

Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern (1827—1839)

von

Veit Loers

Seit dem Bestehen des Regensburger Doms versuchte jede Zeit sich ein ideelles Bild von ihm zu entwerfen, das ungeachtet seiner Realisierung nicht nur als Ausdruck des jeweiligen Gotikverständnisses gewertet werden muß, sondern auch als Spiegel der ästhetischen und gesellschaftlichen Bedingungen eben dieser Epoche. Unter dieser Voraussetzung ist auch die Restauration des Doms unter König Ludwig I. von Bayern weniger ein Akt der Restaurierung oder Purifizierung als die durchaus schöpferische Maßnahme früher Denkmalpflege. Bestand sie de facto auch in der Negation des vorhergehenden Zustands, so war doch ihre Intention auf die Wiederherstellung eines fiktiven Zustands ausgerichtet, ein Faktor, der in seiner Tragweite bis in die Gegenwart reicht.

Das Bild des Dominneren und dessen Ausstattung im 17. und 18. Jahrhundert

Ausgangspunkt unserer Untersuchung muß eine Rekonstruktion des Dominneren sein, wie es bis zur Restauration im 19. Jahrhundert bestanden hat. Ein geschichtlicher Überblick mag die Hauptstationen der künstlerischen Entwicklung aufzeigen, durch die das Erscheinungsbild im 17. und 18. Jahrhundert geprägt worden ist. Bischof Albert IV. von Törring (1613—1649) ist der erste unter einer Reihe von Bischöfen, die nach dem Jahrhundert der Reformation ihre Aufmerksamkeit dem Ausbau und der Ausstattung des Doms zuwendeten. Neben Reparaturen an Glasfenstern, Glockenstuhl, Dach und Eselsturm ließ er 1618 die seit dem Mittelalter unvollendeten drei westlichen Joche des Mittelschiffs einwölben¹. Als eifriger Befürworter der Gegenreformation legte er aber besonderen Wert auf eine neue Ausstattung des Doms im Sinne der Forderungen des Tridentiner Konzils. Nach Abbruch des gotischen Lettners ließ er an dessen Stelle ein schmiedeeisernes Chorgitter errichten und die Aufgänge zum Chor mit rotmarmornen Stufen versehen. Zum stattlichen Preis von 20 000 fl. entstanden zwei Marmoraltäre². Für den dem Laienvolk sichtbar gewordenen Chor stiftete er zwei riesige Tafelbilder mit Darstellung

¹ Schuegraf I, S. 197 f. Simon Federhofer, Albert v. Törring, Fürstbischof v. Regensburg (1613—1649). In: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Bd. III, 1969 S. 32 f. KD, Regensburg I, S. 47 f. Cramer, S. 20. Zu Cramer vgl. J. A. Endres, Eine Beschreibung des Regensburger Domes von Bischof Michael Wittmann. In: Literarische Beilage zur Augsburger Postzeitung, Nr. 28, 23. 6. 1911. — Fälschliche Zuschreibung an Bischof Wittmann.

² Cramer, S. 20.

der Schlüsselübergabe an Petrus und des Sturms auf dem See Genezareth, sowie zwei große Bronzeleuchter³. Als Belebung des religiösen Lebens mögen die Stiftungen von Glocken und einer neuen Orgel gedacht gewesen sein⁴. Schließlich begründete der Bischof einen neuen Altar zu Ehren des Hl. Justinus, dessen Reliquien als Geschenk des Papstes aus Rom gekommen waren⁵. Die Neuausstattung des Doms stand in engem Zusammenhang mit der Abhaltung prunkvoller Prozessionen, die in der evangelisch gewordenen Stadt nicht reibungslos abliefen, sondern den permanenten Protest des Magistrats zur Folge hatten⁶.

Während des Dreißigjährigen Kriegs, der Albert IV. von Törring eine zeitweilige, schmachvolle Gefangenschaft durch die Schweden einbrachte, wurde der Dom für fast ein Jahr sogar den Protestanten übereignet⁷. Doch scheint die neue Dombaustattung den Krieg unversehrt überstanden zu haben.

Erst unter der Regierungszeit des Fürstbischofs Albrecht Sigmund von Bayern (1668—1685) und seines Nachfolgers Joseph Clemens (1685—1717) hören wir von umfassenden neuen Reparaturmaßnahmen und Ausstattungen für den Dom. Die wichtigste ästhetische Neuerung des Kircheninneren war das 1697 vollendete Kuppelgewölbe über der Vierung, das an die Stelle der ursprünglich geplanten, aber nie ausgeführten gotischen Vierungskuppel trat. Baumeister war Anton Riva aus Landshut, Stukkator Johann Baptist Carlone und Maler des Kuppelfreskos ein Giovanni Carlone⁸. Um 1689 entsteht durch den Frauenzeller Schreiner Joseph Strasser auch ein neues Chorgestühl⁹. 1696 entschließt man sich zur Anfertigung neuer Betstühle. Spiritus auctor ist der Dompropst Freiherr von Wämpel, der auch als Stifter eines neuen Altares in Erscheinung tritt¹⁰. 1699 regt er an, „daß in der Domkirche die Seiten und die hinteren Gänge gleich den vorderen mit Bleiweiß-Farbe überstrichen werden sollen und die Zierrat hiervon metallgeziert“¹¹. Den Wunsch des Fürstbischofs Joseph Clemens, einen Josephsaltar (!) zu stiften, beantwortet das Domkapitel 1695, „daß in der Domkirche Platz genug für einen solchen Altar vorhanden sei“. Man vergißt nicht, darauf hinzuweisen, daß „Churfürstliche Durchlaucht“ sich „unsterblichen Namen und Nachruhm“ verschaffen könne, wenn sie einen Hoch- oder Choraltar stiften wolle, da der Dom keinen solchen besäße. Es bleibt jedoch bei dem Josephsaltar, der 1701 eingeweiht wird¹².

Urkundliche Quellen über Ausstattungsstücke während der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts fehlen, was nicht gegen ihre Existenz spricht. 1756 läßt der Dompropst Graf von Recordin für den Domchor 4 große Gemälde von Martin Speer anfertigen¹³. Zwei Jahrzehnte vor der Säkularisation stiftet Fürstbischof Ignaz Graf

³ Cramer, S. 20. Schuegraf I, S. 198.

⁴ Schuegraf I, S. 197. BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1630/33, 7. 6. 1633, S. 807.

⁵ Cramer, S. 42, Schuegraf, Anm. 193, S. 198.

⁶ Josef Staber, Kirchengeschichte d. Bistums Regensburg, Regensburg 1966, S. 133 f., Federhofer op. cit., S. 39.

⁷ Schuegraf I, S. 199 f.

⁸ Schuegraf I, S. 201 f. u. VHVO 16, 234 f.

⁹ BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1689—1691, 27. 7. 1689, fol. 14 v. und 24. 9. 1689, fol. 38 v.

¹⁰ BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1695—1697, 4. 2. 1696, Teil I, fol. 106. Zum Altar BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1691—1693, 5. 6. 1693, fol. 167 v.

¹¹ BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1698/99, 11. 4. 1699, fol. 249 v.

¹² BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1693—1695, 9. 4. 1695, Teil II, fol. 219 v.

¹³ Cramer, S. 23.

v. Fugger einen kostbaren Hochaltar aus Silber¹⁴. Schließlich werden 1787 zwei neue Kirchentüren angeschafft¹⁵.

Da fast alle dieser barocken Ausstattungsstücke ein Opfer der Purifizierung des 19. Jahrhunderts geworden sind, wäre unsere Kenntnis von ihnen und ihrer ursprünglichen Aufstellung gering, hätten sich nicht einige wichtige, voneinander unabhängige Dokumente erhalten. Das erste ist ein anonymes Ölgemälde des Dominneren vom Anfang des 18. Jahrhunderts, heute im Domschatzmuseum aufgehängt (Abb. 44). Gerade seine naive, dilettantische Malweise läßt Details erkennen, die bei einem Architekturbild internationalen Rangs als sekundär vereinfacht oder weggelassen worden wären. Eine weitere, bisher unveröffentlichte Ansicht des Dominneren von Justus Popp, um 1828—30, befindet sich im Thurn und Taxis Zentralarchiv in Regensburg (Abb. 45). In dem Deckfarbenblatt spiegelt sich trotz naturalistischer Akribie das romantische Bild des 19. Jahrhunderts vor der Restaurierung wieder¹⁶. Die dritte Quelle ist eine handschriftliche Beschreibung des Doms von Joseph Cramer, 1794, die in einer Art Bestandsaufnahme die Geschichte des Doms, seine bestehenden Altäre, Grabdenkmäler u. a. enthält. Sie befindet sich im bischöflichen Zentralarchiv von Regensburg. Das vierte Dokument schließlich stellt einen Grundrißplan des Doms vom Beginn des 19. Jahrhunderts dar, in den die bestehenden Altäre eingezeichnet sind (Abb. 43). Er ist als Anhang in ein von Joseph von Heckenstaller verfaßtes handschriftliches Manuskript mit der Domgeschichte bzw. der Aufführung von Grabmälern eingehftet und besitzt als Ergänzung einen zweiten Plan, auf dem die Namen der Altäre angegeben sind¹⁷. Durch Koordination dieser Quellen und unter Zuhilfenahme der schon erwähnten können die wichtigsten Ausstattungsstücke identifiziert werden.

Im Chorschluß befanden sich noch im 18. Jahrhundert Teile des gotischen Hochaltars, über die an anderer Stelle berichtet wird¹⁸. Das schon erwähnte Chorgestühl (1689) war aus Eichenholz und mit dem Wappen des Stifters, des Propstes bei St. Johann, Ignatius Plebst, geschmückt. Darüber waren, wie die Domkapitelsprotokolle Auskunft geben, Chorbilder „ad Spalteria“¹⁹. Vielleicht handelte es sich um die beiden durch Bischof Albert IV. gestifteten Gemälde, deren eines von Joachim Sandrart die Schlüsselübergabe an Petrus darstellte, das andere von Abraham Bloemart den Sturm auf dem See Genzareth²⁰. Die beiden etwa 8 x 8 m messenden Gemälde befinden sich heute im Westquerschiff von St. Emmeram. Ihre ungewöhnliche Form, die Verbindung eines breitrechteckigen Bildes mit einem daraufgesetzten rundbogigen, ließe sich gut als Chorgestühlbekrönung begreifen. Während das Gemälde mit der Schlüsselübergabe unverkennbar niederländischen Einfluß zeigt, mit mächtigen Apostelgestalten nach Dürer, steht jenes mit dem Seesturm sowohl in der kühnen diagonalen Komposition als auch in der Behandlung des Figürlichen

¹⁴ Siehe den Beitrag von Achim Hubel in dieser Festschrift, S. 357—361.

¹⁵ Schuegraf I, S. 202.

¹⁶ Sammlung Resch. Frdl. Hinweis von Frau cand. phil. Ann-Kristin Schmidt, Hamburg.

¹⁷ Ratisbonensia, Bd. 2, Archiv des Erzbistums München, Domkapitelsches Archiv, Nr. 1449. Ein fast gleicher Grundrißplan mit Einzeichnungen der alten Altäre ist wahrscheinlich von der Hand Friedrich von Gärtners. GS, TU München. Vgl. Hans Moninger (Bearb.), Friedrich von Gärtners Original-Pläne und Studien . . . , München 1882, S. 79. Dort als unbekanntes Münster bezeichnet und unter der Rubrik „Bamberg“ eingeordnet.

¹⁸ Im Aufsatz Achim Hubels über den Hochaltar in derselben Festschrift.

¹⁹ Cramer, S. 24. BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1689—1691, 24. 9. 1689, fol. 38 v.

und Farbigen in der Tradition des oberitalienischen Manierismus. Von ihrem Bezug auf den Kirchenpatron abgesehen, nehmen die Bilder, durch lateinische Inschriften vermittelt, allegorischen Bezug auf das gegenreformatorische Programm. Ist mit dem einen der missionarische Eifer der Kirche angesprochen, so mit dem anderen die Metapher des durch die Stürme der Zeit segelnden Schiffs der Kirche²¹.

Die vier von Martin Speer gemalten Bilder stellten auf der Evangelienseite die Heilung des Lahmgeborenen durch Petrus und Johannes und die Auferweckung der Tabitha dar, auf der Epistelseite den Fischfang Petri und „den Hl. Petrus . . ., wie er zu seinem Lehrmeister über das Meer geht und zu sinken anfängt“²². Die zwei erstgenannten Gemälde, ca. 3 x 7 m, befinden sich heute — allerdings in schlechtem Erhaltungszustand — ebenfalls im Westquerschiff von St. Emmeram. Über den Verbleib der anderen beiden Gemälde ist nichts bekannt. Offensichtlich hatte man, um den vier Speer-Bildern Platz zu schaffen, die beiden anderen Gemälde 1756 aus dem Chor genommen. Auf der Popp-Ansicht ist das Gemälde Sandrarts an der südlichen Seitenschiffwand zu erkennen (Abb. 45).

