

dernten. Für Sep Ruf jedenfalls gibt es einstweilen noch keinen Denkmalschutz. Die neue Welle der Denkmalpflege geht ja denn auch nicht zufällig zusammen mit einer tiefgreifenden Veränderung der zeitgenössischen architektonischen Kultur.

München bietet dafür sprechende Beispiele. Die zukunftsweisende Konzeption des Olympiageländes – 1972 vollendet –, die eine wirklich moderne Erweiterung und Öffnung der Stadt verhiess, wirkt heute als lange vergangen, als eine der vielen abgebrochenen Utopien von gestern. In den siebziger Jahren liefen die Dinge alsbald ganz anders. Am Lenbachplatz mußte ein modernes Projekt Schwanzers, das einen Kontrapunkt zu dem monumentalen Neubarock des Thiersch'schen Justizpalastes gesetzt hätte, einem neuen Altbau von trister pseudobiedermeierlicher Mittelmäßigkeit weichen. Und wie der zunächst unbefangenen in großen Blöcken konzipierte Neubau der Neuen Pinakothek im Laufe der Planungsarbeit zunehmend mit historischen Erinnerungsformen, mit Bögen und Treppchen und Erkern umspinnen wurde, das zeigte wie in einem Lehrstück die Rückwirkungen, welche denkmalpflegerischer Populismus inzwischen auf die gestaltete Gegenwart ausüben kann. An dieser Stelle setzt die „Gretchenfrage“ des Beitrages von Michael Brix an. Wird eine im Zeichen des erneuerten Historismus und auf der Welle der Postmoderne begrenzt erfolgreich gewordene Denkmalpflege in ihre Schutzzone auch die Zeugnisse der restituierten Moderne aus der Gründungszeit der Bundesrepublik aufnehmen, denen heute nicht der Beifall des Tages gilt? Noch die positive Entscheidung dieser Frage, auf die aus Sachgründen zu hoffen ist, müßte in „beruhigender“ Weise die Zeichen der Zeit bestätigen. Die Denkmalpflege würde dann, so könnte man ironisch vermerken, jene Architektur, welcher als „der“ Moderne so lange die Hoffnung aller Aufbruchsbewegungen dieses Jahrhunderts galt, in die Geschichte verabschieden.

Denkmalpflege

NEUE PRINZIPIEN FÜR DIE DENKMALPFLEGE? ZUR UMGESTALTUNG DER CHORALTÄRE IN DER MÜNCHNER ASAMKIRCHE

Im Märzheft 1977 der KUNSTCHRONIK haben Hans Lehbruch und Peter Volk die damals geplanten Veränderungen im Chorbereich der Münchner Asamkirche und die damit verbundenen Probleme erörtert. Dieses Thema hat nach nunmehr sechs Jahren noch nichts von seiner Aktualität eingebüßt, auch wenn sich die Differenzpunkte im einzelnen verschoben haben. Was in der Kirche im Dezember 1982 als (Zwischen?) Ergebnis langer Bemühungen zur Besichtigung freigegeben worden ist, scheint zwar eher geeignet, bleierne Resignation zu verbreiten als die mittlerweile geglätteten Wogen der Leidenschaft, die das „neue Westfenster“ seinerzeit aufgewühlt hatte, von neuem zu erregen. Dennoch hat das neue Erschei-

nungsbild des Altarraumes, das der Architekt gegen den Widerstand des Bauherrn wie der Fachleute durchzusetzen gewußt hat, gute Aussichten, zu einer *cause célèbre* der deutschen Denkmalpflege zu werden – bedenkenswert weniger der mannigfachen, mit dem Bayerischen Denkmalschutzgesetz nur schwer zu vereinbarenden Sonderbarkeiten des Verfahrens halber, denn wegen der dort bezogenen grundsätzlichen Position zur Frage der Ergänzung eines hochrangigen Bauwerks. Ein Foto des aktuellen Zustands konnte für diesen Beitrag nicht beigebracht werden, vgl. aber die Abbildung in der Münchner Abendzeitung vom 8./9. 1. 1983, S. 17.

