

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.

Zweifellos besteht Grund zum Feiern. Erstmals seit dem Krieg ist die architektonische Qualität von St. Michael wieder anschaulich erfahrbar, und man erkennt, wie sehr die Stuckdekoration nicht nur Applik, sondern wesentlicher Bestandteil der gliedernden Struktur gewesen war. Die bald nach dem Krieg gewählte Übergangslösung, lediglich die Grundformen der Kassettierung anzugeben, hatte nicht vermocht, den Verlust der Stuckierung auch nur annähernd auszugleichen. Ohne die Stuckzier der mächtigen Tonnenwölbung wirkte der Kirchenraum spannungslos, ihm mangelte der optische Zusammenhalt.

9,2 Millionen DM, eine Summe, die heute kaum mehr zu einem derartigen Zweck bewilligt werden würde, hat der Eigentümer der Kirche, der Freistaat Bayern, für die jüngsten Arbeiten zur Verfügung gestellt. Wir kennen den Text der Festreden noch nicht, ihre Quintessenz dürfte der leitende Architekt Karl Meisl vorformuliert haben: „Die Wunden des Krieges sind nicht mehr erkennbar“ (Münchener Merkur, 17./18. 4. 82). Über der Genugtuung, fast 40 Jahre nach der Bombennacht „das größte Tonnengewölbe nördlich der Alpen“ (wie man gern betont) im alten Glanz wiedererstehen zu lassen, wird weniger die Rede sein davon, daß man im gleichen Zug architektonische Gestaltungen der Nachkriegsjahre revidierte. Auch daß 1953 dem Einbau einer Orgelempore in zeitgenössischen Formen durch Sep Ruf noch wertvolle Originalsubstanz, die den Krieg überstanden hatte – darunter zwei Figuren von Hubert Gerhard –, geopfert worden war, wird kaum zur Sprache kommen.

Jetzt bemüht man sich, auch die Wunden der Restaurierungsgeschichte zu schließen. Die Empore aus Beton und Glas, gegen die seit 1962 zunehmend Stimmen laut geworden waren, hat man abgerissen und aufgrund von Fotos die alte Empore (im Zustand von 1697) nachgebildet. Beim Emporeneinbruch 1953 hatte man den Torso des segnenden Christkinds achtlos zum Schutt geworfen; jetzt wurden nach bestem Können an einem Gipsabguß des Fragments Kopf und Arme ergänzt und so das ikonographische Schlüsselstück des Skulpturenprogramms im Langhaus wiedergewonnen. Den veränderten Raumbedingungen der Musikempore ließ sich nun die sperrige Orgel von 1966 nicht mehr einfügen; die neue präsentiert sich im Gewand des zum Jubiläumsjahr 1697 entworfenen Instruments.

Mit dem zeitlichen Abstand einer Generation erscheinen heute die seinerzeit als vorbildlich gefeierten (Deutsche Kunst und Denkmalpflege 12, 1954, 128) Einbauten der Nachkriegszeit als unverträglich mit der alten Bausubstanz. Die Verantwortung gegenüber der erhaltenen wie der zerstörten historischen Form wird nun der Prüfstein sein, an dem sich erweisen muß, ob die heutige Zurückrestaurierung nicht ebenso eine Mode unserer Tage ist, parallel zum heimattümlichen Spiel mit Stilen, das in Bayern blüht, und den Potemkinschen „alten“ Fassaden vor ausgekernten oder neugebauten Häusern in den Großstadtwüsten an Rhein und Main.

Seit 1944 hatte man das Vorhaben, St. Michael ganz wiederherzustellen, niemals völlig aus dem Auge verloren, doch der wachsende zeitliche Abstand zum ersten Wiederaufbau hat unmerklich den Stellenwert einer solchen Unternehmung verändert. Inzwischen ist der direkte Kontakt mit dem Vorkriegszustand abgebrochen;

