter dem Schmerzensmann als Konsole angebracht war (Abb. 1a+b). Ein solches Baumeisterdenkmal Jörgs — ähnlich demjenigen „Stethaimers“ in Landshut — ist nämlich durch frühe Erwähnungen gesichert, aber seit dem Beginn des 19. Jh. verschollen.

Auch seien die wenigen Reste der neugotischen Ausstattung registriert, der man nach der Zerstörung im Kriege aufatmend Krokodilstränen nachweinte. Die nun gefundenen Stücke werden wohl vorerst verhindern, daß man den Verlust — abgesehen von einzelnen Werken, wie dem Hochaltar Moritz von Schwinds — zu hoch bewertet. Die Attitüde frommer Bravheit in Verbindung mit doktrinärer Stilgrammatik und allzu weltlicher Präsenz der Modelle kann heute ebensowenig begeistern wie zur Entstehungszeit, aber wenigstens ist hiermit diese total verloren geglaubte Ausstattung dokumentiert.

Es stellt sich die Frage, was mit den wiedergefundenen Kunstwerken geschehen soll. Obwohl sich das Diözesan-Museum als „opera del duomo“ versteht und auf diesen unerwarteten Zuwachs von Exponaten stolz sein könnte, ist es doch räumlich auf die Dauer überfordert. Um so mehr muß man begrüßen, daß von der Museumsleitung selbst die Anregung ausging, wenigstens einen großen Teil der Objekte wieder in die Frauenkirche zurückzubringen. Viele Gründe sprechen dafür: Erstens ist das Freisinger

Museum als Domopera zu weit von seiner Kirche entfernt. Zweitens gibt es einige ehemalige Altarbilder von immensen Ausmaßen unter den Exponaten, die — für einen monumentalen Raum konzipiert — im Museum viel von ihrer Wirkung verlieren; das gilt ganz besonders für das auf Fernwirkung berechnete Ovalbild Peter Candids aus dem ehemaligen Hochaltar. Drittens droht Werken mittleren Ranges — und solche sind darunter — im Museum letztlich immer das Depot, denn hier bestimmt die künstlerische Qualität die Auswahl, während in einer Kirche die Darstellung das wichtigere ist und daher die ganze natürliche Breite des Kunstschaffens vom Spitzenwerk bis zum Motivbild Platz finden kann. Vor allem aber würde man den jetzt so kahlen Innenraum der Frauenkirche wieder mit Leben füllen, wenn man sich zu einer Rückführung der Bildwerke entschließen könnte.

Wie schon erwähnt, hatte die Regotisierung in der Frauenkirche eine besonders reiche Ausstattung verdrängt, die weder eine bloße Ansammlung barocker Altäre in einem vorgegebenen älteren Raum, noch eine architektonisch-dekorative Einkleidung eines ehrwürdigen Baues war, wie später etwa die Barockisierung des Freisinger Doms. Die Hauptakzente wurden in der Frauenkirche bereits im 17. Jh. gesetzt, als Maximilian I. die Würde seiner Dynastie und eigene politische Ambitionen dadurch baulich manifestierte, daß er das Grab seines kaiserlichen Ahnen, um dessen Lösung aus dem Bann er sich intensiv bemühte, durch den Bennobogen überwölbte und wenig später mit einem pompösen Bronzesaufbau ummantelte. Gemeinsam mit dem Hochaltar wirkten diese monumentalen Einbauten hauptsächlich auf das Mittelschiff; sie ließen die Architektur in der Substanz unberührt, reagierten aber dennoch einsichtig auf das barockem Formsinn nicht mehr entsprechende langgestreckte gotische Gehäuse (Abb. 2a+b). So erfüllte der Bennobogen mehrere Aufgaben zugleich: er hob als Triumphbogen das Ahnengrab hervor, schloß den Binnenchor lettnerartig ab und öffnete ihn andererseits zugleich dem Blick; er führte in den Gesamtraum einen entschiedenen Querakzent ein, der die vorherrschende Längsrichtung kontrapostisch ausglich. Er sollte also als Einbau die zentrierende Wirkung einer Vierung und die Breitendimension eines Querhauses alludieren.

Die im Laufe der Zeit sich dann ansammelnde Ausstattung hatte einen weiteren wichtigen Effekt für die Wirkung des Gesamtraumes: nämlich die Individualisierung der einzelnen Kapellen. Ihre heute so monoton wirkende Reihung wurde zudem durch kunstvolle Gitter abwechslungsreich belebt und zugleich von den Seitenschiffen abgesetzt. Der Blick wurde hier vom Einzelnen angezogen, während die gotische Architektur einen überspannenden Rahmen bildete.

Die Restaurierung des 19. Jh. war von anderen Vorstellungen bestimmt: der Innenraum wurde architektonisch vereinheitlicht und von den Ausstattungsdetails her auf einen möglichst hochgotischen Gesamteindruck hin

stilisiert. Ein weiter freier Raum war das Ziel, der gleichsam von der Peripherie her mehr stilistisch als architektonisch eingestimmt wurde. Es dominierte das Kunsthandwerk, das damals als Amalgam des Zusammenwirkens der Künste in einer Stileinheit betrachtet wurde.