Die umständliche Zergliederung der immer neuen Argumente für und wider die neue Lösung kann hier nicht geleistet werden. Immerhin sei angemerkt, daß es nun keiner Debatte um die Richtigkeit der von den Fenstergegnern vorgebrachten Interpretation der Quellen mehr bedarf: ein kürzlich in Münchner Privatbesitz aufgetauchter Querschnitt durch Asamkirche und -Haus (*Fig. 1*), der um 1812/13 datiert werden kann, zeigt im oberen Altar nicht das vom Architekten postulierte Fenster, sondern, der Auffassung seiner Gegner entsprechend, eine geschlossene Fläche und liefert damit die architektonische Evidenz für die aus Schriftquellen erschlossene Rekonstruktion. Doch kann die Diskussion über das, was an dieser Stelle in den letzten Jahren konstruiert worden ist, beim gegenwärtigen Stand der Dinge von solcher Erkenntnis nicht mehr beeinflußt werden. Es ist nur noch nach Legitimität und Konsequenz der denkmalpflegerischen Begründung zu fragen und zu überlegen, in welche Richtung der mit den bisher gefällten Entscheidungen eingeschlagene Weg führt.

Zum Verständnis der gegenwärtigen Situation ist ein kurzer Rückblick erforderlich. Wegen Feuchtigkeitsschäden mußte das Altarblatt des oberen Choraltars „von Stukador-Arbeit“ 1820 durch ein Gemälde ersetzt werden. A. Feulner wies 1932 auf den Eingriff hin und postulierte, auf älteren Beschreibungen fußend, eine plastische Darstellung des Kirchenpatrons im Altar; Carl Lamb vertrat 1935 die Hypothese, daß diese Figur vom Licht eines rückwärtigen Fensters überstrahlt gewesen sei. Freilich ergab sich bei der Restaurierung der Kirche 1939 ff. offensichtlich kein Befund, der die Rekonstruktion eines solchen Fensters hätte rechtfertigen können. So beschloß man den Ersatz des Gemäldes durch ein plastisches Nepomukbild, dem auf Vorschlag von Michael Hartig hin eine damals den Asam zugeschriebene Kleinplastik zugrundegelegt wurde. Krieg und Zerstörung des Altarhauses (samt der heute umstrittenen Wand) verhinderten die Realisierung. Erst zum Jahre 1960 konnte Franz Lorch die Ausführung des Nepomukbildes gemäß seinem Entwurf von 1942 unternehmen.

1972 wurde mit einer durchgreifenden Restaurierung der Kirche begonnen. Für das Innere fand sich 1975 ein überaus großzügiger Mäzen, der seine Spende in Millionenhöhe freilich mit einer Architektenbindung versah. Der damit ins Spiel gebrachte Architekt Prof. Dr. Ing. Erwin Schleich (als Restaurator bzw. Rekonstruktor mehrerer Asamwerke bekannt) betrieb die Wiedergewinnung des originalen Raumzustandes der Asamzeit und fand dafür im allgemeinen die Zustimmung der Denkmalpflege. Auf den Lambschen Thesen aufbauend, beabsichtigte er im Chor

ein großes Westfenster einzubrechen, das zusammen mit dem Fenster der Fassade im Osten eine „*Via triumphalis* des Lichts“ konstituieren und den Innenraum in einen strahlenden, hellen, barocken Festraum verwandeln sollte, als welcher er geplant worden sei, typisch für Asamsche Raumkomposition und Raumbelichtung. Erst der Protest einer Gruppe Sachkundiger gegen das mittlerweile realisierte Fenster machte darauf aufmerksam, daß diese Rekonstruktion des „Originalzustandes“ vom derzeitigen Wissensstand her nicht mehr zu rechtfertigen gewesen war (vgl. R. Bauer u. a., *St. Johann Nepomuk im Licht der Quellen*, München 1977).