Rechts am südlichen Vierungspfeiler befand sich die Orgel²³. Über ihr Aussehen und das der beiden Sängerköre gibt genauer als das Dombild ein Stich von Andreas Geyer Auskunft, der das Castrum doloris einer Kaiserin zeigt und um 1720 entstanden ist²⁴ (Abb. 50). Die von Albert IV. von Törring 1633 gestiftete und, wie Mettenleitner vermutet, von Spaz hergestellte Orgel²⁵ besaß den für das frühe 17. Jahrhundert typischen Schrankaufbau mit seitlichen Flügeltüren. Sie stand auf dem Sängerkor, einer Tribüne, die sich stützenlos vom südöstlichen zum südwestlichen Pfeiler der Vierung spannte. Auf der gegenüberliegenden nördlichen Seite war ein gleich aussehender Chor angebracht. Die Orgel war 1770 so baufällig, daß man den Instrumenten- und Orgelbauer Franz Jakob Spät mit Untersuchung und Verbesserungsvorschlag beauftragte. In einem von Schuegraf wiedergegebenen ausführlichen Gutachten empfiehlt Spät u. a. eine neue Orchestrierung und ein neues Gehäuse. Wegen der begrenzten Tragfähigkeit der Chortribüne schlägt er schließlich vor, Orgel und Musikchor über dem Hauptportal an der Innenseite der Westfassade anzubringen. Der Plan scheiterte am Einspruch des Fürstbischofs A. Ignaz von Fugger. Aus finanziellen Gründen wurde die alte Orgel 1775 lediglich restauriert und mit einem weiß-goldenen Gehäuse versehen, der Musikchor repariert und mit neuen Galerien versehen²⁶.

Links, am nordöstlichen Vierungspfeiler befand sich, wie das Dombild erkennen läßt, ein Oratorium, das wohl über den linken Sängerkor zu erreichen war. Die Chöre waren ihrerseits mit Galerien verbunden, die von den Seitenschiffen zur

²⁰ Eduard v. Schenk gibt in einem Brief an Robert v. Langer vom 4. 7. 1835 den niederländischen Maler als A. Bloemart an. Zit. nach Spindler, Schenkbriefe, S. 442. Dahingegen spricht Cramer von einem Maler namens „van Bloemen“, S. 20.

²¹ Die Inschriften sind bei Cramer, S. 20 f. erfaßt. Zu Bloemart, Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. Bild. Künstler, Leipzig 1910, Bd. IV, S. 125 f.

²² Cramer, S. 23.

²³ Schuegraf, VHVO 16, S. 242.

²⁴ Eine weitere Ansicht ist auf einem Kupferstich im Museum d. Stadt Regensburg zu sehen. Der anonyme Stich von 1635 zeigt die Krönung Ferdinands III. auf dem damals noch vorhandenen Lettner.

²⁵ Dominicus Mettenleitner, Aus der musikalischen Vergangenheit bayerischer Städte, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1865, S. 126.

²⁶ Schuegraf, VHVO 16, S. 243 f.

Vierung liefen. Aufgänge in der Form von Wendeltreppen müssen sich, wie die Grundrisse Heckenstallers und Gärtners zeigen, an der Wand zum Eselsturm bzw. in der Nähe des Brunnens am südwestlichen Portal befunden haben.

Erwähnenswert ist das schmiedeeiserne Chorgitter als optische Begrenzung des Chorbereichs. ~~Vom farbigen Eindruck auf dem Domgemälde abgesehen, haben wir eine genaue Vorstellung durch einen Kupferstich von Wolfgang Kilian, der anlässlich der Generalsynode 1650, zwei Jahre nach Fertigstellung des Gitters, angefertigt wurde (Abb. 42). Demnach war es von frühbarocken Formen mit perspektivisch angelegter Bogengliederung. Bekrönt wurde es durch einen Aufsatz mit Kartuschen und Heiligenfiguren. Die ursprüngliche Vergoldung mit farbig abgesetzten Teilen ließ „Fürst Törring Jettenbach 1788 auf ein neues schwarz anstreichen und vergolden . . .“²⁷. Seitlich des Gitters vor den östlichen Vierungspfeilern befanden sich zwei Altäre. Der linke, der Krönungsaltar, hatte auf seinem Altarblatt die Darstellung der Dornenkrönung Christi, wie auf dem oben erwähnten Kilian-Stich zu sehen ist. Eine Inschrift von 1610 nannte Bischof Wolfgang II. von Hausen, Propst von Ellwangen, als Stifter²⁸. Der Altaraufbau mit seitlichen Figuren und Auszug gehört dem verbreiteten süddeutschen Typus des Manierismus an. Rechts befand sich ein Marienaltar, der nach seinem Aufbau zu schließen, als Pendant des Krönungsaltars mit diesem zusammen errichtet wurde. Das Altarblatt zeigte Maria mit dem Kind in einem Engelsreigen²⁹. 1693 erhielt Dompropst von Wämpel vom Domkapitel die Erlaubnis, „statt des alten Altares unter der Orgel einen neuen Altar aufzurichten zu dürfen und das Bildnis der Schmerzhaften Muttergottes (oder Vesperbild), das neben diesem Altar an dem Pfeiler steht, zu dessen größerer Ehre in diesen Altar übertragen zu dürfen“³⁰.~~

Die barocke Pendantkuppel, die sich seit 1697 über den Altären befand, ist auf dem Dombild und der Popp-Zeichnung ausschnitthaft zu sehen. In den Zwickeln waren die vier Evangelisten dargestellt, im Kuppeloval „die Herrlichkeit aller Auserwählten“³¹.

²⁷ Cramer, S. 20.

²⁸ Cramer, S. 33.

²⁹ Es dürfte sich um Albrecht Altdorfers berühmte „Mariengeburt“ (Alte Pinakothek München) gehandelt haben, auch wenn das Altarblatt auf der Ansicht des Kilian-Stiches nicht damit übereinstimmt. In einer Beschreibung von 1684, Dess Uralt berühmten Chur Herzogthumbs Bayrn heiliger Kirchen und Clöster historienkalender, München, heißt es von ihm: „es ist auch ein feines Kunststück an unser Frauen Altar, bey der oberen Thür, wie man vom Chor herabgethet, solle Albrecht Dürers Hand seyn; ist die Geburt Christi, mit einem Engelschor, künstlich in Form eines großen Tempels gemahlet.“ Zit. nach F. Winzinger, A. Altdorfer, Die Gemälde, München 1975, S. 96. Die Annahme Winzingers, das Bild sei später gegen eine Kopie ausgetauscht worden, die sich im Museum der Stadt Regensburg befindet (Inv. Nr. HV 1371) ist unwahrscheinlich, da die vom evangelischen Rat der Stadt bei Georg Christoph Eimmart d. Ä. bestellte Kopie (Stadtarchiv Regensburg, Cam. 53, Steueramtsrechnung, pag. 58) bereits um 1650 angefertigt wurde. Wie eine Notiz bei Schuegraf vermuten läßt, wurde das Gemälde, über dessen Wert man sich im Klaren war, wahrscheinlich erst zu Beginn des 19. Jh. (vom Domkapitel?) veräußert. Schuegraf II, S. 11 schreibt: „Wo das den Altar vor noch wenigen Jahren zierende Kunstwerk Albrecht Dürers, das die Geburt Christi mit einem Engelschor in Form eines großen Tempels darstellte, hingekommen sey, wissen wir nicht anzugeben.“

³⁰ BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1691—1693, 5. 6. 1693, fol. 167 v. Cramer, S. 39.

³¹ Cramer, S. 24.

Von den übrigen Altären sollen als gemeinsame Planungen zunächst jene herausgegriffen werden, die Bischof Albert IV. von Törring 1624 stiftete. Sie standen als triumphale Abschlüsse in den Häuptern der Nebenchöre, zu seiten des Hochaltars. Der auf der Evangelienseite (links) war dem Hl. Stephanus, der auf der Epistelseite dem Hl. Apostel Andreas geweiht, beides Erzmaryrer, die sich gut in das gegenreformatorische Programm des Hauptchors integrieren ließen. Allein zur Aufstellung des Stephanusaltars 1627 war es erforderlich, drei ältere Altäre abzubauen³². Über das Aussehen der „mit steinernen Statuen und marmornen Säulen“ gezierten Altäre sind wir hinreichend informiert, da sie nach ihrem Abbruch 1836 in die nahegelegene Karmelitenkirche kamen, wo sie sich noch heute als Seitenaltäre befinden³³ (Abb. 46). Freilich sind sie ihrer ursprünglichen Mittelstücke (Reliefs?) beraubt, die Sockel aus Salzburger Rotmarmor größtenteils in Gips ergänzt und wie die Obergeschosse um je ein Zwischengesims eliminiert worden. Immerhin verrät der bestehende akademische Aufbau mit seitlichen Säulentravéen und dazwischengestellten Nischenfiguren, daß es sich um bedeutende Arbeiten handelte, die sicher nicht dem Regensburger Kunstkreis entstammen. Da sich ähnliche Altäre nach Entwurf Solaris im Salzburger Dom befinden, ebenfalls aus Stein, hat Felix Mader auf Hans Waldburger als den ausführenden Meister geschlossen³⁴. Tatsächlich verraten die vier Statuen, der Hl. Petrus und Paulus sowie der beiden Hl. Johannes, die in Stein übertragene Holzschnitzkunst und den manieristischen Stil des Salzburger Bildhauers. Im architektonischen Aufbau sind jedoch eher oberitalienische oder Dresdner Vorbilder spürbar, etwa der 1606 unter Mitarbeit der Bildhauerfamilie Walter von Giovanni M. Nosseni geschaffene Altar aus der Sophienkirche in Dresden³⁵. Vom Altar des Hl. Andreas berichtet Cramer, daß Joh. Franz Sigmund Freiherr von Stinglheim ihn 1757 durch das „mit vieler Kunst gemachte Bildnis des Hl. Johannes v. Nepomuk in Domherrnkleidung“ — wahrscheinlich aus Wachs — verziert habe³⁶.

Mit der Aufzählung der übrigen Altäre und Ausstattungsstücke soll auf der Evangelienseite (links) begonnen werden. An der Nordwand vor dem Eselsturm, auf gleicher Höhe wie der Krönungsaltar, stand der Altar des Hl. Joseph. Er ist die oben genannte Stiftung Fürstbischofs Joseph Clemens von Bayern und wurde 1701 eingeweiht³⁷. Auch von diesem Altar haben wir eine genaue Vorstellung, da er nach seiner Entfernung ebenfalls in die Karmelitenkirche kam, wo er heute noch als Hochaltar dient³⁸ (Abb. 47). Seine ursprüngliche Eleganz hat er jedoch durch eine Verbreiterung im unteren Drittel, die Hinzufügung zweier Seitenfiguren und eines Auszugsgemäldes verloren, Veränderungen, die das 19. Jahrhundert bewerkstel-

³² BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1627—29, 16. 4. 1627, fol. 19 v.; Cramer, S. 29.

³³ KD Regensburg II, S. 148 f., Abb. 115. Adalbert Brunner, Kirche und Kloster St. Joseph der U. Karmeliten, Regensburg 1930, S. 39 u. 54, Abb.

³⁴ KD Regensburg II, S. 149. Vgl. Rudolf Guby, Hans Waldburger, Bildhauer zu Salzburg. In: Kunst u. Kunsthandwerk (1918), S. 373 ff. sowie Ausstellungskatalog, Die Bildhauerfamilie Schwanthaler, Reichersberg am Inn 1974. Kat. Nr. 11, Abb. bei S. 50.

³⁵ Walter Henschel, Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts, Weimar 1966, S. 138, Taf. 70. Der Aufenthalt der Dresdner Bildhauer Melchior Barthel und Christoph Abraham Walter in Regensburg nach 1645 spricht für künstlerische Kontakte in den Jahren zuvor. Henschel, a. a. O., S. 98 f. Frdl. Hinweis von Dr. Wolfgang Pfeiffer, Regensburg

³⁶ Cramer, S. 34.

³⁷ KD Regensburg II, S. 148 f., Abb. 114.

³⁸ Brunner, a. a. O., S. 53.

ligte. Das ovale Altarblatt mit der Darstellung des Hl. Joseph ist von Andreas Wolff aus München³⁹. Von wem der stuckmarmorne Aufbau mit gedrehten Säulen und einer geschnitzten Aufsatzgruppe des Schutzengels in einem Puttenkranz (Abb. 48) stammt, ist unbekannt. Zu denken wäre an einen im Dienst Joseph Clemens arbeitenden Bildhauer von Rang. Wir möchten daher mit aller Vorsicht die Anlage, vor allem aber die Aufsatzgruppe mit den assistierenden Engeln dem berühmten Münchener Bildhauer Andreas Faistenberger zuschreiben, der 1694 zusammen mit Andreas Wolff für Joseph Clemens den Hochaltar für die St. Michaelskapelle in der kurkölnischen Hofmark Berg am Laim bei München schuf. Stilistisch sind die empfindsamen, oberitalienisch beeinflussten Engelskörper eng mit der Rödinger Immakulata oder dem Erzengel Raphael aus Berg am Laim verwandt⁴⁰.

