

Zerstörung und Wiederaufbau der Kirchen Münchens

von Peter B. Steiner

Am Beispiel der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Kirchen St. Peter und Heilig Geist in der Altstadt, Maria Hilf in der Vorstadt Au, des Domes und der Benediktinerabteikirche St. Bonifaz setzt sich der Autor aus dezidiert persönlicher kunsthistorischer Sicht mit dem Wiederaufbau der Kirchen Münchens von der Phase des Schutträumens unter Kardinal Faulhaber (†1952) über die Phase der liturgischen Erneuerung unter Kardinal Döpfner (†1976) bis in die jüngste Zeit herein kritisch auseinander.

Dieser Vortrag ist „oral history“, ein Augenzeugenbericht eines bei Kriegsende Dreijährigen, der durch seine Familie, seinen Vater Johannes Steiner (1902–1995), den Erfinder der Kirchenführer, seinen Taufpriester, den Kunsthistoriker und Domkapitular Michael Hartig (1878–1960), seinen Taufpaten, den Kunsthistoriker und Theologen Hugo Schnell (1904–1981), seinen Onkel, den Architekten Hans Döllgast (1891–1974), mit dem Wiederaufbau der Münchner Kirchen zwar ohne Verantwortung, aber doch sehr nahe vertraut war. Archivalisch kann der Wiederaufbau noch nicht aufgearbeitet werden, da die kirchlichen Akten seit 1952 noch nicht freigegeben und die diözesanen Bauakten nicht zugänglich sind.

Zu meinen frühesten Erinnerungen gehört das Buch „Zerstörte Kunst in Bayern“ von Georg Lill (1883–1951), das, im Verlag Schnell & Steiner 1948 veröffentlicht, in meinem Elternhaus, zugleich Verlagsbüro, in größerer Stückzahl herumlag. Seinen Umschlag, ein Ruinenbild der Feldherrnhalle, hatte Hans Döllgast gezeichnet, sein Autor war der Kunsthistoriker, Vorsitzende der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und Direktor des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege. Er hatte sich seit 1925 als Schriftleiter der Zeitschrift „Die christliche Kunst“ für eine zeitgemäße kirchliche Kunst und einen modernen Kirchenbau eingesetzt und damit den heftigen Unwillen und dauernden Groll des Münchner Erzbischofs Kardinal Michael von Faulhaber erregt, der historische Baustile, vor allem den Neubarock bevorzugte. Zweiter Schriftleiter war der Domkapitular Hartig; er vertrat in der Zeitschrift mehr die Belange der alten Kunst, geriet aber durch seine Mitverantwortung für die Zeitschrift auch in Konflikte mit seinem Erzbischof. Georg Lill stellte in eindrucksvollen Schwarz-Weiß-Aufnahmen bayerische Kunstdenkmäler in ihren Zuständen vor und nach den Bombenangriffen der Jahre 1942–1945 vor, an erster Stelle die Hauptkirchen Münchens. Das Buch mit seiner knappen Einleitung, die auf die Kriegsschuld und den Kulturverlust hinweist, und den Photosequenzen ist ein noch heute eindrucksvoller Aufruf zu Reue und Umkehr, zum Umdenken. Als Denkmalpfleger stand für Georg Lill die Rettung der noch erhaltenen Substanz im Vordergrund. Rekonstruktionen waren für ihn nicht nur aus Materialmangel, sondern auch aus ethisch-ästhetischen Gründen undenkbar.

Die Phasen des Wiederaufbaus lassen sich für die Münchner Kirchen leicht nach den Regierungszeiten der Erzbischöfe einteilen: Die Phase des Schutträumens, der Notdächer und Notkirchen unter Kardinal Faulhaber bis 1952, die Phase des Wiederaufbaus und des Kirchenneubaus unter Kardinal Joseph Wendel bis 1960, die Phase der liturgischen Erneuerung unter Kardinal Julius Döpfner bis 1976. Die Amtszeiten von Kardinal Joseph Ratzinger bis 1982 und von Kardinal Friedrich Wetter seither sind schwer unter einen Begriff zu bringen. Den letzteren Amtsinhabern würde es sicher gefallen, wenn wir ihrer beider Amtszeit als die Phase der Vollendung kennzeichnen würden, aber sie enthielt auch Elemente der Korrektur bereits für abgeschlossen gehaltener Wiederaufbauten, und diese werden wohl ihrerseits wieder Korrekturen erfahren.

Die verschiedenen Phasen des Wiederaufbaus vom Notdach bis zur Rekonstruktion der Deckenmalerei liefen in den verschiedenen Kirchen nicht synchron, sondern mit erheblichen Planwechseln und Zeitverschiebungen in Abhängigkeit von den geistlichen Bauherren und Architekten.

Ich möchte beispielhaft auf die Stadtpfarrkirchen St. Peter und Heilig Geist in der Altstadt sowie die Pfarrkirche Maria Hilf in der Vorstadt Au, den Dom und die Benediktinerabteikirche St. Bonifaz eingehen.

Die Entscheidung über die Beseitigung der Kriegsrüden oder ihren Wiederaufbau war keine innerkirchliche, sondern stand, wie jedes Baugeschehen, in einem öffentlichen Rahmen, der politisch bestimmt und gesetzlich geregelt war. Die großflächige Schutträumung in der Münchner Altstadt wurde von dem Wiederaufbaureferenten Karl Sebastian Preis organisiert, der zentrale Schutthalde in der Innenstadt einrichten ließ, von denen dann durch Kleinbahnen das nicht unmittelbar für Behelfsbauten entwendete Material auf das Oberwiesenfeld und nach Sendling transportiert wurde. 30 Jahre später wurde es dann zur Modellierung der Olympialandschaft und des Westparks verwendet.