seine materiellen Zeugen sind verschwunden, und die Erinnerung ist verblaßt. Außer der Zerstörung hat ein fast 30 Jahre währender provisorischer, gleichwohl durchaus in sich stilscheinlicher Zwischenzustand distanzierend gewirkt: das ganz zeitgemäß kahle Bändersystem am Gewölbe, garniert mit einem schon 1953 als schwächlich getadelten Profilstab, korrespondierte bestens mit dem pflegeleichten uni-beigen Boden aus Solnhofener Platten, der den nur zu zwei Dritteln zerstörten barocken Marmorboden in Rosenspitzmuster ersetzt hat. Auch an der Innenfassade, die fast vollständig erhalten war, wurde mit der neuen Empore die ursprüngliche Wandgliederung entbehrlich, und eine Stimme meinte sogar, Sep Rufs Empore bedeute eine Verbesserung der ursprünglich doch noch unvollkommenen Architektur (Dt. K. u. D. 11, 1953, 137). Ein Satz barocker Beichtstühle war an Peters- und Theatinerkirche abgeschoben und durch aktuelle Mustermöbel ersetzt worden (Dt. K. u. D. 12, 1954, 126f.), die man heute durch wandfarbenen Anstrich kaschiert; die durch den Krieg gekommenen originalen Beichtstühle hatte man kurzerhand zerhackt, obwohl sie für das ikonographische Programm nicht weniger bedeutend waren als für das Verständnis der Pfeilergestaltung im Schiff. (Zuvor hatte die Stadt München eine Entwurfszeichnung dazu von Friedrich Sustis dem Führer geschenkt; seitdem ist sie verschollen).

Dieser stilistisch eigenwillige Wiederaufbau hat es künftigen Zeiten schwierig gemacht, den originalen Raumeindruck wiederzugewinnen. Einerseits kann aus Kostengründen an einen Ersatz des gliederungslosen Solnhofener „Plattensees“ nicht gedacht werden; zum anderen sind irgendwann nach dem Einweihungsfest 1953 die als Muster für die spätere Neustuckierung gewissenhaft sortierten und beschrifteten Bruchstücke des Originalstücks (es sollen mehrere Kubikmeter gewesen sein) verschwunden, darunter eine komplette Gewölberosette und figürliche Teile vom Engelskranz in der Vierung. Zuvor schon hatte man bei der Neueinwölbung die noch bis zu 5 m hoch stehenden Gewölbeanfänger teils abgerissen, teils ihren Stuckdekor abgeschlagen, ohne den Befund zu dokumentieren.

Derzeit kennt man nur noch folgende Unterlagen für eine Rekonstruktion des Gewölbestücks:

- a) Eine detaillierte Vermessung der 1945 noch stehenden Gewölbeansätze im Chor;
- b) Zeichnungen von Zierdetails des Stucks aus dem seither verlorenen Trümerschutt, wie a) 1944/45 von dem Architekten Richard Zehentmeier aufgenommen;
- c) drei kurze Profilproben, Souvenirs desselben aus der Zeit der Aufräumarbeiten;
- d) Fotografien aus Vorkriegs-, Kriegs- und erster Wiederaufbauzeit, fast durchweg jedoch Überblicksaufnahmen.

Die Materialien a)–c) befinden sich in Privatbesitz, a) ist zudem teilweise von R(udolf) P(fister) in „Der Baumeister“ 14, 1947, 236–248 m. Taf. 23–38 veröffentlicht. Nimmt man alle genannten Quellen zusammen und läßt das Sonderproblem der figürlichen Teile einmal beiseite, ist die Dokumentation des Originalzu-

stands gar nicht so schlecht. Bei der jetzigen Restaurierung tatsächlich herangezogen wurde jedoch lediglich d), Fotomaterial aus Münchner Instituten: eine Entscheidung, deren Beweggründe nicht im Fachlichen oder auch nur im Sachlichen zu liegen scheinen und die deshalb hier nicht zur Debatte stehen.

Grundlage der Stuckierung waren auf 1 : 10 vergrößerte Fotos. Sämtliche Profiltypen, etwa 20–30 verschiedene, wurden den an den Wänden erhaltenen nachgebildet. Laut Auskunft der Stukkateurfirma Schnitzer/Augsburg dienten der Neugestaltung der figürlichen Teile neben den Fotos Abgüsse der an Triumphbogen und Querhauswölbung von St. Michael erhaltenen Engel sowie einiger Stuckfiguren in der Neuburger Hofkirche. Zwei Brüder Castello, 1589 unter anderen Handwerkern als Stukkateure im Langhaus der Michaelskirche nachgewiesen, haben allerdings erst 30 Jahre später in Neuburg gearbeitet; überdies ist es nicht wahrscheinlich zu machen, daß sie an den figürlichen Teilen in Vierung und Chor von St. Michael beteiligt waren.