Nach Westen folgte das Portal zum Bischofshof, von dem Cramer schreibt, es sei von rotem Marmor gewesen und wie das südliche Portal anlässlich der Krönung Ferdinands IV. im Jahr 1653 errichtet worden⁴¹. Im nächstfolgenden Joch, an die Nordwand gerückt, befand sich der Altar des Hl. Leontius. Es ist der älteste der noch bestehenden gotischen Baldachinaltäre, der als Rupertusaltar heute zwei Joche weiter westlich aufgestellt ist (um 1340). 1653 wurden die Reliquien des Hl. Leontius, die Papst Urban VIII. gestiftet hatte, durch den Fürstbischof Franz Wilhelm von Wartenberg feierlich eingeholt und bei dem genannten Altar beigesetzt⁴².

Die drei folgenden Joche, von Westen gesehen das zweite, dritte und vierte besaßen Seitenkapellen, die an die Nordwand angebaut waren. Ihretwegen mußte das untere Drittel der darüberliegenden Fenster vermauert werden, wie heute noch sichtbar ist. Wie man auf dem Dombild sehen kann, waren die Eingänge mit Stuckportalen und schmiedeeisernen Gittern versehen. Die Aufsatzfiguren stellten wohl Propheten dar⁴³. Diese Art der Stuckverzierung muß J. B. Carlone zugeschrieben werden, von dem es ähnliche Seitenkapelleneingänge in Waldsassen gibt. Die Ausführung muß demnach um 1690—1700 erfolgt sein. Die östliche Kapelle besaß einen der Hl. Katharina und dem Hl. Adauctus geweihten Altar vom Jahr 1700. Umgebaut wurde sie von einem Domherrn Alois Bonaventura von Preysing († 1774)⁴⁴. Die mittlere, noch bestehende Kapelle, den Hl. Laurentius und Florus geweiht, ist nachweislich mittelalterlich. 1398 gestiftet, wurde in ihr 1683 ein neuer Altar errichtet. Die nach Cramer auf dem Gitter angebrachte Jahreszahl 1700 deutet aber darauf hin, daß ihr Inneres vom Spätbarock umgeändert wurde⁴⁵. Heute ist der Zugang der in ihren Ausmaßen bescheidenen kreuzgewölbten Kapelle vom Dom her vermauert und durch einen der Ziborienaltäre verstellt. Die Bauformen lassen auf das 14. Jahrhundert schließen. Im Inneren befinden sich beachtliche Reste

³⁹ Cramer, S. 34.

⁴⁰ Adolf Feulner, Münchner Barockskulptur, München 1922, Abb. 4; Norbert Lieb, München, die Geschichte seiner Kunst, München 1971, Abb. 144.

⁴¹ Cramer, S. 39.

⁴² Cramer, S. 35. Schuegraf II, S. 38, Anm. 69. Schuegraf verwechselt wohl den Ort dieses Altars mit dem des Hl. Justinus. KD Regensburg I, S. 102 f. Eine aquarellierte Zeichnung mit dahinter befindlicher Holztribüne, um 1830, im Museum d. Stadt Regensburg, Inv. Nr. HV 777.

⁴³ Gärtner schreibt in einem Brief vom 10. 11. 1830 an Schenk (?) von den „Seitenkapellen“, die „durch die Türken respect. Propheten verunstaltet sind“. Lba. Rbg., Fasz. 167 a.

⁴⁴ Cramer, S. 36.

⁴⁵ Cramer, S. 36.

von spätgotischen Wandmalereien⁴⁶. Über die westliche Kapelle berichtet Cramer nur, daß sie den Hl. Georg und Sebastian geweiht war, aber den Namen Maria-Hilf-Kapelle trug. Weihbischof Freiherr von Scheid soll sie mit „Tapeten“ geziert haben⁴⁷.

Am zweiten nördlichen Mittelschiffpfeiler von Westen befand sich der Altar des Hl. Wolfgang. Wie die Ansicht auf dem Dombild beweist, handelte es sich um den spätgotischen Baldachin, der heute neben dem Eingang zum Domschatzmuseum steht⁴⁸. Sein barockes Altarretabel soll im Jahr 1700 von dem Domdechant Wolfgang Christoph von Clam gestiftet worden sein⁴⁹. Den letzten Altar auf der Evangelienseite, den des Hl. Erzengels Michael — am ersten Mittelschiffpfeiler dieser Seite — kann man auf dem Domgemälde besonders gut erkennen. Er steht heute in der Friedhofskirche von Winklarn/Opf.⁵⁰ (Abb. 49). Im Bogenscheitel trug er das Wappen des Domdechanten Quirinus Leoninus, der 1623 starb⁵¹. Auf Grund dieses Datums und stilistischer Gegebenheiten kann man den Altar in die Jahre 1615—1620 datieren. Der Aufbau ist einfallreich. Zwei Engelskaryatiden mit rhetorischen Gesten tragen einen triumphbogenartigen Retabelaufbau, der ein beinahe freiplastisches Relief umschließt. Dargestellt ist der Erzengel Michael, wie das Domgemälde zeigt, ursprünglich mit Flammenschwert und Seelenwaage, zu seinen Füßen Kinder mit Schutzengeln — vielleicht die Seelen im Fegefeuer, über ihm die Hl. Dreifaltigkeit. Die ausdrucksvoll gemalte Predella zeigt den Hl. Blasius als Bischof vor einer Landschaft sitzend, während links und rechts sein Martyrium simultan dargestellt ist. Das Weiterleben der spätgotischen Tradition in dem manieristischen Bild scheint die formale Parallele zu seiner inhaltlichen Bestimmung zu sein. Schuegraf berichtet von einem St. Blasius-Altar, der sich im 13. Jahrhundert im Dom befand. Vielleicht hat man dessen Patrozinium in der Predella übernommen⁵². Der Altar selbst hat einen altertümlichen Stil. Zwar verraten die Engelsfiguren den Einfluß Krumpers, doch atmen sie in ihrer lyrischen Haltung noch den Geist des 16. Jahrhunderts. Man darf wohl einen Regensburger, der einheimischen Überlieferung verpflichteten Bildhauer als Meister annehmen. Der St. Michaels-Altar war, wie die andern auch, von einer Balustradenschranke umgeben.

Auf der Epistelseite (rechts) stand östlich des südlichen Querhausportals, auf gleicher Höhe mit dem Marienaltar, der Kreuzaltar. Cramer berichtet: „Das darauf befindliche Bild, welches das Angesicht Jesu vorstellt, trägt die Jahreszahl 1574“. Weihbischof Albert Ernst von Wartenberg soll den Altar 1701 zu Ehren der Hl. Erzengel neu geweiht haben⁵³. Über das Aussehen des Altars gibt es keine Nachricht. Das daneben befindliche Südportal, wie das nördliche anlässlich der Krönung Ferdinands IV. 1653 errichtet, muß besonders aufwendig gewesen sein. Bischof Max Georg Graf von Törring Jettenbach ließ es nach Cramers Angabe zwischen 1787—1789 neu verfertigen⁵⁴. Zu denken wäre an eine Umgestaltung im Louis XVI-Stil.

⁴⁶ Herrn Dombauhüttenmeister Triebe verdanke ich freundlicher Weise die Besichtigung.

⁴⁷ Cramer, S. 37.

⁴⁸ KD Regensburg I, Abb. 45.

⁴⁹ Cramer, S. 38.

⁵⁰ KD, Oberpfalz, Bd. VII. Reg. Bez. Oberviechtach, bearb. v. Georg Hager, München, 1906, S. 77, Fig. 68, Taf. VI. Teilweise neu gefaßt.

⁵¹ Cramer, S. 39.

⁵² Schuegraf II, S. 10.

⁵³ Cramer, S. 43.

⁵⁴ Cramer, S. 18.

Westlich des spätgotischen Brunnens am sechsten südlichen Wandpfeiler stand der Altar des Hl. Martyrers Justinus. Seine Reliquien waren 1644 von Papst Urban VIII. dem Bistum geschenkt und von Bischof Albert IV. in feierlicher Prozession in den Dom geholt worden⁵⁵. Der Altar scheint mittelalterlich gewesen zu sein. Er hat sich aber nicht erhalten⁵⁶. Im vierten Joch, auf Kanzelhöhe stand an der Südwand der Altar der Hl. Anna, ein gotischer Ziborienaltar um 1350⁵⁷. Es ist der einzige Altar, der heute noch an seiner Stelle steht. Ein von Cramer überliefertes Datum 1609 bezog sich auf eine Umgestaltung unter dem Domherrn Achaz Nothaft. 1699 gestattet das Domkapitel dem Herrn von Gözfridt, „das St. Anna Altärchen in der Domkirche (zu) renovieren“⁵⁸. Auch der nächste Altar, der des Hl. Martyrers Erasmus war ein gotisches Ziborium. Er befindet sich heute im südlichen Nebenchor⁵⁹. Wie man dem Domgemälde entnehmen kann, stand er auf der Höhe des Wolfgangaltars vor dem zweiten rechten Pfeiler. Der letzte Altar, dem Hl. Kirchenlehrer Hieronymus geweiht, erhob sich abgerückt zwischen Westwand und erstem rechten Pfeiler unter dem Südturm. Auf dem Dombild wurde er wohl aus ästhetischen Gründen weggelassen, doch ist er auf den besagten Grundrißplänen und bei Popp-Bühlau eingezeichnet. Der um 1460/70 geschaffene Ziborienaltar, der sich im nördlichen Nebenchor erhalten hat, trägt zwei spätgotische Reliefs, Verkündigung und Martyrium der Hl. Ursula, die einst durch ein barockes Altarblatt verdeckt waren⁶⁰. Das Gemälde „aus dem gewiß nicht ungeschickten Pinsel eines gewissen Jacob Heibl geflossen“, stellte den Hl. Hieronymus dar⁶¹. Schuegraf vermerkt, daß der Altar vorher der Hl. Ursula geweiht war und man im 17. Jahrhundert das Patrozinium wechselte. Nach einer alten Überlieferung soll an diesem Altar Martin Luther noch als katholischer Konventuale eine Messe gelesen haben⁶².

Auf dem Domgemälde sieht man, daß die spätgotische Kanzel einen einfachen manieristischen Schalldeckel mit Rollwerkornamentik besessen hatte. Das ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert stammende Aufgangsgitter ist noch vorhanden. Über das erhaltene Gestühl des Doms, das aus Mitteln eines Nachlasses finanziert wurde, hat sich die Nachricht erhalten, daß der Stadtmahofen Bildhauer Valentin Leuthner dem Domkapitel 1696 zwei Risse der Docken zur Auswahl überreichte: einen mit Fruchtbüscheln, den anderen mit „Khindlen“. Wie man heute noch sehen kann, entschied sich das Domkapitel alternierend für beide Vorlagen⁶³. Im Mittelgang auf Höhe des vierten

⁵⁵ Vgl. Achim Hubel, Der Regensburger Domschatz. Kirchliche Schatzkammern und Museen Bd. 1, München-Zürich 1976, S. 30. — Cramer, S. 44.

⁵⁶ Auf den Grundrissen Heckenstallers und Gärtners sowie dem Aufrißblatt 2 d. 5. Hefes von Popp-Bühlau, Architektur d. Mittelalters, Nürnberg, 1834, ist ein Ziborienaltar zu sehen, der an den besagten Treppenturm angebaut ist.

⁵⁷ KD Regensburg I, S. 99, Abb. 44.

⁵⁸ BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1698/99, 11. 4. 1699, fol. 25 v. Cramer, S. 44.

⁵⁹ Cramer, S. 45. KD Regensburg I, S. 98, Abb. 15, Datierung um 1450/60.

⁶⁰ KD Regensburg I, S. 99, Abb. 44.

⁶¹ Cramer, S. 45. Von Heibls (Heubels) noch stark dem Manierismus verhafteter Malweise kann man sich durch das im Museum der Stadt Regensburg befindliche Gemälde Jesus als Kinderfreund (Inv. Nr. HV 1369) einen Begriff machen, das der Künstler wohl um den Preis der Steuerbefreiung 1687 dem Rat der Stadt schenkte, Gumpelzhaimer III, a. a. O., S. 1416. Eine Abb. des Ziborienaltars mit dem barocken Altarblatt auf einer Lithographie von J. Bergmann, um 1820/30.

⁶² Schuegraf II, S. 22.

⁶³ BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1695—97, 2. 3. 1696, Teil I, fol. 125 u. II, fol. 32, 33.

Pfeilerpaars von Westen erhob sich das monumentale Grabdenkmal des Kardinals Herzog Philipp Wilhelm von Hans Krumper, das 1611 aufgestellt wurde⁶⁴, westlich davon auf einem Sockel die um 1430 entstandene steinerne Petrusfigur, die vom Domkapitel 1612 aufgestellt worden war⁶⁵. Am rechten Triforium befanden sich Fahnen und Standarten, die nach Paricus während des Reichstags 1532 aufgehängt wurden, als ein dänischer Prinz starb⁶⁶.