Der von 1938 bis 1946 amtierende Münchner Stadtbaurat Karl Meitinger (1882–1970) plädierte gegenüber der Skepsis der Denkmalpfleger und den Stadterneuerungswünschen vieler Architekten und Verkehrsplaner für einen Wiederaufbau der Altstadt: „Wir müssen unter allen Umständen trachten die Erscheinungsform und das Bild der Altstadt zu retten und müssen alles erhalten, was vom Guten und Wertvollen noch vorhanden ist. Wo im einzelnen von baukünstlerisch wichtigen Bauten noch so große Reste stehen, dass das Ganze rekonstruiert werden kann, soll das alte Bild wieder erstehen; wo nichts mehr vorhanden ist, soll nach modernen Gesichtspunkten, aber im Sinn der Altstadt, neu und frei gestaltet werden.“

Von Münchens Kirchen standen 1945 noch die Außenmauern, meist bis zur Höhe des Dachansatzes, damit waren sie im Sinn des vom Stadtbaurat geforderten „alten Bildes“ wieder herzustellen. Ein „Münchner Kulturbaufonds“ sammelte Spenden und vor allem Zustimmung zu dieser Wiederherstellung. Seine erste Leistung war 1951 die Wiederherstellung der Turmbekrönung von St. Peter. Ich kann mich noch gut erinnern, wie der Bayerische Rundfunk aus diesem Anlass sein Pausenzeichen änderte und dem Alten Peter wieder seine zweite Silbe mit der absteigenden Terz gönnte: „So lang der Alte Pe-ter“. Im Schlußvers dieses lokalen Gassenhauers „geht in der Münchner Stadt die Gmütlichkeit ned aus“ erhält die Identitätsbildung eines Gemeinwesens durch Baudenkmale ihren

volkstümlichen Ausdruck. Diesem Ziel dienten auch die weiteren Projekte des „Münchener Kulturbaufonds“, 1953 die Kupferbedachung der Domtürme, dann die Sicherung des Alten Rathauses und die Bedachung der Heilig-Geist-Kirche.

St. Bonifaz

Als erste der großen Münchner Kirchen möchte ich St. Bonifaz zeigen. König Ludwig I. (1825–1848) hatte sie als seine Grabeskirche, als Benediktinerabteikirche und Pfarrkirche der Max-Vorstadt 1835 bis 1850 nach dem Vorbild der römischen Basilika St. Paul vor den Mauern errichten lassen. Sie ist von der Karlstraße, der sie sich mit einer Säulenvorhalle zuwendet, nach Norden auf den Königsplatz und die Glyptothek hin ausgerichtet. Sie war mit Wandmalereien von Heinrich Heß (1798–1863), Johann Schraudolph (1808–1879) und anderen reich geschmückt. 1944 und 1945 rissen Fliegerbomben Dach und Decke auf und brachten Teile des Chores zum Einsturz. Der Architekt Hans Döllgast schlug vor, das südliche Langhaus mit einer Quermauer abzuschließen, dort einen Altar aufzustellen und den Restraum als Kirche in Funktion zu nehmen. Die nördliche Apsis blieb als halbrunde Mauer stehen und sollte im Stadtbild die Wunde des Krieges offenhalten. In ähnlicher Weise hat Hans Döllgast auch den Wiederaufbau der Alten Pinakothek verstanden: Ein Notdach machte die Ruine des feierlichen Galeriebaus Leo von Klenzes (1784–1864) wieder wetterfest, eine glatte Backsteinmauer verband die stehengebliebenen Bauteile und eine große Treppe erschloss sie im Inneren. Der Charakter einer edlen Ruine war hier wie in St. Bonifaz nicht nur durch die beschränkten Mittel bedingt, sondern ästhetisch-ethische Absicht. Der Sinnspruch auf der Südseite des Siegestors „Vom Krieg zerstört, zum Frieden mahnend“ fasst diese Absicht am schlüssigsten zusammen. Dieser meiner Ansicht, die Ruinenflickarchitektur von Döllgast trage eine Mahnung, einen ethischen Impuls, widerspricht einer der Schüler des Architekturprofessors, Heinrich Geierstanger. Er meinte im Gespräch am 6. September 2005, Döllgast habe ihm wertvoll erscheinende Architektur erhalten wollen mit den Mitteln seiner Zeit und seiner reduzierten Formsprache ohne Hinzufügung und Nachahmung. Er sieht damit die Leistung Döllgasts im Architektonisch-Ästhetischen. Damit kommen wir auf das weite Feld der Deutung von Architektur und bildender Kunst und den Zusammenhang von Ästhetik und Ethik. Dieser wurde damals von dem Münchner Moraltheologen Richard Egenter (1902–1981) in seinem Buch „Kitsch und Christenleben“¹ behandelt. Für Egenter ist Kitsch sündhafte Unwahrheit, Schuld. Zu den Elementen des Kitsches zählt Egenter die Imitation. Seinem theologisch-ästhetischen Ideal von herb-keuscher Schönheit entspricht die gleichzeitige Architektur von Döllgast. Ethische Impulse für die architektonische Geste des „Zeige deine Wunde“, um einen Werktitel von Joseph Beuys zu zitieren, des Sichtbarlassens von Kriegszerstörungen sind zum Beispiel auch für den Architekten Rudolf Schwarz (1897–1960) nachgewiesen. Er hat bei seinem Wiederaufbau der Frankfurter Paulskirche von seiner Intention eines Wiederaufbaus in „mönchischer Strenge“ gesprochen, die „kein unwahres Wort in diesem Raum möglich mache“.

¹ R. Egenter, Kitsch und Christenleben, Ettal 1950.

Hans Döllgast konnte die Baumaßnahme 1949 durchführen; als erste der Münchner Großkirchen wurde St. Bonifaz schon 1950 geweiht. 20 Jahre später benötigten die Pfarrei ein Gemeindezentrum und die Benediktiner für ihre seelsorgerlich-kulturelle Arbeit ein Forum. Der Architekt Carl Theodor Horn (*1929), den Kardinal Döpfner 1963 zum Baureferenten und Ordinariatsrat – meines Wissens der erste Laie in einer deutschen Diözesanleitung – ernannt hatte, als Architekt ein Schüler von Hans Döllgast, machte für diese Bauten Vorschläge. Als Grundstück für das neue Zentrum kam der Klostergarten westlich der Kirche an der Luisenstraße in Frage; auf Betreiben des Klostergärtners aber wurde der Garten nicht angegriffen, sondern der Neubau auf dem Gelände der Kirche zwischen der Apsis und dem Langhausrest errichtet. Damit war die Option, später wieder einmal die Kirche in ganzer Länge aufzubauen, vergeben. Heute erscheint der Einbau von Gemeindezentren und anderen kulturellen und sozialen Räumen in zu großen Vorstadtkirchen als legitimer Ausweg. Davon sprach 1970 noch niemand. Das Innere der Kirche wird seit 1970 ununterbrochen verändert. Horn hat einen mittigen Altar und ein kreisförmiges Gestühl entworfen und die Orgel ebenerdig an die Nordwand, anstelle des Altars von Döllgast, geplant, so dass Organist und Sänger als Teilnehmer der Liturgie sichtbar, für viele zu sichtbar, sind. Die künstlerische Ausstattung mit großen Gemälden von Peter Burkart (*1940) und Skulpturen von Friedrich Koller versucht zunehmend, sich dem ursprünglichen künstlerischen und religiösen Reichtum zu nähern ohne Rekonstruktion, mit einer Thematik aus dem Geist heutiger Theologie. Hat Carl Theodor Horn das Werk seines Lehrers Döllgast zerstört oder vollendet? Ist der Wiederaufbau abgeschlossen? Die zur Zeit fällige Betonsanierung des jüngsten Bauteils, des Gemeindezentrums, lässt daran zweifeln.