Ein schließlich vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus als Oberster Denkmalbehörde anberaumtes Fachgespräch (Mai 1977) endete mit einer klaren Entscheidung gegen das Fenster, dessen Schließung sowohl seitens der Denkmalpflege wie der Kirche gefordert wurde. Freilich bestritt der Architekt, der sich – vielleicht nicht zu Unrecht – überfahren fühlte, daraufhin die Richtigkeit der Argumente seiner Gegner und legte im Oktober 1977 eine eigene, weithin hypothetische (eben der Untermauerung der geänderten Lichtführung dienende) Darstellung der Baugeschichte sowie mögliche Alternativen für die Restaurierung vor (E. Schleich, *Die Asamkirche in München*, Stuttgart 1977). Dabei rekonstruierte er den Urzustand des verlorenen oberen Altares analog zu dem Johann-Nepomuk-Seitenaltar der Stiftskirche Osterhofen und favorisierte die Wiederherstellung dieses „Urzustandes“ in Gestalt einer freien Kopie der Osterhofener Gruppe: „Die zu wählende endgültige Form bedarf der sorgfältigsten Entscheidung. Der kostbare Kirchenraum erlaubt keinerlei Willkür und kein freies Gestalten, zu dem unsere Zeit die künstlerische Kraft nicht besitzt.“ Daß zur Erzielung einer vollkommenen Symmetrie des Kirchenraumes auch die überkommene Seitenlichtführung im Chor geändert werden sollte, fiel demgegenüber kaum mehr ins Gewicht.

Zur endgültigen Entscheidung veranstaltete das Kultusministerium ein zweites Gespräch (Januar 1978), bei dem eine Rekonstruktion analog zu Osterhofen verworfen wurde. Seitens der Fenstergegner konnten neue Quellen vorgelegt werden (Zs. f. bayer. Landesgesch. 41, 1978, 293 ff.), die die Existenz des Stuckreliefs im Altar bestätigten. Man kam zu dem Schluß, daß der Originalzustand in keinem Fall rekonstruierbar sei und daß es nur um eine möglichst taktvolle Lösung für die Schließung der vorhandenen Lücke in der Kirche gehen könne. Diese Lösung erkannte man in der Wiederherstellung des inzwischen historischen Vorzustandes mit der Figur von Franz Lorch – er entsprach auch in den Grundzügen der Lichtführung dem, was man über den Originalzustand wußte. Folgerichtig wurde das Genehmigungsverfahren gemäß Denkmalschutzgesetz in Gang gebracht und dies im März 1978 bekanntgegeben; der Fall schien abgeschlossen.

Hinter dem geschlossenen Vorhang – und daher nur im Umriß zu erkennen – begann nun aber das Ringen um eine Revision des Aktschlusses. Im November/Dezember 1978 erfuhr das staunende Publikum aus den Tageszeitungen Münchens, daß das Kultusministerium von seiner früheren Entscheidung abgerückt war. Bei einer Besprechung zwischen Kultusminister, Kardinal, zuständigem Stadtpfarrer, Architekten und Geldgeber hatte man sich darauf geeinigt, daß eine „hi-

storische“ Lösung nicht möglich sei. Um eine der Kirche angemessene Lösung zu finden, solle der Architekt versuchen, das Westfenster zu verkleinern. Vor der endgültigen Ausführung sollten die geplanten Maßnahmen den Beteiligten vorgestellt und diese um ihr Einverständnis gebeten werden. Richtig trug die erste Nachricht von dieser Übereinkunft den Untertitel: „Das Restaurierungskonzept von Architekt Erwin Schleich wird beibehalten“.