Nach Aufzählung der Ausstattungsstücke, die im 17. und 18. Jahrhundert das Dominnere prägten, ist im Hinblick auf die spätere Purifizierung durch Friedrich von Gärtner nach möglichen ästhetischen Absichten der Auftraggeber zu fragen, danach, ob überhaupt eine Konzeption für die Gestaltung des Doms vorlag und wie das Bild der Gotik war, das sich der hohe Klerus während der Barockzeit machte. Im Gegensatz etwa zu barocken Ordenskirchen, wo eine ästhetische Gesamterscheinung angestrebt wurde, hatte man es beim Dom mit einem überdimensional großen Raum zu tun, dessen bauliche Gegebenheiten samt seiner schon vorhandenen Einrichtungsstücke keine umwälzende Veränderung gestatteten. Entscheidend war aber auch die Tatsache, daß der Typus der Bischofskirche in seinen liturgisch reichen Funktionen und als Grablege von Bischof und Domkapitel das innere Bild bestimmen mußte. So gruppierten sich um die Altäre die Gräber der geistlichen Stifter oder Erneuerer, wodurch unverrückbare Stätten der Verehrung und des Gedächtnisses geschaffen wurden, die sich wie kleine Heiligtümer aneinander reihten. Freilich wurden schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts künstlerische Akzente gesetzt, die Anspruch auf optische Beherrschung des gesamten Kirchenraums beanspruchten: 1611/12 mit der Aufstellung des Grabmals Kardinal Herzog Philipp Wilhelms im Mittelgang durch dessen Bruder, Kurfürst Maximilian I. von Bayern, 1624—27 mit der Errichtung der beiden monumentalen Seitenaltäre in den Nebenchören durch Bischof Albert IV. von Törring. Hier handelte es sich aber keineswegs um rein ästhetische Phänomene, sondern um frühabsolutistische Willensäußerungen, die den Innenraum programmatisch determinieren sollten.

Inwieweit die „Verschönerung der Kirche“ unter Kardinal Franz Wilhelm von Wartenberg (1649—1661) anlässlich der Generalsynode im Jahr 1650 bzw. der Königskronung Ferdinands IV. drei Jahre später, Einfluß auf die Erscheinung des Inneren gehabt hat, ist schwer zu sagen. Abgesehen von den erwähnten Portalen könnten Oratorien und Musikchor, vor allem aber die hölzernen Galerien, die sich an den Wänden und über die Vierung hinweg zogen, zu diesen feierlichen Anlässen entstanden sein. Auf sie richtete sich vor allem der Unwillen zu Beginn der Restaurierung im 19. Jahrhundert, waren sie doch sichtbarer Ausdruck der privilegierten Geistlichkeit des Ancien régime. Eingreifender waren die Veränderungen unter Fürstbischof Joseph Clemens von Köln und seinem agilen Domherrn von Wämpel. Der Einbau der Vierungskuppel, die im barocken Stil ausführte, was ursprünglich in gotischer Form geplant war, bewirkte ästhetisch nicht nur eine Akzentuierung der Vierung, sondern auch, wie das Dombild anschaulich macht, eine Streckung des Raums, zugleich eine optische Entrückung des Chorbereichs. Was durch den Abbruch des Lettens, als einer konkreten Schranke, verloren gegangen war, wurde durch visuelle Markierung — die farbige Kuppel, das vergoldete Gitter, Rotmarmorstufen, — wenigstens ideell ersetzt. Schließlich war das Sichtbarmachen und Ausdifferenzieren

⁶⁴ KD Regensburg I, S. 120 f., Taf. XV.

⁶⁵ KD Regensburg I, S. 114. Cramer, S. 25.

⁶⁶ Cramer, S. 25.

ständischer Rangunterschiede im Rahmen einer Betonung des Hochaltars eine ge-
läufige Repräsentationsformel des Absolutismus. Mit der Weißfärbelung der Sei-
tenschiffgewölbe und Vergoldung der Kapitelle sowie der Akzentuierung der drei
linken Seitenkapellen war außerdem eine festliche Note in den Dom eingekehrt, die
eine Aktualisierung des gotischen Kirchengebäudes, wenn auch im Sinne des Spätba-
rock darstellte. Im Gegensatz zum späteren Streben nach Uniformität versuchte man
im beginnenden 18. Jahrhundert dem Kirchenraum mehr Farbigkeit und Licht zu ge-
ben. Eine Farbigkeit allerdings, die mit den gotischen Glasmalereien wenig anfan-
gen konnte. Weibbischof Albert Ernst von Wartenberg schlug 1712 vor, die farbi-
gen Glasfenster im Chor durch durchsichtige Scheiben zu ersetzen, „damit beim
Hochamt mehr gesehen werden könne“ (!)⁶⁷. Es mag weniger dem ästhetischen als
dem Traditionsbewußtsein des Domkapitels entsprochen haben, daß die signifikativ
gemeinte Aufhellung des Domchors unterblieb. Auch ein 1791 erfolgter Ver-
such des „Summus Custos“ Freiherr von Scheid, die farbigen Glasfenster zu entfer-
nen⁶⁸, scheiterte: nicht an der Bereitschaft des Domkapitels, sondern an den Kosten
für die Neuverglasung. Im Zug der Erneuerungsarbeiten unter Joseph Clemens
mag auch noch manch kleinerer Altar verschwunden sein, da von den im 17. Jahr-
hundert vorhandenen 30 Altären gegen Ende des 18. Jahrhunderts nur noch 17
übrig blieben⁶⁹.

Das Gemälde des Dominneren mag vielleicht kurz nach der Wiedereröffnung des
Doms, nach dem Einbau der Kuppel, gemalt worden sein. Im Mittelgang sieht man
eine Gruppe von Herren, vielleicht Reichstagsgesandte, die den Erklärungen eines
Sachkundigen lauschen. Der Geste nach zu schließen, spricht man vom gotischen Zibo-
riumaltar im Vordergrund. Der Dom war im 18. Jahrhundert zu einer historischen
Sehenswürdigkeit geworden, die man ob ihres Alters und ihrer Größe bewunderte.
Kaiser Leopold II. äußerte sich auf seiner Durchreise in Regensburg, 1791, daß er
eine der altdeutschen Kathedrale von Regensburg ähnliche Kirche noch nicht ge-
sehen habe, Papst Pius VI. 1793, daß der Dom an Großartigkeit des Baus und in
anderer Hinsicht fast alle anderen deutschen Kirchen übertreffe⁷⁰. „Das ansehnliche
Domgebäude stets bei Würden (zu halten)“, war ein Anliegen der Barockzeit und
einer der Wahlcapitulationspunkte, die dem neu erwählten Bischof vorgelegt wur-
den⁷¹. Altäre, Oratorien, Tribünen und Grabdenkmäler standen in einer durch den
Kultus bedingten Kontinuität, als sich wandelnde Zeugnisse von Frömmigkeit und
Selbstdarstellung. Sie wurden, nach den zeitgenössischen Zeugnissen zu urteilen, stets
als Ausstattung und Bereicherung des Doms angesehen, geeignet, ihm ein würdiges
und zeitgemäßes Aussehen zu verleihen, ohne seinen historischen Charakter be-
schneiden zu wollen.

Die Restauration des Doms unter König Ludwig I. von Bayern

Die Haltung des 17. und 18. Jahrhunderts zur Gotik, wie sie in der Ausstattung
des Doms zum Ausdruck kam, war gewiß eine Zeiterscheinung, aber doch unbestreit-
bar mit der Gegenreformation und ihrem Gedankengut verbunden. Frühe Kritik

⁶⁷ BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1711/12, 10. 6. 1712, fol. 205 v.

⁶⁸ BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1790/91, 3. 2. 1791, S. 415 f. Nr. 22.

⁶⁹ Schuegraf II, S. 38.

⁷⁰ Schuegraf I, S. 203.

⁷¹ Schuegraf I, S. 202, Anm. 206.

an solcher Auffassung übte der aus einem Regensburger Patriziergeschlecht stammende Karthäusermönch Franciscus Hieremias Grienewaldt (Grünewald) in seiner Beschreibung Regensburgs, 1615:

„Im Eingang bringt ainem die Kirch Ihrer weit leng hoch und groß halber aber grosse verwunderung, sonderlich aber das wo sy ainer nur hinkert nichts anderst sieht alß das ryttel von grossen stainen gehawen und neben der Kunst ein barlichß doch andechtiges Alter anzeigt. Dann wo man an bildnissen, Altären und Wenden etwaß mit farben will vernewern, so bringt doch dasselbe kein Zier und stimmet mit dem Altfrünckhischen (also Zierden) und mit der alten ersten proportion nicht ein, also das besser man dasselbe bey seiner ersten gestalt lasse und dem lieben Alter mit der ernewung kein ungestalt mache, Wie das an viel ernewerten bildern abzunehmen“⁷².

Bis zum Beginn der Aufklärung, so scheint es, hat man sich dann über die Problematik der Unvereinbarkeit von Gotik und Gegenwartskunst, wie sie in den Worten Grienewaldts anklingen, keine Gedanken mehr gemacht. Erst vom Jahr 1770 ist uns eine Äußerung bekannt, die das Verhältnis von Dom und Ausstattung reflektiert. Der Orgelbauer Spät aus Stadtamhof rechtfertigt damit den Bau einer neuen Orgel über dem Hauptportal, indem er beteuert, der neue Chor könne von „lauter Zimmerholz ohne Säulen leicht hergestellt, und durch geringen Aufwand von Sand und Farbe so täuschend überkleistert werden . . ., daß man ihn eher für eine uralte steinerne Antike halten würde, als daß man glauben sollte, daß er von Holz erbaut sei“⁷³. Deutlich wird mit diesen Worten, daß kein Kontrast zum gotischen Raum erstrebt wird, aber auch, daß man Stein für das geeignete Material hält.

Die Aufklärung stellt noch nicht die Forderung nach Stilreinheit, sie richtet ihr Augenmerk lediglich auf die monumentale Wirkung der Ausstattung. Wie im Zisterzienserkloster Salem ist diese deshalb trotz ihrer scheinbaren Rationalität irrationaler Bedeutungsträger, der den Kirchenraum über den Weg der reflektierenden Empfindung erschließen läßt. Daß eine solche Ästhetik nach inhaltlicher Legitimation und damit nach Konkretheit greift, ist ein Schritt, der sich in einer neu formierenden Gesellschaftsordnung zwangsweise vollzieht — der Prozeß von der Aufklärung zur Restauration.

Was König Ludwig I. von Bayern zur Restauration des Regensburger Doms veranlaßte, muß nach den bisher gefundenen Quellen hypothetisch bleiben. Ginge man von einer positivistischen Position aus, so hätte alleine schon der schlechte Bauzustand ausgereicht, derartige Maßnahmen einzuleiten. Denn während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Pflege des Gebäudes sichtlich vernachlässigt worden, und gar unter dem Fürstprimas Carl von Dalberg (1803—1817) war man zu Sparmaßnahmen gezwungen. 1812 hört man von erheblichen Schäden der Seitengewölbe, die durch eindringenden Regen entstanden sind⁷⁴. Das Domkapitel, nach der Eingliederung Regensburgs in das bayerische Königreich (1810) seiner Pfründe beraubt und durch einen vom Staat eingerichteten Fond nur unzureichend ausgestattet, sah sich nicht in der Lage, die Reparaturen ohne Mittelbereitstellung durchführen zu lassen⁷⁵.

⁷² Originalmanuskript in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Cgm 5529, S. 150 f.

⁷³ Schuegraf, VHVO, 16, S. 244.

⁷⁴ Lba. Rbg. Fasz. 167 a, 24. 7. 1812. Die Kgl. Finanzdirektion fordert nur die Behebung der dringenden Schäden.

⁷⁵ Lba. Rbg. Fasz. 167 a, Kgl. Finanzdirektion an Landbauamt, 5. 8. 1812. Offensichtlich

Allein es waren auch andere Momente, die das Interesse des Königs nach Regensburg lenkten. 1818, noch als Kronprinz, hatte Ludwig den Nürnberger Sigmund Frank, der mit der in Vergessenheit geratenen Kunst der Glasmalerei experimentierte, nach München berufen, damit er dort seine Versuche fortsetzen könne. Tatsächlich gelangen diesem 1824 in Benediktbeuren die ersten Erfolge⁷⁶. Die Absicht Ludwigs war Teil einer umfassenden restaurativen Konzeption, mittelalterliche Kunsttechniken neu zu beleben. Unterstützt wurden solche Vorhaben durch Kunsthistoriker wie Sulpiz Boisserée, der den Nachweis zu erbringen versuchte, daß gemalte Fenster eine ursprüngliche Notwendigkeit des gotischen Kirchengebäudes darstellten⁷⁷. So ist es kein Zufall, daß sich Ludwig 1826 kurz nach seiner Thronbesteigung entschloß, den Regensburger Dom als einzige hochgotische Kathedrale in Bayern mit zusätzlichen neuen Glasmalereien zu versehen. Heinrich Heß, neben Cornelius Hauptmeister der neuen religiösen Monumentalmalerei, der zu diesem Zeitpunkt in Rom weilte, sollte die Kartons entwerfen⁷⁸. Auch Friedrich Gärtner wurde in den Kreis der Planenden einbezogen. Als künstlerischer Leiter der Nymphenburger Porzellan- und Glasmanufaktur sowie als Mitarbeiter in der Inspektion historischer Denkmale unterstützte er Heß in der Anfertigung der Kartons — man darf ihm wohl die ornamentalen Teile derselben zuschreiben — und beauftragte den Regensburger Bauleuten Justus Popp, genaue Zeichnungen in halber Originalgröße von den beiden Mittelfenstern und der Rosette zu machen⁷⁹. Im Februar 1827 lieferte Popp die gewünschten Reinzeichnungen ab⁸⁰ und noch im Sommer desselben Jahres begann man in Nymphenburg mit der Ausführung der Kartons⁸¹.