Ein Detailproblem ist noch zu erwähnen. Hans Döllgast hat bei seinem Wiederaufbau die Abschlusswand hinter dem Altar nicht freigelassen, damit sie wie bei den Kirchenbauten von Rudolf Schwarz als Schwelle zur Transzendenz wirke, sondern hat an ihr ein historisches Kruzifix angebracht, einen schlecht gefassten Korpus geringer Qualität. Durch seine isolierte Anbringung im Blickfeld der Gemeinde über dem Altar gewann dieses künstlerisch minderwertige Werk hohen emotionalen Wert, wurde zum Hauptwerk der Kirche und deshalb auch an zentraler Position in den Neubau von Horn übernommen, nunmehr montiert in Augenhöhe an einem Edelstahlkreuz, das sich von den dahinter liegenden Orgelpfeifen kaum abhob. Darum wurden dem Edelstahl Holzbretter vorgeblendet. Heute nimmt ein runder Ambo mit Schalldeckel in der Mittelachse den Platz des Kreuzes ein. Der Korpus wurde an der östlichen Seitenwand aufgehängt und bezeugt dort heute noch, wie problematisch das Verbringen von historischen Kunstwerken in moderne Bauten ist.

Maria-Hilf

Gleichzeitig mit St. Bonifaz (1831–1839) ließ König Ludwig I. durch Joseph Daniel Ohlmüller (1791–1839) die Pfarrkirche Maria-Hilf in der südöstlichen Vorstadt Au errichten. Sie war nach dem Vorbild der Frauenkirche ein Blankziegelbau in drei Schiffen mit einem Umgangschor. Ihr 92 m hoher Turm beherrscht die Vorstadt und antwortet auf die Türme der Altstadt. Für die 15 m hohen Fenster ließ der König die mittelalterliche

Technik der Glasmalerei von Architekten und Porzellanmalern neu erfinden. Die dadurch begründete königliche Glasmalereianstalt belieferte später den Kölner Dom, Kirchen in ganz Deutschland und in Nordamerika. Vor allem dadurch wurde die Auer Kirche zum Gründungsbau der Neugotik mit weltweiter Ausstrahlung. Aber die Neugotik war seit 1900 zunehmend in die Kritik der Kunsthistoriker, der Architekten und Künstler geraten. Die neugotischen Glasfenster schienen es nicht wert, im Krieg ausgebaut und geborgen zu werden. Ihre Reste wurden beim Wiederaufbau beseitigt. Um 1950 wusste man allgemein, dass dieser Baustil künstlerisch völlig wertlos sei. Man zerschlug neugotische Kirchenausstattungen, wo man nur konnte, oft auf Anregung des Landesamts für Denkmalpflege. Darum war es quasi selbstverständlich, dass in der stark bevölkerten Vorstadt Au zwar eine Pfarrkirche wieder herzurichten sei, aber keinesfalls eine neugotische. Der Diözesansteuerausschuss gab 1953 die Mittel für eine Sicherung der Außenmauern und des Daches und für eine völlige Umgestaltung des Inneren frei. Der Architekt Michael Steinbrecher ließ die Mittelschiffpfeiler abbrechen und einen Wandpfeilersaal mit Betonstützen einrichten. Der Innenraum ist ästhetisch vernichtet, der Außenbau vereinfacht erhalten.

Michael Hartig, auch er ein überzeugter Feind der Neugotik, schrieb 1960, der Architekt habe seine schwere Aufgabe glücklich gelöst. Der Satz steht in dem Stadtführer „München Stadt und Kirchen“, der im Auftrag und für die Teilnehmer des Eucharistischen Weltkongresses 1960 herausgegeben wurde². Hugo Schnell schrieb dort in der Einleitung über die Nachkriegszeit: „München könnte in Deutschland die geistige und führende Bundeshauptstadt geworden sein, wenn es ihr gelungen wäre, die vielen Kräfte, die sie aus eigenem Vermögen gebiert und die sie einschmelzend in sich aufnimmt, zu einem Potential zu sammeln. Aber selbst die katholischen Kräfte sind nicht genügend verbunden.“ Hinter diesen Sätzen des damals 56 Jahre alten Kunsthistorikers und Verlegers stehen ein großer Lokalpatriotismus und viel an kulturhistorischer Einsicht und persönlicher Enttäuschung.

Für die später Geborenen und Zugereisten darf ich hier an einige der von Hugo Schnell so zurückhaltend apostrophierten katholischen Unverbundenheiten erinnern: das Misstrauen der katholisch-theologischen Fakultät gegenüber Außenseitern wie Romano Guardini (1885–1968) und Aloys Goergen (1911–2005), das Misstrauen des altbayerischen Klerus gegenüber den Priestern aus Schlesien und anderen Flüchtlingen, das Misstrauen der Priester, die ihren Frieden mit dem Dritten Reich geschlossen hatten, zum Teil in der Wehrmacht gedient hatten und aus der Kriegsgefangenschaft heimgekehrt waren, gegenüber den Geistlichen, die als Gegner des Nationalsozialismus 1945 aus Konzentrationslagern und Gefängnissen befreit wurden, die Fronde des Münchner Klerus, der seit 1917, also seit Königs Zeiten, an Kardinal Faulhaber gewöhnt war, gegen seinen vergleichsweise jugendlichen Nachfolger Kardinal Joseph Wendel, die Spaltung der CSU in einen, wie man damals sagte, klerikalen Flügel unter Alois Hundhammer (1900–1974) und einen liberalen unter Josef Müller (1898–1979), genannt der Ochsensepp. Sie führte zu Kompromisskandidaten für das Amt des Ministerpräsidenten, bis zur Ablösung Alfons Goppels durch Franz Josef Strauß. Man könnte diese Spaltungen bis in die Staatsregierung,

² H. Schnell, München Stadt und Kirchen, München - Zürich 1960.

die Ministerien, das Domkapitel und ins intellektuelle katholische Milieu verfolgen: Der omnipräsente irenische Abt von St. Bonifaz, Hugo Lang (1892–1967), gegen den politisierend polarisierenden Gründungsdirektor der Katholischen Akademie Karl Forster (1928–1981) usw. Marianische Männerkongregation, Wallfahrervereine und katholische Studentenverbindungen gegen Quickborn und Neudeutschland; Befürworter der Liturgischen Bewegung gegen Verteidiger einer seit Jahrhunderten festgeschriebenen Liturgie. Soviel katholische Uneinigkeit war nie. Sie wurde verstärkt durch den plötzlichen Tod des Erzbischofs Kardinal Wendel in der Silvesternacht 1960 und die lange Vakanz, bis Kardinal Döpfner 1961 seine Nachfolge antrat. Kardinal Wendels Autorität war innerhalb der Erzdiözese und der Weltkirche durch den Eucharistischen Weltkongress 1960 in München gestärkt. Er hätte 1961 ein erfolgreiches zusammenführendes Wirken beginnen können. Sein Nachfolger dagegen war eher ein Mann der Entscheidungen als der Kompromisse.