Mit dieser gegen das Votum der Fachbehörde gefällten Entscheidung hatte sich zwar ein Argument endgültig durchgesetzt, das bisher *gegen* das umstrittene Fenster gebraucht worden war: Eine Rekonstruktion des Originalzustandes sei bei der Lage der Quellen nicht möglich. Hier aber war das Argument *für* das Fenster benutzt worden: indem dem Architekten seitens der obersten Denkmalbehörde zugestanden worden war, sein Fenster beizubehalten, entfiel inskünftig die Möglichkeit, die mangelnde Übereinstimmung mit dem Urzustand als Argument gegen das Fenster zu verwenden. In gleichem Sinne wird man die Formel von der „angemessenen Lösung“ verstehen müssen: als bewußte Distanzierung von der historischen Dimension des Monuments, als bewußten Rückzug auf die Ebene der formalästhetischen „Stimmigkeit“. Nicht ohne Berechtigung hat der Architekt daher 1981 auf die Veröffentlichung neuer Forschungsergebnisse zu den Altären (R. Bauer in: *Ars Bavarica* 19/20, 1980, 47 ff.) mit der Feststellung reagiert (Süddeutsche Zeitung 8. 9. 1981), Grundlage für das weitere Vorgehen sei die Entscheidung vom 7. 11. 1978, „daß das Westfenster zu bleiben hat, daß es entsprechend meinem Vorschlag verkleinert wird ...“ und weiter gefordert: „Kein Mensch weiß zuverlässig, wie der obere Chor der Kirche ursprünglich ausgesehen hat ... Es wäre zu wünschen, daß endlich anstatt weiterer theoretischer Spekulationen Ruhe eingeräumt wird für eine sorgfältig erarbeitete künstlerische Lösung.“

Wie sieht nun die gefundene „künstlerische Lösung“ aus, die entgegen der Verabredung nicht als Modell, sondern in dauerhafter Form ausgeführt worden ist und die nun der Zustimmung der Beteiligten harrt? Angesichts der zitierten Argumente muß verblüffen, wie wenig sich das, was eben nicht den Anspruch erheben kann, Rekonstruktion des Originalzustandes zu sein, von der Rekonstruktion dieses Originalzustandes aus dem Jahre 1977 unterscheidet! Es ist dasselbe *mixtum compositum* von Osterhofener Neben- und Sandizeller Hauptaltar, das bereits im Januar 1978 als historisch und ästhetisch mit der Asamkirche unvereinbar abgelehnt worden war – ein in das (außen beibehaltene) große Fenster eingesetztes kleineres Oval, dessen Helligkeit die seitlich versetzt angebrachten Stuckfiguren der Muttergottes und des Hl. Johann Nepomuk überstrahlt. Fast könnte man argwöhnen, daß der Wunsch nach Rekonstruktion des Asam-Werkes hier insgeheim doch erfüllt worden ist. Jedenfalls belegt die Identität der Lösungen von 1977 und 1982 wieder das bekannte Phänomen, daß Rekonstruktion und eigene gestalterische Neigung und Leistung des Rekonstruierenden leicht bis zur Ununterscheidbarkeit zusammenfließen.

Nun würde der Architekt aber wohl die Behauptung zurückweisen, für den Westabschluß der Kirche eine eigene Lösung gefunden zu haben. Schon die Tatsa-

che, daß er – wiederum gegen das Votum der Denkmalpflege – die Asamsche Dekoration des Chorerkers in dem 1948 vergrößert wiederaufgebauten Raum reproduziert hat, zeugt von der unveränderten Absicht, soviel wie möglich von Asams Werk zurückzugewinnen. In einem Artikel vom Juli 1981 wird seine Position deutlich ausgesprochen: „Um von Spekulationen freizukommen, bleibt eigentlich nur ein Weg: Die Vervollständigung der Asamkirche muß auf das Gesamtwerk des Egid Quirin Asam bezogen werden, das eine Fülle von großartigen, beispielhaften Lösungen aufweist. Es kann hinreichend Aufschluß geben über das künstlerische Wirken und die Planungsideen der Asam-Brüder.“ (Münchner Merkur 18./19. 6. 1981).

Im Zusammenhang der Äußerungen kann dies nur bedeuten, daß zur Einstimmung eine völlig neu entworfene Lösung – verwende sie nun eine moderne Formensprache oder eine historische – verworfen und stattdessen im Oeuvre der Asam nach einer adaptierbaren Parallele gesucht wird – aus ästhetischen Erwägungen heraus. Ist hier eine Zauberformel gefunden, die den von Dehio konstatierten Gegensatz zwischen „Denkmalpflege“ und „Restaurationswesen“, zwischen den Zielen „Wirklichkeit“ und „Fiktion“ umgeht, einen „Asam-Zustand“ ohne Asams Zutun herbeizuführen vermag?