Inzwischen aber hatte sich mit königlicher Genehmigung ein weiterer Nürnberger Glasmaler von Schwarz in die Versuche eingeschaltet, der preisgünstiger als die Kgl. Glasmanufaktur zu arbeiten versprach. Gärtner empfahl dem König in einem Brief vom 25. 7. 1827, Schwarz die eine Hälfte der Kartons mit den Evangelisten Markus und Johannes, Frank die gegenüberliegende mit Matthäus und Lukas ausführen zu lassen und die farbigen Fenster dann zu vergleichen⁸². Ludwig entsprach diesem Wunsch, und, bevor man die fertigen Fenster im April 1828 in die Westfassade des Regensburger Doms einbaute, wurden sie an der Kaisertreppe der Münchner Residenz zur Beurteilung ausgestellt. Entsprechend den vier Feldern jedes der beiden Fenster wurden die mittleren mit den

finden nur notdürftige Reparaturen statt. Das Domkapitel beklagt sich neuerlich am 20. 6. 1822 (Lba. Rbg., Fasz. 176 a), Regen sei in den Chor eingedrungen. Am 31. 1. 1827 ordnet König Ludwig I. unverzügliche Reparaturen an (StAA, Reg. KdI, Fasz. 14289), die noch im gleichen Jahr erfolgen. An Stelle des seitlichen Legschindeldachs sollen Dächer von gewalztem Blech treten. Brief Klenzes vom 9. 3. 1827, KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg.

⁷⁶ Joh. Nep. Sepp, Ludwig Augustus, König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Regensburg 1903, S. 489.

⁷⁷ MGSK (1839), Glasmalerei in München und Paris, Brief des Herrn v. Schelling, Präsidenten der Kgl. Akademie der Wissenschaften in München an Herrn Saint Marc Girardin . . . , S. 53.

⁷⁸ Sepp, op. cit., S. 487.

⁷⁹ Lba. Rbg. Fasz. 167 a, Brief vom 23. 1. 1827 an Ludwig; KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg.; Klaus Eggert, Friedrich von Gaertner, der Baumeister König Ludwigs I., Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Bd. 15, S. 58.

⁸⁰ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg. Brief des Reg.Präs. v. Dörnberg an Ludwig, 25. 2. 1827.

⁸¹ GHAM, Nachlaß König Ludwig I., II A 27.

⁸² GHAM, ebda.

Evangelistenfiguren, die seitlichen mit Büsten der Kirchenlehrer und Erzmartyrer geschmückt. „Die Räume zwischen den Rahmen und um die Figuren wurden theils mit altdeutscher Architektur, theils mit Mosaik von rothen, grünen, violetten und gelben Stücken verziert“ — in Übereinklang mit den alten Fenstern⁸³. Über den Evangelisten waren ihre Attribute angebracht. Der Kunstkritiker Ludwig Schorn lobte in seinem Kunstblatt den „schönen, tiefen und frommen Ausdruck der Köpfe“, die „Einfachheit und Würde des Stils“ und die „Korrektheit der Zeichnung“. Bei einem Vergleich zwischen beiden Fenstern stellte er fest, daß das von Frank in technischer Hinsicht besser sei, aber die künstlerische Ausführung durch Gehilfen hinter den Originalkartons zurückbliebe. Das Fenster von Schwarz sei dank der Mitwirkung des jungen Corneliusschülers Schraudolph in der Ausführung gelungener, lasse aber hinsichtlich der farbigen Wirkung viel vermissen. Außerdem sei die Verbleiung schlecht und die Glasmasse gegen Witterung nicht beständig⁸⁴. Vier Jahre nach dem Einbau urteilte Schorn, daß die Farben noch nicht die Tiefe und Kraft der späteren Fenster erreicht hätten, hauptsächlich aber zeigte sich als Fehler, daß sie völlig transparent, und nicht, wie die älteren Glasgemälde, auf der einen Seite matt gehalten wären⁸⁵.

Ludwig beschloß schon kurz darauf, diese ersten Versuche der Glasmalerei später durch neue zu ersetzen⁸⁶. Zwar berichtet Schenk 1834, der Kronprinz von Preußen habe die Glasgemälde der Mittelfenster bewundert, und fügt hinzu, die blaue Farbe wirke nicht störend, da auch beim Kölner Dom jedes Fenster seinen eigenen Farbton habe⁸⁷, doch wurden die Mittelfenster der Westfassade 1852 durch die noch heute bestehenden Glasmalereien ersetzt, die mit ihrem aufdringlichen roten Hintergrund sich weder den gotischen Glasfenstern anpassen, noch die Originalität der früheren erreichen. Die Fenster von 1828 sollen nach Nürnberg gekommen und dort im 2. Weltkrieg zerstört worden sein⁸⁸. Für unsere Vorstellung von der frühen Glasmalerei unter Ludwig I. sind deshalb die in den Jahren 1829/30 entstandenen Fenster wichtiger, weil sie die einzigen erhaltenen aus dieser Zeit sind, während jene der Maria-Hilf-Kirche in der Münchner Au und alle späteren im Dom ebenfalls dem 2. Weltkrieg zum Opfer fielen⁸⁹.

Die drei schmalen zusammengehörenden Fenster, die sich im Westen unter dem Nordturm befinden, waren 1829 vor ihrem Einbau auf der Kunstausstellung der Akademie in München zu sehen. Christoph Ruben aus Trier und Karl Schorn hatten unter Leitung von Heß die Kartons entworfen, Frank das farbige Glas hergestellt und Max Ainmiller, Joseph Hämmerl und Nicolaus Wehrstorffer die Gemälde auf Glas übertragen. Die Ornamente malte Joseph Kirchmair⁹⁰. Das Mittelfenster zeigt die Anbetung des Jesuskindes durch die Hl. Drei Könige (Abb. 52), darunter

⁸³ MGSK (1828), Die neuen Glasmalereyen im Dome von Regensburg, S. 155.

⁸⁴ MGSK (1828), S. 156.

⁸⁵ MGSK (1832), Über die Glasmalkunst in München, S. 100.

⁸⁶ MGSK (1839), S. 54. Vgl. GHAM, Nachlaß König Ludwigs I., Nr. 89/2, Brief Gärtners mit Kostenvoranschlag Franks für die Veränderung der ersten Glasfenster (ca. 3—4000 fl.).

⁸⁷ Spindler, Schenkbriefe, S. 264, vom 22. 8. 1835.

⁸⁸ Frdl. Mitteilung von Frau S. Raasch.

⁸⁹ Die Glasfenster des 19. Jh. wurden während des 2. Weltkrieges nicht ausgebaut und durch den Luftdruck einer Bombe zerstört. 2 Entwürfe von Georg Fortner (1814—1879) für die Obergadenfenster des südlichen Querhauses im Museum der Stadt Regensburg, Inv. Nr. G 1964/37 a, b.

⁹⁰ MGSK (1832), S. 100.

Medaillons mit Prophetenbüsten. Auf den seitlichen Fenstern sind die Verkündigung und die Darstellung im Tempel zu sehen. Das Ganze ist durch gotische Architekturmalerei zusammengefaßt, in deren Gesprenge seitlich Grisaillemalereien von Aposteln zu sehen sind, während oben in der Mitte vier ausdrucksstarke Engel schweben. Bewundernd äußert sich Schorn 1829: „ . . . die Vollendung der Fleischtöne und der Landschaft möchte in älteren Werken dieser Art kaum ihresgleichen finden.“⁹¹ Doch nach dem Einbau der Fenster im Herbst 1829 stellt Schorn fest, sie erschienen gegen die alten Fenster noch zu hell. Man müßte tiefere Schmelzfarben erreichen und die Rückseite mattschleifen⁹².

Ein Jahr später werden die zwei Fenster unter dem Südturm, ebenfalls nach Westen, eingesetzt. Die Kartons stammen ausschließlich von Ruben. Links ist die Beschneidung des Johannes, rechts die Predigt in der Wüste zu sehen, darunter die Figuren der vier Kirchenväter. Eine zeitgenössische Charakterisierung durch Schorn ist höchst aufschlußreich:

„Es athmet in diesen Cartons eine ungewöhnliche Tiefe des Gemüths und eine seltene, zwar mit schüchternen, doch eben deßhalb mit reiner Hand belebte Charakteristik“ — „keine schülerhafte Nachahmung alter Werke . . . , sondern die Einfachheit der alten Art verbunden mit der Korrektheit und Schönheit der Zeichnung und des Pinsels, die man von der jetzigen Zeit verlangen kann, so daß das Werk zwar in Einklang mit den alten, an Kunstverdienst aber ein ganz eigenthümliches ist.“

Schorn lobt daneben die Harmonie der Farben, von denen keine schreiend hervortrete, sowie die Geschlossenheit der Komposition⁹³. Tatsächlich müssen die beiden seitlichen Glasfenster der Westfassade als bedeutende Werke der spätromantischen Malerei gelten, getragen von dem beflügelnden Geist der Werkstattgemeinschaft. Während das linke (Hl. Johannes d. T.) mit seiner samteneen Farbigkeit etwas gelbstichig, dafür aber in der Komposition einheitlicher ist, bestechen bei dem rechten (Anbetung) die kühle Klarheit der Lokalfarben und die Genauigkeit der Details. Sicherlich ist es falsch, in der neuentdeckten Glasmalerei ein Wettfeiern mit der mittelalterlichen Glasmalkunst zu sehen. Die Künstler des 19. Jahrhunderts waren sich ihrer eigenständigen Leistung wohl bewußt, wie aus Schorns Laudatio zu entnehmen ist. Die „Einfachheit der alten Zeit“ verbunden mit der „Korrektheit und Schönheit des Pinsels“, das bedeutet nichts anderes als die Synthese von vermeintlicher Gemüthstiefe und Ursprünglichkeit des Mittelalters mit barocker Rhetorik und dem ästhetischen Reflexionsvermögen der eigenen Zeit. So fällt dem heutigen Betrachter auf, daß im Gegensatz zu den archaisierenden Tendenzen der Glasfenster aus der 2. Hälfte des 19. und dem 20. Jahrhundert eine sichtlich intendierte Nähe zum Tafelbild zu beobachten ist — nicht etwa in Angleichung an die zeichnerisch durchkomponierten Glasfenster der Spätgotik und Renaissance, sondern im Wettbewerb mit den farbintensiven Gemälden altniederländischer, altdeutscher und venezianischer Meister. Die beabsichtigte Stofflichkeit von Wandteppichen oder das Sfumato von Hintergrundslandschaften sind u. a. ein Beweis dafür, daß man, um sich dem Geist des Mittelalters zu nähern, eine Bildsprache wählte, die eine entsprechende Stimmung vermitteln sollte, nicht aber, wie später, den visuellen Eindruck der alten Fenster zu reproduzieren suchte.

Die Nähe zum Tafelbild und der romantischen Ornamentgroteske, die bei den

⁹¹ MGSK (1829), Betrachtungen über die Kunstaussstellung in München im Oktober 1829, S. 194.

⁹² MGSK (1832), S. 101.

⁹³ MGSK (1832), S. 101.

Glasmalereien von 1829/30 so ins Auge fällt, ist aber noch in anderer Hinsicht aufschlußreich. Während die mittelalterlichen Fenster unbelastet von den Sehgewohnheiten der neuzeitlichen Perspektive rein semantische Schauwände monumentaler Art darstellten, beschwor die Glasmalerei der Romantik das verinnerlichte Ideal bürgerlichen Kunsterlebens. Für die Stiftung eines Königs muten die Themen der einzelnen Fenster recht zusammenhanglos an. Die heute zerstörten, 1832 gestifteten Fenster im linken Seitenschiff zeigten Szenen aus dem Leben des Hl. Stephanus, jene im Obergaden des südlichen Querschiffs die Bekehrung der Bayern durch den Hl. Benno und „in altdeutscher Anordnung“ die Hl. Emmeram, Wolfgang, Ludwig und Theresa⁹⁴. Obwohl der thematische Zusammenhang mit Bayern und den Wittelsbachern nicht zu leugnen ist und umfangreiche Gedenktafeln innerhalb der Fenster an den Stifter und die Künstler erinnern, fehlt — zumindest bei den noch erhaltenen Glasfenstern — die herrscherliche Note. Im privaten Charakter der auf das subjektive religiöse Kunsterlebnis spekulierenden Glasgemälde klingt vielmehr die unpolitische konservative Haltung der Künstlerschaft um Ludwig I. an, ein Zug, ohne den die Fenster vielleicht ihres romantischen Schimmers entbehren würden.