Die technische Realisierung des großen Vorhabens durch die Stukkateurfirma Schnitzer war zweifellos nicht nur professionell, sondern auch um möglichste Übereinstimmung mit den Abbildungsvorlagen bemüht. Überdies hat man es offenbar den Stukkateuren zu verdanken, daß an den Putzspuren der stehengebliebenen Langhaus-Gewölbeanfänger die ursprüngliche Breite der Profilstäbe festgestellt wurde, und auch, daß im Konvent noch Originalfragmente aufgespürt wurden, die als Muster dienen konnten.

Hingegen lassen die bisher vorliegenden schriftlichen Äußerungen zur theoretischen und praktischen Grundlage der Neustuckierung Fragen offen. Im Planungsstadium zur Langhausstuckierung hat (der bis Ende 1980 im Landbauamt München für St. Michael zuständige) Karl Meisl an einem Leerbogen Probekassetierungen angebracht und zur – positiv ausgefallenen – Begutachtung gestellt: „An Hand von Abgüssen von Eier-, Pfeifen- und Perlstäben der senkrechten Wand des Triumphbogens, dessen Stuckausführung von den gleichen Stukkateuren wie die des Langhauses stammt, konnten die Teilnehmer sich von der Übereinstimmung der angetragenen Modelle mit dem Bestand überzeugen“ (Protokoll des Architekten, 24. 9. 80). Daß eine Abformung ihrem Urbild gleicht, mag wohl sein. Zu den wenigen allgemein als sicher geltenden Tatsachen der Baugeschichte von St. Michael gehört aber, daß das Langhaus mitsamt Stuck der Phase vor dem Turmeinsturz von 1590 entstammt, Querhaus, Chor und Triumphbogen dem erweiternden Wiederaufbau bis 1597. Gemeingut der Literatur ist auch der Hinweis auf Unterschiede im Dekorationsstil beider Bauphasen.

Zur Rechtfertigung der Entscheidung, die oben mit c) benannten Originalfragmente unberücksichtigt zu lassen, heißt es im Münchner Merkur vom 17./18. 4. 82: „Es ist offensichtlich, daß der angesprochene Pfeifenstab von 8 cm Breite nie in dem jetzt fertiggestellten Teil des Tonnengewölbes gewesen sein konnte, da ein derart schmaler Stab im Scheitel der 28 m hohen Tonne vom Betrachter nicht wahrgenommen werden könnte“. Ein Blick in die zitierte Publikation von 1947 lehrt allerdings, daß eine Vermessung der damals noch stehenden Wölbungs-

anfänger im Chor einen Pfeifenstab von exakt 8 cm an hervorragender Stelle belegte: er rahmte die großen Kassetten zwischen den Gurten. Der Chor ist um ganze 2,70 m niedriger als das Schiff. So ist zu befürchten, daß der Architekt die Wahrheit sprach, als er mündlich versicherte, die Vermessungsergebnisse von 1944/45 ignoriert zu haben.

Der Rückgriff auf Fotos bringt bekanntlich Probleme mit sich. Abgesehen von dem bei solchen Größenverhältnissen unvermeidlichen Unsicherheitsfaktor von vermutlich mehreren Zentimetern erhellen aus ihnen nur ungenügende Informationen über Profilquerschnitte und Unterschneidungen. Zudem war der Deckenstuck bis zum Krieg von einer angeschmutzten Vergoldung bedeckt. Zehentmeier vertritt (Mü. Me., 6. 2. 82) die Ansicht, daß die Querschnitte des neuen Stucks zu flach seien. In Erwidern darauf erklärt der Verantwortliche (ebd., 17./18. 4. 82): es dürfe sich „aus denkmalpflegerischen Gründen der Neuzustand nicht entscheidend vom Altzustand absetzen.“ Der alte Stuck sei jedoch „auf Grund der jahrhundertalten wiederholten Neukalkungen“ teilweise zugesetzt. Das Argument ist unverständlich angesichts der nicht nur in den Akten nachzulesenden Tatsache, daß 1953 auf Anregung des Landesamts für Denkmalpflege eine aufwendige Freilegung des Stuckes (außer im Chor) durchgeführt worden ist. Tatsächlich konnte man, solange neugegossene Stuckteile in der Kirche lagerten, sehen, daß die Profile auffallend ohne Unterschneidungen und scharfe Trennung der Detailformen gearbeitet sind, und man wird den Verdacht nicht los, daß die Formen des 16. Jh. doch strafferen Zugriff zeigten. Ob und wieviel solche Nuancen im Gesamteindruck durch das Spiel von hellen und verschatteten Partien ins Auge fallen – wer wagt das zu beurteilen?