St. Peter

Die älteste Kirche der Stadt mit ihrem 1294 eingeweihten frühgotischen Langhaus, dem frühbarocken Dreikonchenchor von 1630 und ihrem über zwei gotischen Turmstümpfen aufragenden barocken Westturm von 1607, dem Alten Peter, wurde 1944 und 1945 von Fliegerbomben schwer getroffen, der Turm am 15. April 1944; beim Angriff am 17. Dezember 1944 brach eine Chorwand ein, und am 25. Februar 1945 stürzte das Schiffsgewölbe und ein Teil der Hochschiffwände ein, während der Bauschutt das Mittelschiff füllte. Bei Kriegsende war der Rest zum Abbruch bestimmt, aber die Kirchenverwaltung weigerte sich.

Unter den Münchner Innenstadtpfarreien hat St. Peter eine Sonderstellung. Ihre Wohnbevölkerung wurde weder im 18. Jahrhundert durch Adelshäuser noch im 19. Jahrhundert durch Bankpaläste vertrieben, und die Kirchenstiftung verfügt über alten Grundbesitz, der ihr ein eigenes Einkommen und damit eine gewisse Selbständigkeit gegenüber den Kirchensteuerzuweisungen der Erzbischöflichen Finanzkammer gewährt. In St. Peter fiel schon sehr früh die Entscheidung für einen Wiederaufbau in der alten Herrlichkeit, der 1952 mit dem Westturm begann. 1954 folgte der barocke Hochaltar, der aus erhaltenen Fragmenten in seinem bühnenartigen Säulenaufbau und mit den Figuren der vier lateinischen Kirchenväter von Egid Quirin Asam (1692–1750) und der spätgotischen Petrusfigur von Erasmus Grasser (um 1450–1518) wieder aufgestellt wurde. Von seinem farbigen Glanz und seiner Figurenfülle ging dann der Zwang aus, auch die übrige Kirche wieder zu füllen. Die in den fünfziger Jahren nur mit Farbformen am rekonstruierten Gewölbe angedeutete Deckenmalerei wurde in den neunziger Jahren durch Karl Manninger nach dem Bozzetto von Johann Baptist Zimmermann (1680–1758) und alten Fotos neu gemalt, nachdem man schon 1954 und 1975 den Abschluss des Wiederaufbaus angekündigt hatte. Treibende Kraft waren der Stadtpfarrer Max Zistl (1904–1983) und der Architekt Erwin Schleich (1925–1992), der über den mittelalterlichen Gründungsbau von St. Peter promoviert hatte. Er hatte sich bis zu seinem Tod für St. Peter und die Kirchen der Pfarrei engagiert. Er ist als Architekt schwer differenziert zu beurteilen. Er hat in einer zurückhaltend modernen Manier gebaut, wenn es der Bauherr wie beim Bayerischen Hof

so wünschte. Er hat aber auch aus den Giebeln des Augsburger Rathauses von Elias Holl (1573–1646) Dachformen für moderne, alt aussehende Bürogebäude entwickelt. Er hat in einem Buch über die zweite Zerstörung Münchens alle stadtbildprägenden Bauten nachgewiesen, die in den fünfziger und sechziger Jahren zugunsten moderner Neubauten abgebrochen wurden. Als Architekt hielt er Architektur für eine reproduzierende Kunst wie die Musik. Damit folgte er einer von Schelling als erstem und Goethe als zweitem geäußerten Ansicht. Baukunst sei erstarrte Musik, so Schelling, bzw. verstummte Tonkunst, so Goethe. Schleich sah sich als Dirigent, welcher die Werke der Zimmermann und Asam wieder aufführt, so wie Herbert von Karajan die Werke Beethovens. Diese Auffassung, man könne Architektur, wenn man nur Pläne und Ansichten habe, wieder aufführen, ist populär und wird von wirtschaftsnahen Politikern immer wieder bemüht. Sie leugnet die Einmaligkeit des Originals, der künstlerischen Handschrift von Maurern, Stuckatoren, Malern, Bildhauern zugunsten von Kopien. Wenn wir aber einen originalen Asamaltar mit einer Kopie von Schleich vergleichen, erschrickt man über die unzähligen Vergrößerungen im Plastischen und Farblichen. Erwin Schleich sollte 1974 nach dem Willen von Franz Josef Strauß Generalkonservator werden, aber Kultusminister Prof. Dr. Hans Mayer, zu dessen Zuständigkeit das Landesamt für Denkmalpflege gehörte, hat mit einer Rücktrittsdrohung den Kunsthistoriker Michael Petzet durchgesetzt.

Heute gibt es in München, angeregt durch Erwin Schleich und die von ihm herangezogenen Handwerker, sehr viel mehr nachgemachten Barock als Originale, vor allem im Bereich Stuck und Deckenmalerei. Der Wiederaufbau und die Wiederausstattung von St. Peter haben dafür die Weichen gestellt.

In diesem Zusammenhang ist ein Vergleich zum Staatlichen Hochbau notwendig. Die Münchner Residenz wurde als Ruinenlandschaft zuerst von dem Architekten Rudolf Esterer (1879–1965) betreut. Er beseitigte den klassizistischen Thronsaal der Bayerischen Könige und plante an seiner Stelle den neoklassizistischen Herkulesaal als Konzertsaal. Er plante den Abbruch der Allerheiligen-Hofkirche und ließ 1951 das Residenztheater an seiner alten Stelle in modernen Formen wieder aufbauen. Aber dann regten sich jüngere Kräfte und monierten, dass die holzgeschnitzte Innenausstattung des Residenztheaters doch erhalten sei. Sie wurde dann 1956–1958 an anderer Stelle als sogenanntes Altes, in Wirklichkeit Neues Residenztheater oder nach seinem ersten Architekten Cuvilliétheater genannt, zusammengebaut unter der Bauleitung von Otto Meitinger (*1927), dem Sohn des Stadtbaurats Karl Meitinger. Unter der Bauleitung Meitingers wandelte sich die Residenzbaustelle von Abbruch und Neubau zum Rückbau, zu einer musealen Rekonstruktion der historischen Raumfolgen und ihrer Ausstattung. Da in Bayern die Staatliche Schlösserverwaltung nicht dem Landesamt für Denkmalpflege unterstellt ist, konnte sich im Bereich der Staatlichen Schlösser eine andere Restaurierungsideologie entfalten. Sie ist mehr dem ursprünglichen Eindruck verpflichtet als dem Erhalt der historischen Substanz mit all seinen geschichtlichen Schäden. Ich kann das hier nur andeuten und daran erinnern, dass die Rekonstruktion vollständig zerstörter Gebäude nach alten Abbildungen und Plänen zu den wesentlichen Errungenschaften der Denkmalpflege in Polen gehörte und dort nach 1945 wesentlichen Anteil an der Ausbildung eines nationalen Selbstbewusstseins hatte. Man könnte diese Tendenz zur Unsichtbarmachung von Zerstörung und Wie-