Waren die neuentstandenen Glasmalereien auch als Vollendung der mittelalterlichen nach altdeutscher Art gedacht gewesen, so waren sie doch der Beginn einer ästhetischen Transformation. In welchem ursächlichen Zusammenhang ihr Einbau mit der Gesamtrestaurierung des Doms steht, ist jedoch unklar. Vom Juli 1828 datiert ein Kostenvoranschlag über 5 128 fl., in dem folgende Maßnahmen aufgeführt sind: Abbruch der beiden Oratorien mit Orgeln, neue aus Holz und auf Säulen gestützt, „in Verbindung mit dem Stil, in dem die Kirche erbaut ist“; Abbruch (?) der Kapellen an der nördlichen Seite, Auffüllen der Türöffnungen mit Sandstein im „gothischen Style“⁹⁵.

Als Auftraggeber kommt nur König Ludwig I. in Frage. Da er selbst während dieser Jahre nicht in Regensburg weilte, muß als maßgeblicher Informant Friedrich von Gärtner gelten, der durch seine Inspektionstätigkeit beim Einbau der neuen Fenster mit dem Zustand der Inneneinrichtung vertraut gewesen sein muß⁹⁶. Am 18. 3. 1828 beauftragt Gärtner den Regensburger Baueleven Popp, den Dom zu vermessen⁹⁷. Popp, der die Maßzeichnungen zu den neuen Glasfenstern der Westfassade geliefert hatte, erhält eineinhalb Jahre später, am 25. 8. 1829, 110 fl. für die Aufnahme und Reinzeichnung der Hauptfassade des Doms⁹⁸. Weitere an das Kgl. Baubüro in München geschickte Blätter fordert der inzwischen zum Baukondukteur ernannte und in Nürnberg tätige Popp mit der Absicht zurück, sie als Stichwerk zu veröffentlichen⁹⁹. Nachdem der König das Vorhaben Pops, eine

⁹⁴ MGSK (1832), S. 102; 3 Bleistiftzeichnungen nach den beiden Fenstern sowie von Ausschnitten im Museum der Stadt Regensburg, Inv. Nr. G 1934/68 h u. G 1931/82 a, b.

⁹⁵ Lba. Rbg. Fasz. 167 a.

⁹⁶ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg. Brief Gärtners an das Ministerium des Inneren, 18. 4. 1828. Während Ludwig die Fenster aus seiner Privatkasse bezahlte, sollten Einbau, d. h. Gerüste, Werkleute und Gitter von der Domkustodie bezahlt werden, die sich bis 1829 dagegen wehrte. KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg. 14. 5. 1828.

⁹⁷ StAA, Reg. KdI, 14289.

⁹⁸ StAA, Reg. KdI, 14288.

⁹⁹ StAA, Reg. KdI, 14288, Brief Pops an die Reg. d. Regenkreises, 5. 11. 1829; KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., Juni 1830.

„Sammlung der vorzüglichsten Denkmale der Baukunst und Bildhauerey in Bayern, nach den Kreisen des Königreichs geordnet“ herauszugeben, nicht unterstützt¹⁰⁰, veröffentlicht dieser die Grund- und Aufrißzeichnungen des Doms zusammen mit dem Architekten Theodor Bülow unter dem Titel „Mittelalterliche Architektur in Regensburg“ (1834) auf eigene Kosten¹⁰¹. In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung des Innenministers Eduard von Schenk in einem Brief vom 3. 6. 1830 von Bedeutung, in dem es heißt, daß von den in München befindlichen Blättern Popp die Zeichnung mit der inneren Ansicht des Doms „zur Uebung eines Praktikanten im Bureau der Ministerial Bau Section ohne alle Zweckbestimmung kopiert wurde“¹⁰². Ohne Zweifel handelt es sich um die schon erwähnte Ansicht Popp im Thurn und Taxis Zentralarchiv. Für König Ludwig I. stellte die Kopie des Blattes bis zu seiner Anwesenheit in Regensburg 1830 wohl die einzige Abbildung des Doms in seinem barocken Zustand dar und damit ein wichtiges Hilfsmittel bei den Restaurationsmaßnahmen. Wie die Deckfarbenzeichnung Popp erkennen läßt, sind nachträglich in dem Blatt Änderungen vorgenommen worden. Kaschiert wurden das Kardinal-Philipp-Grabmal, der hölzerne Aufbau des Hochaltars, der Musikchor in der Vierung und der Kanzeldeckel. Der Zeitpunkt dieser — möglicherweise von Gärtner angeregten — Abänderung muß jedoch schon früh, auf jeden Fall einige Jahre vor dem Beginn der ersten Purifizierungsmaßnahmen (1834) gelegen haben, da die Holzgalerie im südlichen Querhaus und das Gemälde Sandrarts noch zu sehen sind. Man kommt also zu dem Schluß, daß die Poppische Ansicht, indem sie das barocke Bild des Dominneren teilweise purifizierte, für Ludwig ein Modell bzw. eine Entscheidungshilfe der durchzuführenden Restauration darstellte.

Das Interesse blieb zu Beginn der Umgestaltungsmaßnahmen auf die Entfernung der hölzernen Oratorien und Musikchöre sowie die Regotisierung der nördlichen Seitenkapellen beschränkt. In einem an den König gerichteten Brief des Regierungsdirektors des Regenkreises von Rudhart vom 14. 5. 1830 heißt es, man könne — nach Benehmen mit Gärtner — 2 000 fl. sparen, wenn man „statt steinernen gothischen Bogenstellungen Verschlüge von Holz in den Seitenschiffen und darin die Blasbälge anbringen wollte. Allein es scheint uns nicht passend altes hölzernes Zeug wegzunehmen und anderes dafür hinzusetzen“¹⁰³. Das Problem bestand also darin, daß man die den Dom „verunstaltenden hölzernen Chöre und Emporen“ durch neue Einbauten ersetzen mußte, wollte man die Chormusik beibehalten. Ein Plan Gärtners zu einem neuen Musikchor wurde von Ludwig unter der Voraussetzung genehmigt, er solle nicht von Holz, sondern von Stein ausgeführt werden¹⁰⁴. Gärtner

¹⁰⁰ StAA, Reg. KdI, 14288, Mitteilung vom 2. 7. 1832.

¹⁰¹ 10 Hefte, Folio.

¹⁰² StAA, Reg. KdI, 18288. Auf einer mit Feder verstärkten Bleistiftzeichnung des Dominneren, möglicherweise der Vorzeichnung zur Poppischen Domansicht, sind die kaschierten Teile eingezeichnet, Fürst Thurn und Taxis, Zentralarchiv, Sammlung Resch. Frdl. Hinweis von Herrn E. Probst.

¹⁰³ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg.

¹⁰⁴ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., Schreiben vom 2. 8. 1830 an Schenk. Ludwig empfiehlt auch, bis zur nächsten Finanzperiode abzuwarten. Vgl. auch Lba. Rbg., Fasz. 167 a, 22. 8. 1830. Am 16. Oktober des gleichen Jahres kam Ludwig zur Grundsteinlegung der Walhalla. „Zur näheren Besichtigung des Domes und der dazu gehörigen, durch Altertum merkwürdigen Gebäude hatten sich Se. Kgl. Majestät den Montag vorbehalten, wobei Allerhöchstdieselben von den Wirkungen der neuen Fenster aus Glasgemälden sich überzeugten, welche Se. Majestät in diesem Jahre auf eigene Kosten mit wahrhaft königlichem Kunst-

gab zu bedenken, daß seine Zeichnung nicht für eine Ausführung in Stein berechnet und diese Bauweise untauglich sei, da zwischen den Tragsäulen Kreuzgewölbe bestehen sollten. „Die Säulchen und Zwischenräume müßten sich übrigens nach den vorhandenen Bettstühlen der kgl. Domcapitularen richten“. Die Empore stellte sich Gärtner aus Eichenholz mit dunkler Beize oder Anstrich mit Vergoldung vor, „wie man dies . . . in jeder altdeutschen Kirche sieht“. Zunächst aber bedürfe es großer ausführlicher Zeichnungen, „wegen der Varianten und Vielfältigkeiten an dem Gebäude“, um „in der Form *Verlässiges* hierzu zu projektieren“¹⁰⁵. Nachdem König Ludwig offenbar auf diese Forderung nicht reagierte, wendete sich Gärtner am 20. 3. 1831 mit einem Schreiben direkt an ihn, um ihm seine Gründe plausibel zu machen. Der Brief ist äußerst aufschlußreich, weil er der romantisch historisierenden Haltung des Königs (steinerne Emporen) historisch begründete Reflexion entgegensetzt:

„Die Zeichnung ist durchaus nicht in der Absicht gemacht, dieselbe von Stein auszuführen, wie sie nach dem Vorbild aller in altdeutschen Kirchen bestehenden Oratorien gerichtet ist, welche von Eichenholz mit zierlichem Schnitzwerk und öfters mit Vergoldung dargestellt sind, da sie bloß eine Zugabe späterer Zeiten sind, als sich der Gebrauch verlor nur Vocal Musik anzuwenden, daher der Mangel eines Platzes für die Orgel, und eigens Tribünen zur Aufstellung des Musik Chors, in welchen die Instrumental Musik ausgeführt wird, in allen altdeutschen Kirchen aus der früheren Zeit. Erst später wurden diese sogenannten Oratorien zum Bedürfnis, deren Errichtung sich leider nach dem herrschenden Baustyl richteten und so wie der Dom zu Regensburg deutlich zeigt, die ursprüngliche Form oft aufs häßlichste entstellten.“

Gärtner fügt hinzu, daß eine Ausführung in Stein doppelt so teuer käme, und die leichten steinernen Pfeiler des Presbyteriums, die schon häufig verschnitten wurden, wiederholt einer Verstümmelung ausgesetzt wären¹⁰⁶. Ludwig bewilligte den Vorschlag schließlich am 12. 8. 1831¹⁰⁷ und Ende Oktober des gleichen Jahres kam Gärtner nach Regensburg, um „wegen der Veränderung an dem Chor . . . das Nöthige anzuordnen“¹⁰⁸.

Inzwischen hatten die Purifizierungsabsichten einen größeren Umfang angenommen, der ursächlich im Zusammenhang mit dem Besuch des Königs in Regensburg im Oktober 1830 steht¹⁰⁹. In einem Schreiben vom 2. 11. 1830 forderte die Regierung des Regenkreises von der Bauinspektion, es wären „auch Pläne zur Entfernung aller dem Baustyle des Doms widersprechenden Neuerungen mit Ausnahme der Monumente (d. h. Grabdenkmäler, Anm. d. Verf.) sowie zur Herstellung eines Kreuzgewölbes statt der mit Freskogemälden versehenen Kuppel, zur Entfernung der hölzernen Tribünen und Betkammern, dann der Stukatur-Verunzierungen an

sinne an der Fassade des Domes hatten einfügen lassen und die, als Produkte der wieder aufgefundenen Kunst, jenen der ältern würdig zur Seite stehen.“ Brief eines Ungenannten an Bischof Sailer vom 16.—18. 10. 1830. In: Hubert Schiel, Johann Michael Sailer, Leben und Briefe, 1. Bd., Regensburg, 1948, S. 705 f.

¹⁰⁵ Lba. Rbg. Fasz. 167 a, Brief an Schenk vom 10. 11. 1830.

¹⁰⁶ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg.

¹⁰⁷ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg.

¹⁰⁸ StAA, Reg. KdI, 14288, Brief des Inspektors Windscheid vom 21. 4. 1832.

¹⁰⁹ Vgl. Anm. 104. Am 1. 7. 1832 weilte Ludwig nochmals in Regensburg um die Bauarbeiten der Walhalla zu besichtigen. Am Grab des verstorbenen Bischofs Sailer ernannte er Weihbischof Wittmann zum Nachfolger, der aber ein Jahr darauf starb. Schiel, op. cit., S. 723 f.

den Kapellchen in den Seitenschiffen . . . zu entwerfen und in Bälde vorzulegen . . .“¹¹⁰. Bereits im April 1830 hatte man zwei Dombauhütten an der Nordseite des Doms abgerissen¹¹¹.

Es kann kein Zweifel bestehen, daß Ludwig I. die treibende Kraft war, eine umfassende Restauration — und das heißt in erster Linie Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustands — durchzuführen, zumindest in diesem Stadium der Planungen. In einem undatierten Kostenvoranschlag, der vom Ende des Jahres 1830 zu stammen scheint, ist u. a. die Rede von der Herstellung einer Orgel, einem neuen Kanzeldeckel (nach Zeichnung Gärtners), Bogenauszierungen der linken Schiffe, neugotischer Altäre in den nördlichen Seitenkapellen und Arbeiten an der Vorhalle (d. h. dem Westportal, Anm. d. Verf.)¹¹². Daß diese Arbeiten bis zum Jahr 1835 nicht in Angriff genommen wurden, hatte innenpolitische Gründe. Die Kritik des Landtags von 1831 an der Kunstpolitik Ludwigs und die Abstriche, die die Kammer an den Ausgaben für Kunstpflege vornahm, waren die eine Seite, die Demission des Kultus- und Innenministers Eduard Schenk am 22. 5. 1831 die andere¹¹³. Schenk, der an dem für die künftige Denkmalpflege wichtigen Kabinettsreskript von 1827 mitgewirkt hatte¹¹⁴, blieb zwar in der Folge als Generalkommissär des Regenkreises mit der Domrestauration verbunden, er hatte aber nicht mehr den Einfluß seiner ministerialen Ära.