Leider sind die Altarbauten des E. Q. Asam nicht ganz so gleichförmig, daß man ohne weitere Überlegungen nur zuzugreifen brauchte. Bei der Auswahl scheint der Architekt von einer Vorstellung geleitet worden zu sein, die sich beinahe zwanghaft durch seine Argumentation zieht: dem absoluten Vorrang der Symmetrie („... daß dieser Egid Asam die Asymmetrie, damit eine Unordnung original geplant habe, ist so absurd, daß es nur jemand behaupten kann, der vom Baugeschehen des hohen Barock keinen blassen Dunst hat.“ – Münchner Merkur 26./27. 9. 1981). Er postuliert für den Urzustand der Asamkirche nicht nur eine klappsymmetrische *Dekoration* der Kirchenwände, sondern eine gleichartige *Ausbildung* korrespondierender, realer oder fingierter Wandöffnungen und kommt damit zur Annahme einer symmetrischen, schon im 18. Jahrhundert zerstörten Chorumbauung (die leider weder durch Baubefunde belegt noch mit der bekannten Anrainerbebauung in Einklang gebracht werden kann, aber jetzt als Grund für die Veränderung einer zweifellos originalen Fensteröffnung im Chor erhalten mußte). Da diese hypothetische Bebauung alle seitlichen Öffnungen verstellt, kann Licht ursprünglich nur durch das Chorhaupt eingefallen sein. Der so herausgearbeitete „originale Baugeданke“ führt bei der Suche nach Vergleichsbeispielen zwangsläufig zu Altären mit von rückwärts einfallendem vollen Licht, nach Sandizell und Osterhofen (Seitenaltar), ohne nach den besonderen Bedingungen dieser Altäre fragen zu müssen. Er führt hingegen nicht nach Rohr, wo sich die Altarlösung findet, auf die E. Q. Asam in seiner Hauskirche offensichtlich wirklich zurückgegriffen hat: die Inszenierung einer Assumptio vor dunklem Fond, indirekt beleuchtet durch weißes Seiten- und gelb-goldenes, „himmlisches“ Oberlicht. Damit wird die Entwicklungslinie mißachtet, die vom Rohrer über den Osterhofener Hochaltar (in dem seitlich „Oratorien“ in den Fenstern eingeführt werden) nach St. Johann Nepomuk führt. Nach

alles, was die Forschungen der letzten Jahre erbracht haben, bestand die geniale Leistung in der überaus schwierigen, nur im Westen und Nordwesten Höfe berührenden Baulücke an der Sendlinger Gasse ja eben darin, daß Asam den dämmerigen Raum nicht nach Westen zur Nachmittagssonne hin aufgerissen, sondern mit Seiten- und Oberlicht den Chor aufzuhellen und dem silbern schimmernden Schlußbild im oberen Altar eine quasi überirdische Atmosphäre zu geben verstanden hat.