Daß die Verantwortlichen einer gewissen Großzügigkeit im Detail zusahen, dürfte letztlich seinen Grund darin haben, daß die Gestalt der Neueinwölbung nach 1945, wie man erfährt, nicht flächengleich mit der ursprünglichen geraten ist. Zudem hatte man damals die Grundzüge des Kassettensystems, dem jetzt der Stuck appliziert werden sollte, nicht frei von Ungenauigkeiten angelegt. Mit dem Auge nachvollziehen kann man das bei den großen Ovalen des Langhausdekors: heute schlanke, reine Ovale, waren sie ursprünglich an den Spitzen flacher, gleichsam leicht in eine Rechteckform gezogen und wirkten mit diesem Kontur kräftiger, gespannter. Maßverschiebungen gibt es jetzt auch im Scheitel der Apsis.

Unter solchen Umständen ist es vielleicht wirklich nicht entscheidend, wie die Pfeifen und Eierstäbe im Detail ausfallen. Um so rätselhafter aber klingt die Behauptung des Architekten, der „Vergleich einer Lichtbildvergrößerung der alten Decke mit einer im gleichen Maßstab vergrößerten Aufnahme des Neuzustandes“ ergebe: „Beide Vergrößerungen sind deckungsgleich“ (Mü. Me., 17./18. 4. 82)! Tatsächlich ließen vielmehr die Bedingungen der Nachkriegsgewölbe eine Nachbildung des alten Stucks mit der Exaktheit, wie er dokumentiert war, nicht zu. So erklärt sich das Argument, mit dem der Eigentümer der Kirche eine Erwerbung der oben a)–c) genannten Quellen ablehnte: es handle sich um Dokumente, die kei-

nen unmittelbaren Nutzen für die Rekonstruktion des ehemaligen Innenstückes hätten, sie seien nur von archivalischem Interesse.

Man wußte also, worauf man sich einließ. Die historische Wölbung existiert nur noch auf dem Papier. Mit einer Änderung der Nomenklatur entfielen mögliche Kritik: nicht von einer Rekonstruktion dürfte man sprechen, sondern von einer näherungsweise Nachbildung, deren Zweck es sei, im Gesamteindruck das alte Raumbild zu erschließen. Auf der Linie solcher Harmonisierung liegt denn auch die Versicherung des Architekten: „Es ist derzeit kein Absatz zwischen neu und alt mehr erkennbar“ (ebd.). Das trifft zu und wird noch Anlaß zu Klagen geben, da eine Fotodokumentation der Arbeiten seitens des Bauherrn als unnötig unterblieb und kein schriftlicher Bericht in Aussicht steht. (Der Jesuitenrektor, P. Karl Wagner, hat aus eigener Initiative fotografiert. Landesamt für Denkmalpflege und Landbauamt beabsichtigen Fotokampagnen nach Abschluß der Arbeiten. In einer Festschrift der Jesuiten zur Vierhundertjahrfeier soll wenigstens eine lakonische Zeittafel der Aktion erscheinen.) So ist auch nur mündlich zu erfahren, daß jetzt nur noch ein Teil der Stucksubstanz am Triumphbogen die alte sei, der schlechte Zustand habe die Auswechslung größerer Partien veranlaßt. Noch immer scheint man angegriffene Stuckierungen in sauberer Handwerksmanier durch Abschlagen der Originalsubstanz zu sanieren, ein Verfahren, das selbst bei gegossenem Stuck heute nicht mehr bedenkenlos sein dürfte.