Der nach dem Tod Bischof von Sailer 1833 zu seinem Nachfolger gewählte Franz Xaver Schwäbl verfolgte das Restaurationsvorhaben am Dom mit Interesse, wobei ihm wohl mehr an einer Restaurierung im üblichen Sinne des Wortes lag. In einem Schreiben vom 28. 10. 1833 an das Präsidium des Regenkreises zeigt er die Mängel an, „welche sowohl mit der Schönheit des Gebäudes als mit der Erhabenheit seiner Bestimmung in so grellem Contrast stehen“:

1) Staub und Spinnweben überdeckten die schönsten Zierrate, die reiche Vergoldung der Schwibbögen, Gewölbegrate und Säulenknäufe sei kaum mehr sichtbar. Bei dieser Gelegenheit könnten die alten Glasfenster, die dem Zerbrechen nahe seien, durchgesehen und gerichtet werden, wodurch die der Gesundheit so nachteilige Zugluft und die so kostspielige Wachskonsumption verhindert würde.

2) Die Haupt- und Seitengänge, die so uneben seien, daß man nicht sorgsam genug auf seine Tritte Acht geben könne, müßten nach und nach neu gepflastert werden. Es sei aber Rücksicht auf die Grabmäler zu nehmen, die, wenn sie wie bisher liegen blieben, allmählich ganz abgetreten und unkenntlich würden und dann alle historische Bedeutung verlören.

3) Erinnerung an den Kgl. Befehl zur Entfernung der „Bretterbühnen“.

4) Das Ohr würde durch schlechte, unwürdige Kirchenmusik verletzt. Es sei eine Musikreform vonnöten.

Die Maßnahmen seien auch deshalb durchzuführen, „damit der herrliche Regensburger Dom in seiner angemessenen Würde hergestellt, und nicht ferner mehr sie

¹¹⁰ Lba. Rbg. Fasz. 167 a.

¹¹¹ Lba. Rbg. Fasz. 167 a, 18. 3. 1830 und KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg. 2. 6. 1830, Bericht v. Rudharts an das Innenministerium.

¹¹² Lba. Rbg. Fasz. 167 a.

¹¹³ Max Spindler, Die Regierungszeit Ludwigs I., § 7, Die liberale Reformperiode bis 1831, S. 155 f. In: Handbuch d. Bayerischen Geschichte, Hrsgb. v. M. Spindler, Bd. IV/1, München 1974.

¹¹⁴ Spindler, op. cit., S. 132.

den aus der Nähe und Ferne kommenden Beschauern desselben die freudige Bewunderung seiner großartigen alterthümlichen Schönheit durch den Anblick moderner Entstellung und Vernachlässigung getrübt werde“¹¹⁵.

Der Kgl. Regierungs- und Kreisbaurat v. Pigenot wendete sich daraufhin mit einem Kostenvoranschlag von 2 456 fl. 12 kr. an die Regierung des Regenkreises: Das Hauptschiff mit Ausnahme eines 42 Fuß langen guten Theils, sei mit ganz neuem Paintner Kalksteinpflaster, sog. Kolmsteinen, zu versehen und zwar dergestalt, daß die Steine gleicher Gattung und Größe zusammen könnten, und so das ganze Kirchenpflaster mehr Ordnung, Gleichheit und Dauerhaftigkeit erhalten würde. Pigenot schlägt folgende Reihenfolge bei den Restaurierungsarbeiten vor: a) Pflasterung, b) Abstauben der Wände und Gewölbe, c) Fensterreparatur, d) Reinigung des Pflasters und der Einrichtung. Unter anderem sollten die Blindfelder der Fenster im nördlichen Seitenschiff, welche schon sehr beschädigt seien, einen Anstrich erhalten: die Gewölbespiegel seien „mit einer blaßen graulichten Farbe zu versehen“¹¹⁶.

Stellt man sich das Ergebnis der Restaurierungsabsichten Schwäbls in seinen ästhetischen Konsequenzen vor, so wäre dieses bei weitem nicht so radikal ausgefallen wie Gärtners konsequent durchdachte Restaurationspläne. Deshalb überrascht die Stellungnahme Ludwigs, die sich ihrem Inhalt nach auf die Eingabe Schwäbls bzw. Pigenots bezieht und ganz im Widerspruch zu seinen eigenen weitergehenden Purifizierungsforderungen steht. Der König schrieb im Januar 1834 an Bischof Schwäbl:

„Schrecken ergreift mich jedesmal, wenn Ich von Restauration ehrwürdiger Alterthümer, wie die herrliche Domkirche in Regensburg ist, höre, da ich so manche Verunstaltung in ähnlichen Fällen, gesehen habe. Der einzige, noch unverändert erhaltene Dom zu Regensburg ist mir zu lieb, als daß Ich etwas darin vornehmen oder ersetzen lassen könnte, bevor ich durch eigene Einsicht von der unvermeidlichen Nothwendigkeit Mich überzeugt habe. Es soll daher bis Ich selbst in Regensburg alles noch ein Mahl gesehen habe, weder an dem Fußboden, noch an den Wänden, noch sonst etwas geändert, oder gereinigt werden. Einzig die Fenster dürfen soviel nöthig ausgebessert werden. Ich rechne mit Zuverlässigkeit darauf, daß dem genau nachgekommen werde, da in diesem ehrwürdigen Dome Mir alles zu werth ist, um ohne Sorge auch nur an die Gefahr eines Mißgriffes denken zu können“¹¹⁷.

Denkt man an die Folgen der wenig später einsetzenden Restauration, so mutet Ludwigs konservatorisches Bekenntnis wie eine Farce an. Erklärbar wird der Tenor des Briefs nur als Antwort auf Schwäbls Forderungen. Dem König, der an Schwäbls Stelle lieber den temperamentvollen Diepenbrock gesehen hätte, behagte offensichtlich nicht, daß der Bischof in seine Restaurationsvorhaben eingriff und zur Eile antrieb. Wie man aus anderen Bauvorhaben, z. B. der Glyptothek oder der Wallhalla weiß, verfolgte Ludwig seine Pläne zielstrebig und unter Umständen über Jahrzehnte hinweg, um eine optimale Lösung zu erreichen. Auch bei der Restauration des Bamberger Doms gab es lange Intervalle, die durch das Suchen Ludwigs nach einer befriedigenden Neugestaltung entstanden¹¹⁸. Tatsächlich ereignete sich

¹¹⁵ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom. Vgl. auch BZA Rbg./BDK, Sitzungsprotokolle 1823—1834, 28. 10. 1833.

¹¹⁶ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, Abschrift vom 19. 11. 1833.

¹¹⁷ BZA Rbg./BDK, Sitzungsprotokolle 1823—1834, 25. 1. 1834, Auszug eines Briefes von Ludwig an Schwäbl.

¹¹⁸ Eine zusammenfassende Untersuchung über die Domrestauration Bamberg (1826—

bis zur Ankunft des Königs 1835 nichts. Schwäbl schreibt in einem Aktenvermerk darüber:

„Bey der am 19. Juny stattgehabten Anwesenheit S. Majestät dahier, haben Allerhöchst dieselben den Dom zweymal besichtigt, und an Ort und Stelle alle jene Anordnungen getroffen, welche allmählich ausgeführt werden sollen, um diesem herrlichen Tempel seine ursprünglichen Reinheit, Schönheit und Majestät wieder zu geben. Unter Leitung des Kgl. Professors Gärtner und Unterleitung des Bau-Ingenieurs Nadler haben die Arbeiten zu diesem Behufe sogleich nach der Abreise Sr. Maj. begonnen, und werden fortgesetzt“¹¹⁹.

Auf Weisung Gärtners unterblieben Ausbesserungsarbeiten am „Fußgemäuer“ und der Vortreppe, um alle Kräfte auf den Abbruch der Tribünen, Altäre und Geländer zu konzentrieren¹²⁰. Am 26. 6. 1835 unterbreitete Bauingenieur Nadler, dem die Arbeiten unterstanden, Kostenvoranschläge für Abbrucharbeiten an den 3 Kapellen (828 fl.), Abbruch der kleinen Orgel (15 fl.), eines großen Altars unter der Tribüne (36 fl.) und 2 kleinerer Altäre nächst dem Hauptportal (20 fl.)¹²¹. Vom 18. 7. 1835 datiert ein Protokoll über Abbrucharbeiten. Entfernt wurden die kleine Orgel und die Tribünen, ein großer Altar unter der Orgeltribüne, ein großer Altar nächst dem Hauptportal, „am ersten Pfeiler hinten samt Geländer und 2 Bettstühle gegenüber der Tribüne“, „der ganze Treppenvorbau und Herabnahme der 2 großen Bilder rechts und links an den beiden Seiten des Presbyteriums samt Wegnahme der beiden Seitenaltäre des Johannes und Stephanus. Wegnahme des Josephsaltars, der beiden Seitenaltäre am Presbyterium, Kreuzaltar“ und Galerie. Auch die Kapellen werden ihrer Einrichtungen beraubt, die Stuckgewölbe herausgeschlagen¹²². So kann Schenk bereits zwei Monate nach der Anwesenheit des Königs diesem berichten:

„Die großen häßlichen Ölgemälde sind gänzlich und die noch häßlicheren hölzernen Gänge und Tribünen auf der Evangelienseite des Presbyteriums . . . hinweggenommen und diese Seite tritt in ihrer ursprünglichen Schönheit und einfachen Großartigkeit mächtig hervor. Die gegenüberliegenden Emporkirchen müssen noch bleiben . . .“¹²³

Der Gedanke einer durch die Abbrüche bewirkten Katharsis bestimmt auch die an Ludwig gerichteten Zeilen Bischof Schwäbls:

„E. M. werden seiner Zeit höchstens angenehm überrascht werden, selbst zu schauen, wie in Folge dieser Veränderungen die Größe des Umfanges, die Reinheit der Bauart und die Herrlichkeit des ganzen Tempels erst recht hergestellt werden“¹²⁴.

1837) fehlt noch. Vgl. Der Anteil Heideloffs an der Domrestaurierung. In: Bamberger Blätter für fränkische Kunst und Geschichte, 3. Jg. Nr. 10, 1926, S. 37 und J. J. Morper, Ein unbekanntes Gutachten J. M. von Reiders zur Domrestauration von 1828, op. cit. 7. Jg., Nr. 8, 1930, S. 29; Hans Reidelbach, König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen, München (1888), S. 231.

¹¹⁹ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, 29. 7. 1835.

¹²⁰ StAA, Reg. KdI, 14291, Brief Nadlers an die Reg. d. Regenkreises vom 22. 6. 1835.

¹²¹ StAA, Reg. KdI, 14291.

¹²² Lba. Rbg., Fasz. 167 b. Dabei eine Bleistiftskizze (mit Maßangaben) einer der Kapellenportale im Zustand vor und nach dem Abbruch (mit aufgemauertem neugotischen Portal).

¹²³ Spindler, Schenkbriefe, 22. 8. 1835, S. 264. In einem Brief an den Maler Robert von Langer schreibt Schenk in aufklärerischem Stil von „Stuccos, die die Säulen und Wände wie Reifröcke und Allongeperücken verdeckten oder entstellten.“ 4. 7. 1835, S. 442.

¹²⁴ Brief vom 21. 8. 1835 (GHAM, Nachlaß König Ludwigs I., II A 21). Winfried

Zu Beginn des nächsten Jahres folgten Ausbesserungsarbeiten im Dom. Wie Nädler der Regenkreisregierung mitteilte, wurden die Presbyteriumspfeiler, „welche un- ausgeführt waren, mit den nötigen Gliedern versehen . . .“, das ausgetretene Pflaster im südlichen Seitenschiff frisch bearbeitet und die Bögen der Seitenkapellen mit neuen „gothischen Gewänden und Verzierungen versehen“. Zwei große Altäre im Seitenschiff harrten noch ihres Abbruchs. Weitere Steinmetzarbeiten an verstümmelten Bögen und Pflasterreparaturen sollten folgen¹²⁵.