derherstellung des alten Glanzes deshalb Polonisierung, oder in Bayern Verschlösserung bzw. nach dem Münchner Urheber Verschleichung nennen. Jedenfalls darf man sie nicht Rekonstruktion nennen; denn dieses Wort erhebt einen Anspruch von Wissenschaftlichkeit, den die Unterlagen, Risse, Photos, Veduten nicht hergeben. Es handelt sich um gefühlsmäßige und immer vergrößernde Annäherungen an verlorene Bauten oder Kunstwerke. Diese Auffassung hat den Wiederaufbau der Kirchen von St. Peter, Heilig-Geist, St. Anna im Lehel und der Damenstiftskirche geprägt und leider auch den schönsten Münchner Barockbau, die Kirche der Brüder Asam, verfälscht. Wesentlich für den Sieg der Wiederhersteller über die Denkmalpfleger war der Innenausbau des Nationaltheaters von 1963 mit seinem populären, festlichen, falschen Glanz.

Zu den Besonderheiten des Wiederaufbaus von St. Peter gehört, dass nicht nur der Bombenkrieg, sondern auch die Erneuerung der Liturgie durch die Wiederherstellungsmaßnahmen ausgeblendet wurden, ganz im Gegensatz zur Jesuitenkirche St. Michael, wo man seit 1963 die liturgische Erneuerung ernst nahm und im Zug des Wiederaufbaus zu integrieren versuchte. Dasselbe geschieht zur Zeit in der Theatinerkirche.

Heilig-Geist

Die Heilig-Geist-Kirche wurde als Spitalkirche nach dem Stadtbrand von 1418 als dreischiffige spätgotische Hallenkirche wieder aufgebaut. 1724–1731 erhielt sie ihre barocke Gestalt, mit Stukkaturen von Matthias Schmittgartner († vor 1732) und Deckenbildern von Cosmas Damian (1686–1739) und Egid Quirin Asam. Im 19. Jahrhundert wurde das Spital verlegt und die Kirche zur Pfarrkirche der östlichen Altstadt erhoben, auf Kosten der Pfarrei St. Peter, die das bis heute nicht verziehen hat. Anstelle des Spitalbaus errichtete Friedrich Löwel 1885 drei Langhausjoche und eine prächtige Fassade, Münchens erster Neubarockbau. 1944 brachten Sprengbomben Dach und Gewölbe zum Einsturz, nur die Außenmauern und die Freipfeiler blieben stehen. Der Wiederaufbau in den Jahren 1946–1949 schloss die Wölbung und stellte die Pfeiler als glatte Vierkantpfeiler mit ausgesparten Ecken in Kalkputz wieder her. Der Vorschlag des Landesamts für Denkmalpflege, auf die Pfeiler eine Flachdecke zu legen, wurde von Domkapitular Hartig mit den Worten „Du spinnst, Georg“ abgelehnt. Der Generalkonservator Prof. Dr. Georg Lill (1883–1951) soll davon nicht angetan gewesen sein, erzählte Stadtpfarrer Konrad Miller (1912–1991), früher Sekretär von Kardinal Faulhaber. Der erhaltene Hochaltar von 1727 mit prächtigen Engeln stand in einem Raum von abstrakter gotisch-moderner Ästhetik. Die glatten Vierkantpfeiler, die ohne Basis und Kapitell zwischen Boden und Wölbung vermittelten, brachten eine moderne Idee von Gotik ohne gotische Oberflächen und Zierformen zum Ausdruck. Die erhaltene barocke Ausstattung wirkte auf diesem puristischen Grund sehr ansprechend. Aber 1962 engagierte der Stadtpfarrer den Architekten von St. Peter, Erwin Schleich, und seither wächst in Heilig Geist wieder ein geistloser Neubarock, der alle Oberflächen überzieht und so tut, als ob es den Zweiten Weltkrieg nie gegeben hätte. Besonders dekouvrierend ist der gegenwärtige Zustand, in dem sich von oben ein üppiger Barockdekor herniedersenkt, in den hinein die glatten modern gotischen Pfeiler verschwinden. Wiederaufbau als Kopie und Verleugnung von Geschichte. Das, was in St. Peter von Anfang an geplant war, wirkt in Heilig Geist besonders schmerzlich,

weil hier ein intellektuell, ethisch und ästhetisch überzeugendes Konzept der fünfziger Jahre in den sechziger Jahren verworfen und verdorben wurde. Man müsste ein Schild vor den Eingang stellen: Achtung alles falsch mit Ausnahme von Hochaltar, Hammerthaler Muttergottes und sieben Gemälden der Gaben des Heiligen Geistes.

Was hätte Richard Egenter, der Inhaber des moraltheologischen Lehrstuhls an dieser Fakultät, der 1950 das scharfsichtige Buch „Kitsch und Christenleben“³ veröffentlicht hat, zu dieser Geschichtsklitterung gesagt?