Auch die Berufung auf das Gesamtwerk des E. Q. Asam kann, wie *figura* zeigt, nicht verhindern, daß die Argumentation ins Spekulative gerät und manifest falsche Beispiele heranzieht. Insofern ist auch und gerade eine „historistisch“ (in Wahrheit aber ästhetizistisch) kompilierende Ergänzungsmethode, die der historischen Bedingtheit des konkreten Bauwerks zu wenig Aufmerksamkeit schenkt, nicht objektiv, sondern im höchsten Maße von der persönlichen Auffassung des Ausführenden abhängig. Was eine solche Ergänzung mit dem Werk des bezogenen Künstlers gemein hat, sind letztlich nur Elemente des Vokabulars und der Syntax. Man mag akademisch darüber streiten, ob die vorgeschlagene Lösung für den Künstler ästhetisch erträglich und möglich gewesen wäre. In der Realisierung nähert sich eine Lösung, die „so tut, als ob“, bedenklich dem, was in anderen Künsten gemeinhin als Fälschung bezeichnet wird. Man versuche, den Lösungsweg der Ergänzung eines verstümmelten Ganzen durch Einkopieren von Details aus anderen Werken z. B. auf die Skulptur zu übertragen, um die ganze Peinlichkeit des Verfahrens zu erfassen. Denn auch ein Bauwerk wie das vorliegende ist ja nicht Ergebnis einfacher Kompilation von Elementen aus einem Baukasten zur gefälligen Bedienung, sondern ein ästhetisch wie historisch determinierter Organismus. Muß er ergänzt werden, so wird wohl auch in Zukunft ein sorgsames, alle historischen Quellen berücksichtigendes Studium seiner Bedingungen und Eigentümlichkeiten notwendig sein, um zu einer *individuellen* Lösung zu gelangen. Man wird dieses Bemühen nicht durch Berufung auf Prinzipien der Gestaltung und einen nur daraus begründeten Griff in das Oeuvre des Schöpfers ersetzen können.

Ein solchermaßen Fehlstellen „einstimmendes“ Verfahren, bei dem die Ergänzung beansprucht, nicht Prothese, sondern vollwertiges, quasi-authentisches Glied zu sein, muß zwangsläufig zu einer Verunklärung der Stil- sowohl wie der historischen Vorstellungen führen, da „Wirklichkeit“ und „Fiktion“ für das breite Publikum ununterscheidbar werden. Im Umgang mit Kunstwerken scheint man ohnehin von der Anwendung der historischen Erkenntnis, daß eine Quelle auch vom Autor nicht intendierte Aussagen zu machen vermag, zuweilen noch weit entfernt zu sein. Allzugern werden Kunst-Denkmäler vorrangig als ästhetische Objekte betrachtet – und die Tendenz, Denkmalpflege in Richtung auf Environmentpflege fortzuentwickeln, ist dem nicht eben abträglich –, Befunde demzufolge verwischt, Erscheinungsbilder geglättet, Diskrepantes egalisiert. Mit dieser einseitigen Betonung der ästhetischen Komponente muß der historische Zeugniswert nach und nach verlorengelassen – und es kann kein Trost sein, daß dem vielfach veränderten Denkmal schließlich auch die authentische ästhetische Aussage abhanden kommen wird. In

diesem Sinne gibt ein Genehmigungsverfahren, das die kritische Stelle eines Kunstwerks von höchstem Rang für Experimente freigibt, weil es übersieht, daß die notwendige Ergänzung zuvörderst den konkreten, spezifischen Bedingungen des zu ergänzenden Werkes gerecht werden muß, Positionen preis, die für die authentische Bewahrung der Denkmäler unserer Vergangenheit unverzichtbar erscheinen. Denn der hier diskutierte Weg muß tendenziell die Individualität der Objekte zugunsten der Anpassung an ästhetische Globalvorstellungen – mögen sie nun Stile wie „bairischen Barock“, Typen wie den „barocken Festraum“ oder die Oeuvres einzelner Künstler betreffen – aufgeben und damit die historische Vielfalt der Denkmäler dezimieren. Es kann nicht im Sinne der Denkmalpflege sein, einerseits gegen die Kulturlandschaft nivellierende Erscheinungen vorzugehen und andererseits die Herabwürdigung der wenigen Spitzenwerke auf das Durchschnittsniveau einer „Stilvorstellung“ zuzulassen.