Den beinahe wie alt stuckierten Gewölben entspricht die Farbgebung des Raumes: beinahe, aber doch nicht ganz originalgetreu. Gegenüber der Nachkriegsfassung liegt der Fortschritt im Geschmackswandel: hatte man nach dem Krieg die großen Nischenstatuen Hubert Gerhards aus Terrakotta grau überlasert, damit sie sich „weich, aber bestimmt“ vom Grund abhoben (Dt. K. u. D. 11, 1953, 133), hat man nun das Grau terrakottafarben gefaßt. Ob die ursprüngliche Oberfläche Grau in Einklang mit dem Wandton oder Materialfarbe zeigte, konnte bisher nicht festgestellt werden.

1953 schrieb der zuständige Denkmalpfleger Walther Bertram: „Bei der Freilegung des Stückes fand sich allenthalben unter einer Reihe späterer Anstriche (stark gebrochenes farbiges Weiß) als Originaltönung ein heller, stahlgrauer Ton ...“ (ebd.). Auch neuerdings stellten im Auftrag des Landesamts für Denkmalpflege durchgeführte Untersuchungen fest, daß ursprünglich eine Graufassung einheitlich Wandflächen und Stuck überzog. 1953 war der Befund zu spät gekommen: als das Landesamt eingeschaltet wurde, war der Chor bereits weiß gestrichen, so daß gegen besseres Wissen auch das Langhaus weiß werden mußte. Jetzt hat man wieder weiß gestrichen, wenn auch durch leichte Beimischung von Kohlenstaub geringfügig ins Graublau gebrochen: den Rest werde die Heizung in einigen Jahren hinzutun, hofft man.

Bei dieser Gelegenheit erinnert man sich der ähnlich verlaufenen Geschichte der Außenfassung. 1960/61 hat die Fassade eine farbige Fassung erhalten, die 1970/71 modifiziert aufgefrischt wurde, „um zu den olympischen Sommerspielen besonders zu leuchten“ (Maltechnik Restauro 1, 1972, 42). 1960 hatte man aus rein ge-

schmacklichen Gründen eine graue Bemalung gewählt: „Das ist ganz im Stil des düsteren spanischen Zeremoniells von damals“ (Bertram in: Süddt. Zeitung, 14. 12. 60). Später verbreitete Bertram, man habe ein dunkles Schiefergrau als Originalfarbe gefunden (Dt. K. u. D. 19, 1961, 38). Leider ist eine Aktennotiz dazu von Johannes Taubert im Landesamt vom 12. 12. 61 niemals publiziert worden, worin er sich energisch dagegen verwehrt, daß es Befunde einer ursprünglichen Grautönung gegeben habe. Das Schiefergrau gehöre einer undatierbar späteren Zeit an. Es gebe an der gesamten Fassade keine Originalbefunde, da der alte Putz in früherer Zeit einmal vollständig abgeschlagen worden sei. Die Aussage bestätigte uns ein Teilnehmer der Untersuchung, Herr Buchenrieder/München, aus dem Gedächtnis. – 1971 hat man aus städtebaulichen Gesichtspunkten wieder grau gestrichen, sich nur für eine hellere Absetzung der vortretenden Fassadengliederung entschieden. Mit Blick auf Vergleichsbeispiele wie St. Luzen in Hechingen (Nachrichtenblatt d. Denkmalpflege in Baden-Württ. 5, 1976, 1–10) oder den Kaiserhof der Münchner Residenz – Authentizität nicht gesichert – erscheint ein grauer Anstrich durchaus vertretbar, nur dürfte er nicht als erwiesen authentisch deklariert werden.