Dom

Als besonders schwierig erwies sich der Wiederaufbau der Frauenkirche, seit 1821 Dom des Erzbistums München und Freising. Meine Erinnerungen sind zwar gestützt durch widersprüchliche Erzählungen der Beteiligten, aber nicht archivalisch nachgewiesen, nur für die letzte Phase, von 1990 bis 1994, gibt es eine zuverlässige Darstellung aus den Akten des Domkapitels durch den Domdekan Gerhard Gruber. Die Unsicherheiten gehen schon mit der Frage nach dem verantwortlichen Baumeister an. Zwei Architekten und Bauunternehmer Georg Berlinger (1910–1992) und Theodor Brannekämper (1900–1989) hatten den Titel Dombaumeister. Nach Berlinger war er selbst von Anfang an verantwortlich, während Brannekämper, wegen seiner Parteimitgliedschaft politisch nicht tragbar, nur als Statiker hinzugezogen wurde. Nach Brannekämper dagegen war er von Anfang an maßgebend und berufen und Berlinger nur für Fragen der Innenausstattung, sozusagen als Dekorateur der Seitenkapellen zuständig. Fest steht, dass Brannekämper als Statiker nicht nur Gutachten geschrieben, sondern als Baumeister ganz entschieden in die Gestaltung eingegriffen hat. Es war seine Entscheidung, die noch stehenden Teile der Schiffsgewölbe und des Dachstuhls abzureißen, die Mittelschiffspfeiler in Stahlbeton mit Ziegelschalen neu aufzuführen, die Gewölberippen aus Stahlbetonfertigteilen zu montieren. Dabei veränderte er im Chorschluss sogar die Rippenfiguration, die, wie er sagte, Jörg von Halsbach (†1488) nicht richtig hingekriegt habe. Er verbesserte also mit moderner Technik und Ästhetik das überkommene Original. Im März 1953 wurde das neugeschaffene „Netzgewölbe in alter Form“ geschlossen. Für die Inneneinrichtung entschloss man sich zu einer frommen Lüge: man verbreitete mündlich und schriftlich, die reiche neugotische Ausstattung, von Münchner Familien und Unternehmen zwischen 1861 und 1870 gestiftet, sei ein Opfer der Brand- und Sprengbomben geworden. Sie wurde vielmehr als Brennholz abgegeben, nachdem man die geschnitzten, farbig gefassten und vergoldeten Heiligenfiguren und die Gemälde demontiert und im Dachboden über der Sakristei eingelagert hatte. Den einzigen nicht brennbaren Altar, den Marmoraltar der Familie der Grafen von Arco von dem Bildhauer Wilhelm J. Nissen (1827–1903) gab man der Stifterfamilie zurück, welche die Figuren im Garten von Schloss Moos (Niederbayern) aufstellte. Denn die Beseitigung der Neugotik, die man bei der Domrestaurierung von 1930 noch nicht gewagt hatte, war für alle Verantwortlichen im Staatlichen Hochbauamt, im Landesamt für Denkmalpflege und im Domkapitel selbstverständlich. Ein einziger neugotischer Seitenaltar blieb erhalten – der unter dem Nordturm; aber diese Kapelle wurde von

³ Siehe Anm. 1.

einer Seite vermauert, von der anderen durch ein Gitter mit Vorhang abgeschlossen und blieb als Depotraum unzugänglich. Dort stapelte man einen Teil der Seitenaltargemälde aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die ausgelagert die Bombenangriffe überlebt hatten. Vermutlich war es der Kunsthistoriker, Archivar und Domkapitular Michael Hartig, der damals vorschlug, diesen vollständig erhaltenen Gemäldezyklus wieder in den Seitenkapellen anzubringen. Die Bilder wurden zur Probe aufgehängt, das Hochaltarbild von Peter Candid (um 1548–1628) aufgestellt. Der Kunsthistoriker Heinrich Geißler, der damals seine Dissertation über den Maler Christoph Schwarz (1545–1592) schrieb, hat die Situation gesehen und fotografiert. Aber die Öffentlichkeit erfuhr nichts davon. Durchgesetzt hat sich ein Vorschlag des Denkmalpflegers Walter Bertram (1901–1993), das Innere in lichten, dem Material und der Ästhetik des Betons angepassten Grautönen auszumalen, und eine neue Einrichtung „so bescheiden als möglich“ einzufügen. Die bereits 1861 wieder eingesetzten, im Krieg geborgenen spätgotischen Glasmalereien wurden von Heinz Merten restauriert, neu zusammengefügt und im Chorbereich eingesetzt. Die erhaltenen neugotischen Glasmalereien dagegen wurden vernichtet und durch Neuschöpfungen der Künstler Willi Geyer (1900–1968), Peter Gitzinger (1899–1977), Karl Knappe (1884–1970), Max Lacher (1905–1988), Alois Miller (1885–1960) und Robert Rabolt (1899–1974) ersetzt. Diese Glasgemälde mit überwiegend biblischen Themen passen sich weder im Maßstab noch in der Farbigkeit den spätgotischen Scheiben an, sind aber auch nicht modern, sondern Zeugnisse eines mutlosen uninspirierten Versuchs zwischen dem alten Bau und seiner ursprünglichen Ausstattung und einer neuzeitlichen Sehweise zu vermitteln. Sie gehören nach dem heutigen Urteil zu den schwächsten Stücken der jetzigen Ausstattung als eher beklemmende Zeugnisse der kirchlichen Kunst der Nachkriegszeit.

Statt des schwerbeschädigten riesigen, farbig gefassten Chorbogenkreuzes von Johann Halbig (1814–1882) wurde ein monumentales holzsichtiges Kruzifix von Josef Henselmann (1898–1987) aufgehängt, das heute noch als einziges im Raumbild einen positiven Eindruck der Kunst der fünfziger Jahre vermittelt. Derselbe Künstler, Professor und Rektor der Münchner Akademie der bildenden Kunst, hat die Hochaltäre in den Domen von Passau und Augsburg geschaffen. Sein Hauptwerk im Münchner Stadtraum ist der Mosesbrunnen im Hof der Maxburg. Eines seiner letzten Werke, der Luitpoldbrunnen in der Briener Straße, macht die Grenzen seiner in den fünfziger Jahren überschätzten Begabung deutlich.

Für die 18 neu errichteten Seitenaltäre bemühte man sich um Werke der Gotik, die zum Teil als Leihgaben, teils als Kopien beschafft oder aus einzelnen Tafeln neu zusammengefügt wurden. Die Altarnischen in den Wandpfeilern der Seitenkapellen wurden mit einer polychromen Graffitiertechnik tapetenartig ausgemalt und davor die maßstäblich meist viel zu kleinen gotischen Fragmente und Kopien als Altarbilder über den neugeschaffenen Altarmensen angeordnet. Neu geschaffen wurden der Herz-Jesu-Altar von Max Lacher. Im Bemühen, den süßen Kitsch der meisten Darstellungen dieses Themas zu vermeiden, entschied man sich für sauren: einen riesigen Dornen-Stern aus versilberten Stahlspitzen um ein kleines Emailbild. Er wurde 1993 abgebaut. Neu geschaffen wurde die Kanzel, die Westempore mit der Orgel und ein Chorgestühl aus glatten furnierten Ei-

chenholzteilen, vor denen die Hälfte der erhaltenen Propheten und Apostel vom gotischen Chorgestühl Erasmus Grassers aufgestellt waren. Am 23. Oktober 1957 konnte Erzbischof Kardinal Wendel den neugeschaffenen Hochaltar, einen gewaltigen Altarblock mit Tabernakel, um 20 Stufen über dem Kirchenboden erhöht, einweihen. Aber der Altar war zu klein. Er stand im Gegenlicht des in der Chormitte falsch eingesetzten sogenannten Scharfzandtfensters mit seinen starken Farben und überlebensgroßen Gestalten. Es war für das benachbarte Fenster am Schluss des südlichen Seitenschiffs konzipiert, wurde aber als angeblich wertvollstes in die Mittelachse gesetzt. Von dort aus überstrahlte es alles, was im Mittelschiff aufgestellt wird. Um das leuchtende Fenster auszublenden, bemühte sich der Kardinal um ein Retabel, und zwar um eine gotische Leihgabe aus dem Bayerischen Nationalmuseum, ein großes Triptychon der Kreuzigung aus der Bamberger Franziskanerkirche, 1429 geschaffen. Die Leihgabe wurde für die Zeit des Eucharistischen Weltkongresses im August 1960 bewilligt. Aber als Erzbischof und Domkapitel um eine Verlängerung der Leihdauer baten, wurde diese vom Museum entschieden abgelehnt. Daraufhin ließ man den Flügelaltar durch den Maler August Bresgen (1888–1987) kopieren und am Hochaltar aufstellen.