Dem Opfer an historischer Individualität in der Asamkirche, die die ihr eigentümliche Chorlösung zugunsten eines Verschnitts aus anderen Werken verlieren soll, wird kein ästhetischer Gewinn entgegenstehen – zumindest nicht langfristig. Auch die jetzt realisierte Lösung wird dem Phänomen unterliegen, daß die Einstimmung von Fehlstellen mit der Zeit sichtbar wird. Was mit der Ergänzung von 1939 ff. geschah – daß sie aufgrund des ästhetischen Abnutzungsprozesses späteren Betrachtern, voran dem Architekten der sie ersetzenden Lösung, unerträglich erscheinen kann –, wird wohl in einiger Zeit wieder eintreffen. Nichts vermag uns vor der Erkenntnis zu bewahren, daß unserer Zeit die Fähigkeit zum Nachschöpfen in mindestens ebenso hohem Maße verlorengegangen ist wie die zum freien Gestalten. Schon prinzipiell unterscheidet sich die Begründung von heute in nichts von den Motiven der Neugestaltung von 1939 ff.: Schließung der Fehlstelle durch Rückgriff auf (vorgeblich) verwendbare andere Werke desselben Meisters. Freilich hatte die alte Lösung der heutigen voraus, daß sie in der Lichtführung den tradierten, auf die Erstanlage zurückreichenden Besonderheiten vollständig entsprach. Die Wiederanbringung der Gruppe von Franz Lorch, die seit 1977 vor allem seitens der Kirchenverwaltung immer wieder gefordert worden ist, scheint nicht nur aus diesen Erwägungen, sondern auch um der Erhaltung einer für ihre Zeit bemerkenswerten Leistung der Denkmalpflege willen die bessere der möglichen Notlösungen zu sein.

Man möchte dem Gesagten vielleicht entgegenhalten, es handle sich bei den Veränderungen des oberen Choraltars von St. Johann Nepomuk um einen Einzelfall, der prinzipieller Erörterung nicht bedürfe. Leider bietet gerade die Asamkirche inzwischen ein weiteres Beispiel für das bedenkliche Außerachtlassen historischer Kategorien zugunsten einer ahistorischen Verschleifung verschiedener Phasen und Stillagen: die Umgestaltung des unteren Choraltars. Hier hat der Architekt, unbehindert dank einer ihm günstigen Blockade der Einwirkungsmöglichkeiten von staatlicher wie kirchlicher Denkmalpflege, die bisher verdeckte Asamsche Stuckdekoration hinter dem Altar stärker zur Geltung zu bringen versucht und dafür den Strahlenkranz um die über dem Sarkophag stehende Pyramide drastisch