Allem Anschein nach ist die „Bronzefarbigkeit“ der Herrscherstatuen an der Fassade auf vergleichbar spekulativem Weg zustande gekommen. In Analogie zur Michaelsgruppe hatte man sich schon Bronzefarbigkeit, u. U. mit Vergoldungen, vorgestellt, längst ehe man aus Spuren von Schellack auf goldgelbe, sprich bronzeähnliche (sic) Oberflächenfarbe schloß (Maltechnik Restauro 1, 1972, 42–45). Dies führte zum jetzigen grüngoldenen Wirtshausbarock. Im übrigen ist unklar, zu welcher Zeit die Figuren mit Schellack behandelt wurden. So berichten z. B. die *Litterae annuae* der Jesuiten von 1654: „*Foris quoque necesse fuit faciem templi reparari; in qua Principum Boicorum Statuae nonnullae ac proiecturae a tempestatibus male acceptae restauratione indigebant: qua adhibita imagines illae simul nitorem simul firmitatem recepere*“ (Bayer. Hauptstaatsarchiv, Jesuitica 108, fol. 342). Die Formulierung macht nicht wahrscheinlich, daß die Figuren bis dahin eine echte Ölvergoldung trugen, wie dies seit 1970 der Fall ist.

Beitrag der jüngsten Arbeitskampagne an der Fassade ist eine Steingußnachbildung der Salvatorstatue im Giebel, einer im Krieg zerstörten, fotografisch belegten Kupfertreiarbeit; ikonographisch eine wichtige, ja notwendige Ergänzung. Von seiten der Kunsthistoriker sollte noch einmal betont werden, daß das Vorbild frühestens im späten 17. Jh. entstanden sein konnte.

Eine kritische Bilanz der jüngsten Neugestaltung von St. Michael zu ziehen fällt schwer. Die Vorentscheidungen der letzten Jahrzehnte haben das Problem geschaffen, daß sich heute keine Restaurierung mehr an einem bestimmten historischen Zustand orientieren kann. Von der Barockisierung des Jahres 1697, die den Farbklang des Raumes zum Weiß-Gold-Rot veränderte hatte, sind die Seitenaltäre erhalten, die Kanzel wurde nach dem Krieg wieder zusammengestückt, aber die umlaufende Sockelung in rotem Marmor hat man, obwohl sie erhalten war, damals abgeschlagen und den zugehörigen Fußboden nicht wiederhergestellt. Insofern ist

es nicht inkonsequent, wenn man heute in Stuck und einfarbiger Fassung den Renaissanceraum evoziert, aber den Orgelprospekt von 1697 nachbaut. Ein bestimmter historischer Zustand kann nicht mehr Restaurierungsziel sein. Von den Maßnahmen der 50er Jahre bleibt der Plattenboden raumwirksam, und in Zukunft werden die Nachbildungen der letzten Zeit guten Willen, Wünsche und Schwächen der 80er Jahre ebenso bezeugen wie sie der Erinnerung an ein verlorenes Kunstwerk dienen.

Man hat sich in der Michaelskirche als einem Baudenkmal von herausragendem Rang und schulbildender Ausstrahlungskraft entschieden, einen verlorenen Teil nachzubilden, weil dieser für die Gesamtwirkung wesentlich erschien. Diesem Gewinn gegenüber erscheint es als vertretbar, daß man das Anliegen, das Ensemble der Wiederaufbauzeit als historisches Denkmal zu erhalten, zurückgestellt hat.

In Kategorien wissenschaftlicher Denkmalpflege jedoch, wie sie seit Dehio galten, muß die Maßnahme als bedenkliche Manipulation gelten. Eine hinreichend exakte Lösung wäre, wenn überhaupt, nur mit astronomisch hohem Geldaufwand möglich gewesen (sehr wohl aber eine problembewußtere). Dennoch glich man die neue Substanz der alten bewußt so an, daß der Betrachter keine Möglichkeit der Unterscheidung hat. Der Kritik enthoben wäre ein solches Vorhaben nur, wenn eine gewissenhafte Dokumentation für die Öffentlichkeit das Ineinander von Alt und Neu wenigstens auf dem Papier entwirrte.

Das Wiederaufbauschicksal von St. Michael scheint nicht untypisch für deutsche Kunstdenkmäler. Nachdem die große Bauaufgabe der ersten Stunde nach dem Krieg bewältigt war, drängte sich mit den 50er Jahren stärker der Wunsch in den Vordergrund, die eigene Zeit zur Geltung zu bringen und größere Lücken – aus stilistischer Empfindlichkeit und denkmalpflegerischer Redlichkeit zugleich – in modernen Formen zu schließen. Die Kargheit des im Kontrast von Alt und Neu wiedererstandenen Raumes wurde zur pathetischen Aussage, in welcher die Bruchstücke originaler Bausubstanz, die nicht ins Konzept paßten, keinen Ort mehr hatten; man stieß sie ab und richtete sich unter dem Provisorium der glatten Tonne ein.