Ganz im Gegensatz zur zögernd mutlosen Modernisierung des Domes war der Erzbischof Kardinal Wendel ein entschiedener Förderer der Moderne, ein Mann des *Aggiornamento* vor der Zeit. Die in seiner Amtszeit vollendeten Kirchenbauten von St. Laurentius bis Johann Capistran, Herz Jesu in der Buttermelcherstraße, St. Nikolaus am Hasenberg, Heilig-Engel und St. Willibald gehören zur liturgischen, bautechnischen und ästhetischen Avantgarde. Sie sind der entscheidende Beitrag unseres Erzbistums zur Geschichte des europäischen Kirchenbaus im 20. Jahrhundert.

Die nächste Etappe des Wiederaufbaus wurde bestimmt vom nächsten Erzbischof, Kardinal Döpfner, vom II. Vatikanischen Konzil und den Olympischen Spielen in München 1972. Gleich nach der Verabschiedung der Liturgiekonstitution im Dezember 1963 begann man mit Holzaltären und Holzpodesten, Mikrofonen und Lautsprechern zu experimentieren, um den „Gläubigen eine volle, bewusste und tätige Teilnahme an der liturgischen Feier zu ermöglichen“. Kardinal Döpfner, dem die Erneuerung der Liturgie ein großes Anliegen war, der sich in der bildenden Kunst aber nach eigenem Urteil unsicher fühlte, brachte als theologisch-ästhetischen Berater den Benediktiner Urban Rapp (1915–1998) von Münsterschwarzach mit. 1966 wurde ein Architektenwettbewerb zur liturgischen Neueinrichtung des Domes ausgeschrieben. Der Wettbewerbsieger Emil Stefan (1899–1968) starb aber kurz darauf. Ihm folgte Hermann Baur (1894–1980) aus Basel in Zusammenarbeit mit Clemens Weber von der Obersten Staatlichen Baubehörde und den beiden Dombaumeistern Berlinger und Brannekämper. Folgende Maßnahmen wurden durchgeführt: das Presbyterium, der umschreitbare und durch das Chorgestühl abgeschlossene Binnenchor, wurde nach Westen verlängert, um 84 cm abgesenkt und durch Stufen von allen Seiten her zugänglich gemacht. In der Praxis mussten aber sofort Absperrseile angebracht werden, um den Chor von Touristen freizuhalten. Das Chorgestühl von 1957 wurde abgebaut und durch Einzelsitze ersetzt, die Chorgestühlfiguren auf Balken gesetzt, die zwischen die Mittelschiffspfeiler gespannt waren. Ein Steinaltar von Hubert Elsässer (*1934) und ein Ambo aus gleichem Material und gleicher Grundform

bildeten jetzt die neue liturgische Mitte. Die Krypta musste wegen der Tieferlegung neugestaltet werden, die Seitenkapellen und die graue Farbigekeit des Gesamtraums blieben unverändert. So präsentierte sich der Dom am 15. August 1972 zur Eröffnung der Olympischen Sommerspiele und zugleich der innerstädtischen Fußgängerzone. Ein riesiges mit Granit verkleidetes Brunnenloch wurde von der Stadt vor den Südturm der Kirche gelegt, dorthin, wo bis 1866 der gotische Pfarrhof der Kirche gestanden hatte. Die im 19. Jahrhundert begonnene Isolierung unserer Dome aus den ihnen ursprünglich funktional und ästhetisch zugeordneten Nebengebäuden macht sie zu freigestellten touristischen Denkmälern, deren Hauptaufgabe das Gesehen- (und Fotografiert-)werden ist, in München nicht so radikal wie in Köln, aber als distanzierende Verfremdung wirkt diese Freistellung auch in München.

Niemand war zufrieden. „Ein Raum der ins Leere geht“, schrieb die Kunsthistorikerin Doris Schmidt in der Süddeutschen Zeitung. Weder die städtischen Außenanlagen noch die Choranlage mit ihren Absperrseilen über den einladenden Stufen überzeugte. Darum begannen gleich nach dem Tod von Kardinal Döpfner 1976 unter seinem Nachfolger Kardinal Ratzinger Überlegungen zur dritten Domerneuerung. Einen gewissen Anteil daran hatte das Diözesanmuseum in Freising, das die reiche Bildausstattung der Frauenkirche in den verschiedensten geheimgehaltenen Depots aufspürte, restaurieren ließ und im November 1976 in zwei großen Sälen ausstellte. Die Fülle und die Qualität der Bildwerke aus der Zeit des 13. bis zum 19. Jahrhundert überraschte alle Besucher und ließ die dürftige Kargheit des Wiederaufbaus von 1957, verstärkt durch das liturgische Großreinemachen von 1972, als ungenügend empfinden. Eine Domkommission begann 1977 mit Überlegungen, dem „Dom wieder ein reicheres und anziehendes Kleid“ zu geben. Ich durfte dafür die alten Patrozinien der 25 Altäre und die zugehörigen Bildwerke zusammenstellen. 1980 wurde nach Befunden die originale Farbigekeit des Kirchenraumes wieder hergestellt: ockerfarbene Rippen über kalkweißen Wänden und Pfeilern. Damit gewann der Raum wieder Struktur. 1981 ließ Kardinal Ratzinger das frühbarocke Hochaltarbild der Himmelfahrt Mariens, von Peter Candid 1620 gemalt, mit seinen Nebenbildern in einem provisorischen Rahmen an seinem alten Platz wieder aufstellen. Damit gewannen der bisher halt- und konturlose Binnenchor wieder einen monumentalen Abschluss und der Gesamtraum an Farbe und Leben. Die Befürworter der gerade acht Jahre alten Neueinrichtung allerdings überzeugte das neue alte Retabel nicht. Auf diesen Widerstand bezog sich Kardinal Ratzinger, als er bei seinem Abschied nach Rom über das Himmelfahrtsbild zufrieden sagte: „Das bringt so leicht keiner wieder weg.“

Damit sollte er sich trotz der gewaltigen Größe und des Gewichts der Holztafel getäuscht haben. Denn sein Nachfolger, Erzbischof Kardinal Friedrich Wetter, begann gleich nach seinem Amtsantritt die vierte Phase des Wiederaufbaus, die 1994 zur 500. Wiederkehr der Kirchweihe abgeschlossen wurde.