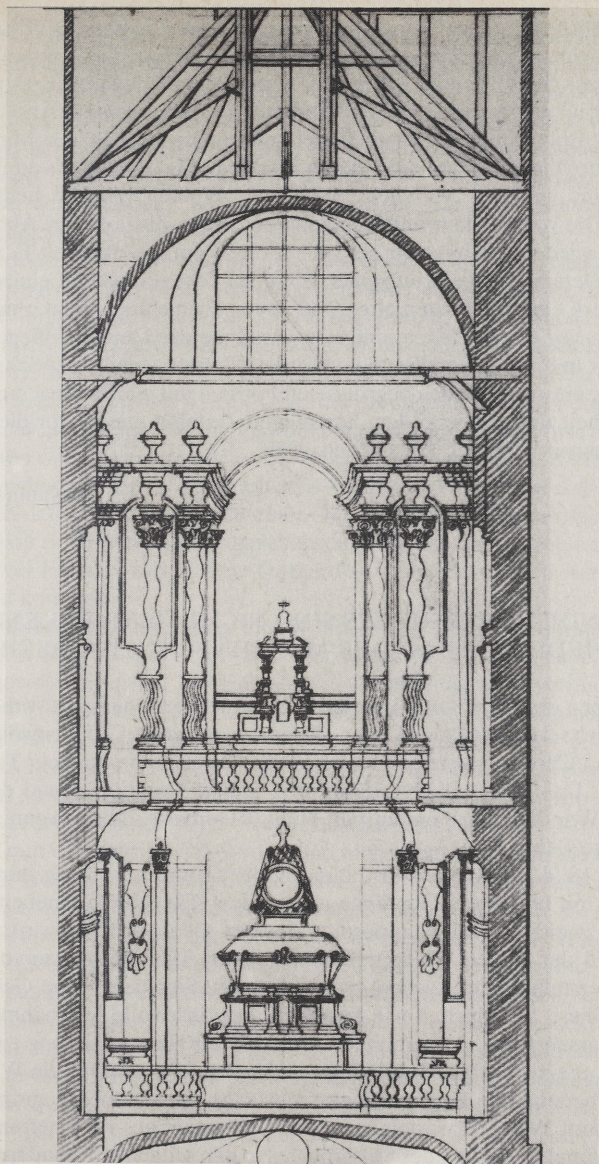


Fig. 1 München, Asankirche. Querschnitt um 1812/13. München, Privatbesitz (Stadtarchiv München R 1751 III 8)

gestutzt. Freilich war diese Gloriole integrierender Bestandteil des Altaraufsatzes, den Roman Anton Boos 1783 anstelle eines in den Dimensionen unbekanntes älteren Aufsatzes geschaffen hat (*Abb. 1 a*) – nach dem Kriege zwar restauriert und ergänzt, aber im ganzen doch noch als authentisch zu betrachten. Anstelle des imponierenden Boosschen Aufsatzes findet man heute eine in der Mitte wie ursprünglich durchlichtete Pyramide, deren Strahlen auf das Format von Borsten geschrumpft sind und die von den blechernen Wolken peinlich bedrängt wird (*Abb. 1 b*). Die vormals klar unterscheidbaren beiden Zustände im Altar sind also verwischt – wiedergewonnen ist aber nicht die Form aus der Zeit E. Q. Asams, über deren Details wir nicht informiert sind, sondern erreicht ist ein neues „Gesamtkunstwerk“ aus disparaten alten und neuen Elementen. Nicht ohne Wehmut gedenkt man vor solchen Kreationen der Anfänge der Denkmalpflege, in denen ein Architekt in historischem Bemühen fordern konnte, „daß jeder Schritt nur den Zweck zeige, die geschichtlich begründeten Formen mit aller Strenge und in ästhetischer Reinheit unserem und dem kommenden Zeitalter wieder vor die Augen zu stellen“ – soweit Schinkel, gesprochen 1819.

Johannes Erichsen

„DIE WUNDEN DES KRIEGES SIND NICHT MEHR ERKENNBAR.“ ZUM WIEDERAUFBAU DER MÜNCHNER MICHAELSKIRCHE

Den Bomben des 22. 11. 1944, welche die Münchner Innenstadt verheerten, fiel auch die Michaelskirche zum Opfer. Ihre weitgespannte Tonnenwölbung über Langhaus und Chor wurde zerstört, ebenso die Orgelempore und ein Teil des Fassadengiebels. Das übrige blieb mitsamt den Stuckdekorationen und den überlebensgroßen Wandnischen-Figuren von Hubert Gerhard stehen, wenn auch nicht ohne Verluste (*Abb. 2*).

Wenn am 18. 4. 1983, am 400. Jahrestag der Grundsteinlegung durch Herzog Wilhelm V., mit festlichem Gepränge und zu den Klängen einer neuen Orgel die Kirche nach zweijährigen Restaurierungsarbeiten wieder eröffnet wird, feiert man den Abschluß der letzten Wiederaufbaukampagne. 1953 hatte man vorläufig auf die Wiederherstellung der reichen, z. T. figürlichen Stuckierung am Gewölbe verzichtet und diese künstlerisch wie finanziell anspruchsvolle Maßnahme späteren Zeiten überlassen (*Abb. 3 a*). Jetzt hat man sich zur Neustuckierung entschlossen und zugleich die historische Orgelempore rekonstruiert, zwei für die Wirkung des Innenraums bedeutende Unternehmen (*Abb. 3 b*). Das Statuenprogramm konnte ergänzt werden. Wider Erwarten ist es auch gelungen, aus dezimierten Scherben die beiden Wappenscheiben des Stifterpaares in den seitlichen Fassadenfenstern zu rekonstruieren. Gleichzeitig wurde der Bereich des Volksaltars im Vierungsraum mit überzeugendem Ergebnis umgestaltet.