Zwanzig Jahre später empfand man unangenehm das Modegebundene der seinerzeit propagierten „zeitlosen Form“, und verschiedene Arten des Leidens an der modernen Welt haben seitdem bekanntlich zu einer neuen Begeisterung für das Alte oder alt Aussehende geführt. Geldmittel standen zur Verfügung, ebenso eine am Wiederaufbau geschulte Handwerkergeneration, und so konnte man darangehen, sich die Vergangenheit **vor** der jüngsten Vergangenheit neu zu bauen. Daß dabei die Dokumentation zu kurz kommt, liegt ganz auf der Linie des neuen Eklektizismus, dem das historische Detail so lästig ist wie die Fußnote in einem historischen Roman.

Einen wichtigen Aspekt dieser Suche nach Heimat im Hergebrachten, Ungestörten hat der leitende Architekt mit seltener Prägnanz formuliert: „Die Wunden des Krieges sind nicht mehr erkennbar“. Wir mögen nicht mehr mit ihnen leben.



Der Stifter aber in seiner Gruft unter der Kirche, der melancholische Herzog Wilhelm V., mag bei seinen Betrachtungen einen persönlichen Sinn in den dunklen Psalmworten finden:

*Saepe expugnauerunt me a iuuentute mea,  
Etenim non potuerunt mihi.  
Supra dorsum meum fabricauerunt peccatores,  
prolongauerunt iniquitatem suam* (Ps. 128, 2–3).

Dorothea und Peter Diemer

### MONUMENTE DER NS- UND TRÜMMER-ZEIT. BEWERTUNGSPROBLEME DER DENKMALPFLEGE – BEISPIEL MÜNCHEN

Die Beurteilung von Denkmälern jüngerer Stilepochen bereitet Schwierigkeiten. Je geringer die historische Distanz, desto unwissender und befangener begegnen wir den Bauwerken. Während mittlerweile fast automatisch jedes ansehnliche Objekt der Gründerzeit in die Denkmallisten eingeht, hat sich die Baukunst der zwanziger Jahre noch immer keine entsprechende Anerkennung verschaffen können. In jüngster Zeit ist auch die dunkle Epoche des Dritten Reiches in das Blickfeld der Konservatoren gerückt. Hinsichtlich der Beurteilung der Monumente aus dieser Ära herrscht begreiflicherweise besondere Unsicherheit. Die Architektur der Nachkriegsjahre kommt in Bayern wie in fast allen anderen Bundesländern für den gesetzlichen Schutz überhaupt nicht in Betracht. Entsprechend umstritten ist die Denkmaleigenschaft jener historischen Bauwerke, die in der Trümmerzeit rekonstruiert wurden.

Die einschränkende Forderung des Gesetzgebers, daß die Ausweisung eines Denkmals seine Zugehörigkeit zu „einer bereits abgeschlossenen... Epoche der Baugeschichte“ (Einführung zum Bayerischen Denkmalschutzgesetz) voraussetzt, hat ihre Berechtigung; denn eine begründete Auswahl erfordert Übersicht aus zeitlichem Abstand. Die konkrete Festsetzung und wissenschaftliche Fundierung der jeweils jüngsten Epochengrenze ist jedoch Aufgabe der Fachbehörde. Mittlerweile ist auch die Nachkriegsarchitektur in historische Distanz gerückt – eine Chance für die Denkmalpflege, die bisher geltende Bannmarke des Jahres 1945 zu überschreiten und Kontakt mit der Moderne zu halten.

Folgende Bemerkungen zu ausgewählten Architekturbeispielen aus München wollen auf aktuelle Bewertungsprobleme der Denkmalpflege hinweisen und eine mögliche Heraussetzung der Zeitgrenze für den gesetzlichen Schutz zur Diskussion stellen. Die Beispiele stammen vorwiegend aus dem Ensemble Odeonsplatz–Ludwigstraße. Dabei bietet es sich an, die gedruckt vorliegende Denkmalliste nach ihren Aussagen über dieses Ensemble zu befragen. Als die zwar knappste aber ver-