Durch die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges und die nachfolgende Wiederherstellung verschwand dieses lange schon als störend empfundene historistische Stilgewand; die Bloßlegung des Innenraums als Architekturdenkmal wurde aber noch verschärft. Ein durchgängig weißer Anstrich soll die architektonischen Formen vereinheitlichen und „rein“ zur Geltung bringen. Leere weiße Fläche, eines der wichtigsten Gestaltungsmittel moderner Architektur, beherrscht jetzt den Innenraum. Diese heutige Selbstspiegelung in der Einfachheit der spätgotischen Backsteinarchitektur ist auf ihre Weise gewiß ebenso verfälschend, wie es das Frisieren auf Hochgotik bei der Purifizierung des 19. Jh. gewesen war. Die wenigen zugelassenen alten Ausstattungsstücke „schwimmen“ isoliert, fragmentiert in solcher Flächigkeit; sie stehen der Architektur unvermittelt und fremd gegenüber; die teppichartigen Hintergründe in den Kapellen ändern daran nichts. Um so monströser wirken die ersten Mutproben der modernen Sakralkunst nach dem Kriege, besonders die Kanzel.

Die neueste Modifizierung (1971/72) bewirkte womöglich noch eine weitere Ernüchterung des Raumeindrucks. Sie brachte zwar einiges Positive mit sich, wie die Absenkung des durch den Einbau einer bombensicheren (!) Krypta nach 1945 überhöhten Chorniveaus. Der Chor selbst verlor dadurch viel von seinem neubayreuthischen Pathos lapidarer Einfachheit, wurde nun aber wie ein Kundgebungspodium nach allen Seiten geöffnet, womit der Chorumgang um seinen Sinn gebracht wurde (Abb. 3). Dabei werden die ringsumlaufenden Stufen nie benutzt, sie wurden längst schon mit Samtwülsten verhängt, die sich ja als dezente Sperrketten in öffentlichen Kulturbauten bewährt haben; die letzten Schemen des einstigen Chorgestühls können nur als grotesk bezeichnet werden.

Es wäre allzu billig, für diesen unerquicklichen Zustand allein die kirchlichen Organe verantwortlich zu machen, wir Kunsthistoriker haben vielmehr Anlaß, uns an die eigene Brust zu schlagen, denn die verantwortlichen Geistlichen wandten sich jeweils an die Experten. Die Kommission für die Regotisierung war nur zu einem Viertel mit Klerikern besetzt und beim Wiederaufbau nach dem Kriege war die Denkmalpflege sogar durch eine eigene Hütte im Mittelschiff der Frauenkirche repräsentiert. Es wäre auch mehr als ungerecht, aus der heutigen Situation heraus die Wiederaufbauleistung schmälern zu wollen; sieht man die Trümmerfotos, so kann man nur dankbar sein, daß die Wiederherstellung überhaupt gewagt wurde.

Jetzt aber ergäbe sich durch den glücklichen Fund die Möglichkeit, ohne großen Geldaufwand den kahlen Innenraum zu beleben, indem man die

Bilder wieder an ihren Ort zurückbringt. Allerdings müßte vermieden werden, daß die Aufhängung zu museal gerät, denn es sind ja nur mehr die Bilder, die von den einstigen Altären übriggeblieben sind. Es besteht die Gefahr, daß modische Vorliebe für das verfremdete Fragment, begünstigt durch das Fehlen der Rahmen und der Altararchitektur, zu wiederum falschen Tönen verführt. Von dem Bestand an Gemälden her wäre es nun sogar möglich, den alten Hochaltar wieder zu errichten; die Predella befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum, das Hauptbild hängt in der Frauenkirche selbst, und das obere Ovalbild wurde nun aufgefunden. Die Rekonstruktion der Altararchitektur dürfte bei der guten bildlichen Überlieferung keine Probleme bieten. Allerdings würde dann dem Hochaltar der Widerpart des Bennobogens fehlen, auf den hin er ja konzipiert wurde. Eine Rückführung des Ludwigmausoleums an seinen ursprünglichen Ort oder wenigstens ins Mittelschiff wäre ein gewisser Ersatz und auch deshalb zu begrüßen, weil damit die Irrfahrt dieses bedeutenden Monuments beendet würde, das vor rund 100 Jahren bei der Regotisierung gegen den ausdrücklichen Willen des Königs Max II. versetzt wurde und seitdem keinen akzeptablen Standort fand.

Für die weitere Zukunft möchte man sich wünschen, daß die in den 30er Jahren wiederentdeckte und rekonstruierte farbige Fassung des Innenraums erneuert werden könnte.

Es soll hier nicht die Meinung vertreten werden, mit der Rückführung der alten Gemälde seien sämtliche Ausstattungsprobleme schlagartig gelöst. Solch einschneidende Ereignisse wie die Zerstörungen des 2. Weltkrieges oder die Purifizierung des 19. Jh. können nicht rückgängig gemacht werden und selbst die Barockausstattung war schließlich nicht die originale. Wenn wir solch ein Bauwerk als ein in der Geschichte gewachsenes Gebilde begreifen wollen, dann müssen wir lernen, dem Entstandenen behutsam das Unsere hinzuzufügen, ohne gleich den ganzen Raum zu usurpieren. Deshalb sollte die Kirche nicht darauf verzichten, auch heute noch die Ausstattung zu bereichern, selbst wenn die gegenwärtige Sakralkunst sich in einer schweren Krise befindet.

Schließlich darf diese Problematik aber nicht nur unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten gesehen werden. Das zweite vatikanische Konzil brachte liturgische Neuerungen, die zu nicht nur äußerlichen Konflikten mit der älteren und modernen Sakralkunst führten. Die katholische Kirche wird einen neuen Standpunkt ihrer eigenen bildkünstlerischen Tradition gegenüber finden müssen, wenn die Liturgie nicht fremd werden soll in den Räumen, die ihr einstmals erbaut wurden.

Norbert Knopp