In den wechselnd zusammengesetzten Kommissionen aus Theologen, Architekten, Denkmalpflegern, Künstlern und Kunsthistorikern fand das Hochaltarbild keine Mehrheit, und während man in allen Seitenkapellen bemüht war, die barocken Altarbilder wieder an ihre ursprünglichen Plätze zu bringen, und damit die historische Ikonologie der Frauenkirche wieder herstellte, hat man das Mittelbild wieder abgenommen und über

dem Sakristeieingang aufgehängt. Die zugehörigen Tafeln, Verkündigung, Auferstehung, Gottvater und die Stifterinschrift sind über die Chorkapellen verteilt. Und ich bin überzeugt, dass sich aus Ungenügen an dem mickerigen Ersatz, den die Tafel durch eine frühklassizistische Skulptur gefunden hat, die fünfte Phase des Wiederaufbaus entwickeln wird.

Die derzeitige vierte Domeinrichtung wurde von Professor Bernhard Schütz an dieser Universität in seiner Vorlesung über die europäischen Dome folgendermaßen charakterisiert: „Eine Pfarrkirche, zum Dom erhoben, im Krieg zerstört und heute ausgestattet wie vom Einrichtungshaus ‚Schöner Beten‘“. Damit ist ein Zuviel an Design charakterisiert, das sich in Lampen, Gittern, Rahmen und Retabeln niederschlägt, ein Zuviel an Vergoldung, Farbfassung, Marmor und Ornament, das auch die vom selben Künstler, Elmar Hillebrand (*1925), mit Kölner Zierlichkeit ausgestatteten Dome von Trier und Eichstätt, kennzeichnet. Dadurch wird der große Gewinn an historischer und künstlerischer Substanz leider gemindert. Dass der umschreitbare Binnenchor wieder durch ein Chorgestühl mit dem alten Figurenprogramm abgeschlossen, aber doch einsehbar ist, ist der Hauptgewinn der vierten, der Wetterschen Domeinrichtung; der östliche Abschluss im Blickpunkt der ganzen Kirche aber mit der Kathedra, den Ignaz-Günther-Reliefs und der Immaculata darüber ist deren größter Fehler. Dass die Turmkapellen wieder betretbar sind, weil die Luftschutzmauern und die niedrige Orgelempore von 1952 abgebrochen wurden, ist ein großer Gewinn für das Raumbild. Die Wettersche Raumfarbigkeit geht wie die von 1980 auf die geringen Befunde, die noch übrig sind, zurück, die man aber 1992 anders gedeutet hat. Sie überzieht das Betongewölbe von 1953 mit einer lichten Farbigkeit, sie ist zarter, differenzierter und weniger architektonisch als die Ratzinger-Fassung. Richtiger wäre es, nach den ausführenden Werkstätten die jüngere Wiegerling- von der älteren Fischer-Fassung zu unterscheiden. Aber an einer theologischen Fakultät bedeuten die Namen der auftraggebenden Erzbischöfe mehr als die Namen der Kirchenmaler.

Die enormen Kosten des Wiederaufbaus und seiner Korrekturen – allein die vierte Phase schlug mit 40 Millionen D-Mark zu Buche – kann man als Wirtschaftsförderung, besonders des Bauhandwerks und der Restaurierungsgewerke positiv oder als Geldvernichtung negativ bewerten. Bei der gegenwärtigen Restaurierung des Doms in Freising hob bei einer Politikerführung der Vertreter des Staatlichen Hochbauamts die gesetzlich geforderte europaweite Ausschreibung aller Gewerke positiv hervor, weil sie zur Gründung neuer hochspezialisierter Restaurierungsfirmen geführt habe. Der Vertreter des kirchlichen Bauamts dagegen kritisierte den Verlust an Erfahrung und handwerklicher Tradition durch den Zusammenbruch alteingeführter Firmen, denen die fähigsten Jüngeren davonliefen, um sich selbständig für jeden Auftrag kurzfristig zu neuen Arbeitsgemeinschaften zusammenzuschließen. Beide haben Recht. Der Wiederaufbau der Kirchen und die seither ununterbrochen durchgeführten Restaurierungen kirchlichen Kunstguts haben jedenfalls in Bayern zu einem sehr hohen, weltweit als vorbildlich gesehenen Qualitätsstandard im gesamten Restaurierungsgeschehen geführt.

Als Beispiele von Neubauten anstelle zerstörter Kirchen sind in München zu nennen: die Herzogspitalkirche in der Altstadt und St. Wolfgang in Haidhausen – bei beiden ist

nur der Turm vom Altbau übernommen worden – sowie die Pfarrkirchen St. Andreas und St. Joachim. Sie gehören zum großen Kirchbauprogramm von Kardinal Wendel.

Haben Wiederaufbau und Rekonstruktion der Kirchen zu einer kirchlichen Restauration geführt, vergleichbar der Epoche nach dem Wiener Kongress von 1815–1830?

Obwohl Martin Papenheim im Lexikon für Theologie und Kirche (VIII, ³1999, 1128f.) den Begriff „Restauration“ als Epochenbezeichnung für historisch-theologisch ungeeignet hält, meine ich erstens, dass wir keine besseren Begriffe haben, und zweitens, dass ich damit die Zuständigkeit des Kunsthistorikers endgültig überschreite. Mit Rekonstruktion und Restauration eröffnet sich ein spannendes Kapitel neuester Kirchengeschichte. Dass die Akten der Amtszeit von Kardinal Wendel der Forschung verschlossen sind und dass das Martyrologium, das Verzeichnis der Katholiken, die als Opfer des NS-Staats gestorben sind, erst 55 Jahre nach dem Ende der NS-Zeit zusammengestellt wurde, zeigt, dass dem Erzbistum die Aufarbeitung seiner Geschichte im 20. Jahrhundert nicht leicht fällt. Dies gilt auch für seine Baugeschichte.

Starting from the period of removing the ruins under Cardinal Faulhaber (†1952) up to the liturgical renewing under Cardinal Döpfner (†1976) and to the latest development, the author deals critically, and from an explicitly personal art-historical point of view, with the reconstruction of churches in Munich by example of some churches that were destroyed in World War II: St Peter and Heilig Geist in the old town, Maria Hilf in the suburb Au, the cathedral, and the church of the Benedictine abbey St Boniface.