Inzwischen beschäftigten sich die planenden Stellen mit neuen Vorhaben. Eines davon war die künftige Unterbringung der Orgel. Die Diskussion darum ist ein Beweis mehr dafür, wie wichtig die weltanschauliche Haltung des Königs und seiner Befürworter Gärtner und Schenk für den Ausgang der Restauration des Doms war. Nachdem der Plan eines neuen Musikchors im Presbyterium offenbar fallen gelassen worden war, regte Ludwig an, auf die Orgel ganz zu verzichten. Schenk antwortete ihm enthusiastisch: „Mir scheint indessen die Idee des einfachen, großen Choralgesanges so herrlich und dem Charakter des Doms so angemessen, daß ihre Ausführung wenigstens des Versuches würdig wäre“¹²⁶. Der Vorschlag fand bei dem pragmatischen Schwäbl wenig Gegenliebe¹²⁷, so daß man nach anderen Lösungen suchte. Gärtner, der inzwischen zum Oberbaurat im Ministerium des Inneren ernannt worden war und das Ministerialreferat und die Generalinspektion der plastischen Denkmale erhalten hatte¹²⁸, schrieb am 30. 1. 1837 an Ludwig, er halte einen anderen Platz für die Orgel, als hinter dem Hochaltar kaum möglich, indem jede andere Anordnung bereits tausendfach erwogen, und jederzeit wieder verworfen wurde, weil sie den Dom entstelle, folglich der Absicht des Königs zuwider liefe. Dagegen seien nur die Musiksachverständigen. Der einzige erwägenswerte Grund sei vom Bischof ausgesprochen, die Lärmentfaltung, die den Priester am Altar übertönen könnte. Man müsse eben den Umfang der Orgel reduzieren. Licht sei genug vorhanden¹²⁹. Ludwig genehmigte den von Gärtner vorgeschlagenen Aufstellungsort mit dem Zusatz, der Umfang der Orgel brauche nicht größer zu werden, als zur Begleitung der Choral-Musik unumgänglich nötig sei¹³⁰. Schwäbl versuchte im Sommer 1837 diesbzüglich nochmals einen Vorstoß zu machen. Er schickte dem König einen Entwurf, wie der Chor samt Orgel untergebracht werden könnte: „Jedermann, der von diesem Entwurf Kenntnis erhielt, ist ergriffen von der Schönheit und Zweckmäßigkeit dieser Idee, deren Ausführung, da sie ganz dem Charakter des Baustyles der Kirche gemäß ist, dieser eine neue Zierde gewähren würde . . .“¹³¹. Schwäbl konnte jedoch mit seinem Plan beim König nicht durchdringen¹³².

M. Hahn, *Romantik und katholische Restauration. Das kirchliche und schulpolitische Wirken des Sailererschülers und Bischofs von Regensburg Franz Xaver Schwäbl (1778—1841) unter der Regierung König Ludwigs I. von Bayern*. In: *Miscellanea Bavarica Monacensia*, München 1970, S. 218.

¹²⁵ StAA, Reg. KdI, 14291, Bericht vom 14. 2. 1836.

¹²⁶ Spindler, Schenkbriefe, 18. 10., 1835, S. 265.

¹²⁷ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, Brief an Ludwig vom 27. 1. 1837. Schwäbl schreibt, man habe probeweise eine Orgel hinter dem Hochaltar angebracht; es ermangle aber an Raum und Licht, der Priester würde am Altar „übertäubt“ und der Gottesdienst gestört.

¹²⁸ Eggert, op. cit., S. 169 (am 3. 11. 1836).

¹²⁹ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., 30. 1. 1837.

¹³⁰ StAA, Reg. KdI, 14291, 17. 2. 1837.

¹³¹ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, 18. 6. 1837.

Die übrigen Pläne der Restauration konzentrierten sich auf die noch bestehenden mittelalterlichen Ziborienaltäre und den Abbruch der Barockkuppel. Wie man auf einen neuen Musikchor verzichtete, um die vermeintlich wiedergewonnene ästhetische Einheit des Raums zu bewahren, so lehnte man auch neue Altäre ab. Schenk unterrichtete am 3. 9. 1836 die Regierung des Regenkreises davon, daß die Herstellung neuer gotischer Altäre im Dom zu unterbleiben habe, dagegen einige alte versetzt und die mittlere Kuppel beseitigt werden solle¹³³. Die fünf Ziborienaltäre, die nach Meinung Schenks „bisher den unteren Teil des Domes beengten“¹³⁴, wurden gleichmäßig auf die Seitenschiffe verteilt, das Mittelschiff frei gelassen. Das Versetzen der Steinaltäre während der Jahre 1836—38 bereitete viel Mühe und ging nicht ohne Beschädigungen vor sich. Mehrere Teile mußten beim Neuaufbau ergänzt werden¹³⁵.

Auch das Problem des Kuppelabbruchs rückte nun in den Mittelpunkt. Schwäbl verwies in einem Brief an den König vom 27. 1. 1837 auf die Alternative, die Kuppel zu belassen und mit dem übrigen Kreuzgewölbe des Doms in möglichste Konformität zu setzen. Andernfalls würde es viel kosten und das Restaurationswerk in die Länge ziehen¹³⁶. Gärtner jedoch beharrte in seinem kurz darauf an Ludwig gerichteten Schreiben auf seinem Vorhaben:

„Der Abbruch der Kuppel erscheint mir unerläßig; sowie der Ersatz durch ein Kreuzgewölbe, in konsequenter Gestalt der uebrigen Gewölbe, und dürfte deshalb ungesäumt vorgenommen werden, damit die Restauration des Domes endlich eine Vollendung erreiche, bey welcher aber die Herstellung der beyden sehr stöhrenden Fenster an der sogenannten Stephansseiten nicht fehlen dürften“¹³⁷.

Die königliche Genehmigung zum Kuppelabbruch und Einbau eines Kreuzgewölbes nach Gärtners Vorstellungen wurde am 17. 2. 1837 erteilt, Gärtner selbst sogleich nach Regensburg beordert, um die Arbeiten voranzutreiben¹³⁸. Auch Bischof Schwäbl, der begreiflicherweise an einer Wiedereröffnung des Doms für den Gottesdienst interessiert war, drängte auf Fertigstellung der Arbeiten. Es bot sich ihm dafür ein willkommener Anlaß: das 1837 stattfindende 1100jährige Bistumsjubiläum. In einem Brief vom 19. 2. gab er dem König einen ausführlichen geschichtlichen Abriss von der Gründung des Bistums und vermerkte zum Schluß:

„Noch nie wurde hier eine Säkular-Feyer begangen, und mich dünkt, es sey ein bedeutungsvolles Omen, daß das 1100 jährige Saeculum gerade mit dem Zeitpunkte zusammentrifft, wo die prächtige Bistums-Kirche durch die allerhöchste Aufmerksamkeit und Huld S. M. in ihrer ursprünglichen Schönheit und Herrlichkeit nach innen und außen vollendet wieder hergestellt seyn wird“¹³⁹.

¹³² Brief an Schenk vom 2. 8. 1837: „... S. M. haben die Unterbringung des Chores über dem Hauptportal — nach der vorgelegten Zeichnung — zurückgewiesen ...“, Hahn, op. cit., S. 252.

¹³³ StAA, Reg. KdI, 14291. Der Verzicht auf neue Altäre ist freilich auch als Sparmaßnahme zu sehen.

¹³⁴ Spindler, Schenkbriefe, S. 285, 23. 8. 1836.

¹³⁵ Lba. Rbg. Fasz. 167, 13. 8. 1836.

¹³⁶ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom.

¹³⁷ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., 30. 1. 1837.

¹³⁸ StAA, Reg. KdI, 14291, 17. 2. 1837. BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, Brief Schwäbls an Ludwig vom 19. 2. 1837.

¹³⁹ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom. Am 6. 9. 1837 war die feierlich begangene Eröffnung der Jubiläumswoche zum 1100-jährigen Bistumsjubiläum in der Niedermünsterkirche. Hahn, op. cit., S. 252.

Trotz eines detaillierten Kostenvoranschlags von Nadler, der noch aus dem Jahr 1836 datiert¹⁴⁰, kamen die Umbaumaßnahmen in der Vierung 1837 nicht mehr zustande. Der Grund lag in der fehlenden Finanzierung des Restaurationsprojekts.

König Ludwig I. hatte zunächst vorgeschwebt, die Domrestauration finanziell weitgehend durch den Kultusfond abzusichern, der mit der jeweiligen zweijährigen Finanzperiode dem seit der Säkularisation durch eigene Einkünfte beraubten Domkapitel zur Bestreitung von Reparaturen und Kultusbedürfnissen angewiesen wurde. Ein Ministerialerlaß vom 18. 9. 1828 regelte zusätzlich, daß alle Bauausgaben wie Reinigung, Reparatur der Orgel, Glocken und Errichtung von Altären unter Regiekosten zu laufen habe¹⁴¹. 1833 versprach Schwäbl, die von ihm beabsichtigte Restaurierung mit 2 000 fl. aus den Zuschüssen der laufenden Finanzperiode zu decken, notfalls mit einem Vorschuß aus der Dispositionskasse der Kgl. Kreisregierung¹⁴². Zu Beginn des Jahres 1836 hatte jedoch die Domkustodie allein für Abbrüche, Pflastererneuerung und Steinmetzarbeiten 2 002 fl. bezahlt, während noch 1 504 fl. offen waren¹⁴³. Gegen Ende des Jahres waren ca. 9 000 fl. verbaut¹⁴⁴, und zwei Monate später, im Februar 1837 klagte Domdechant Diepenbrock, über 10 000 fl. habe die Domkustodie schon für die Restaurierung ausgegeben, 15 000—16 000 fl. seien noch erforderlich, wobei schon mehr als 3 000 fl. Schulden gemacht worden seien. Es sei unbedingt erforderlich, daß die königliche Kasse mehr zuschieße¹⁴⁵. Im Mai war das Schuldenkonto der Kustodie auf 7 000 fl. gestiegen, und die Bitte Schwäbls um Erhöhung des jährlichen Etats von ca. 1 200 fl. abgelehnt worden¹⁴⁶. Voll Resignation schrieb Schwäbl an Eduard von Schenk, es bleibe nichts anderes übrig, als die Arbeiten einzustellen, die Werkleute zu entlassen und abzuwarten; doch gehe die schönste Bauzeit ungenutzt vorüber. Er habe die Verhandlungen dem König zur eigenen Einsicht gegeben mit der Bitte „durch weitere allerhöchste Winke den Knoten allergnädigst lösen zu wollen“¹⁴⁷. Nach Meinung Diepenbrocks kam die Mittelverweigerung nicht vom König selbst, sondern aus seinem Kabinett: „Welcher Eindruck aber im Inn- und Auslande, wo das auf S. Majestät Allerhöchsteigenen Anordnung so erfolgreich begonnene Restaurationswerk so rühmliche Erwähnung und freudige Theilnahme fand, welcher Eindruck dieser so traurige Zustand der Nichtvollendung und kümmerlichen Halbheit“¹⁴⁸. Ludwig, der trotz der erwähnten Kürzung seiner Zivilliste und der Kunstausgaben durch den Landtag an den Plänen der Domrestauration festhielt, gewährte schließlich durch die Kammer des Inneren einen Zuschuß von 8 421 fl.¹⁴⁹. 6 500 fl. konnten jedoch vorläufig nicht gedeckt werden¹⁵⁰.

Dank des Zuschusses gingen die Arbeiten im Dom noch im Winter 1837/38 mit

¹⁴⁰ GS Nr. 1638 (Abschrift), TU München.

¹⁴¹ StAA, Reg. KdI, 14290.

¹⁴² BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom.

¹⁴³ StAA, Reg. KdI, 14291, Schreiben Nadlers an die Reg. d. Regenkreises.

¹⁴⁴ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, 2. 12. 1836.

¹⁴⁵ StAA, Reg. KdI, 14291, 18. 2. 1837, an die Reg. des Regenkreises.

¹⁴⁶ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, Brief Schwäbls an Ludwig vom 18. 6. 1837. Der Etat für die IV. Finanzperiode betrug jährlich 1181 fl. (Durchschnittssumme), StAA, Reg. KdI, 14291.

¹⁴⁷ Hahn, op. cit., S. 250 und S. 252, Brief vom 18. 6. und 2. 8. 1837.

¹⁴⁸ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., 13. 6. 1837, an die Regierung d. Regenkreises.

¹⁴⁹ StAA, Reg. KdI, 14291, 7. 11. 1837.

¹⁵⁰ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., 5. 7. 1837.

voller Kraft weiter. Drei Steinmetzarbeiter fertigten mit ihren Gehilfen „Bogenverzierungen“, d. h. figürliche Konsolen neu an, die „durch Anbringung von Gedächtnistafeln (Epitaphe, Anm. d. Verf.) teilweise destruiert“ worden waren. Außerdem wurden die hölzernen Galeriebrüstungen des Chors durch steinerne mit gotischem Maßwerk ersetzt¹⁵¹. Für die Herstellung weiterer Steingalerien in den Seitenschiffen, ohne die man den Dom zu nackt glaubte, fehlte das Geld, da die inzwischen von Gärtner veranlaßte Renovierung des Pfeilers am Hauptportal der Westfassade große Summen verschlang¹⁵². Schwäbl hoffte daher, vom Abbruch der Augustinerkirche umsonst Steine zu erhalten, um Kosten zu sparen¹⁵³. Obwohl der neue Regierungspräsident der Oberpfalz, von Seutter, die Steine für „Ärarialbauten“ vorbehalten wissen wollte, erfährt man aus Lieferzetteln, daß 25 Kubikklafter Quader von der Augustinerkirche für die Steinmetzarbeiten des Doms verwendet wurden¹⁵⁴.

Die wichtigste Maßnahme aber war der Abbruch der barocken Vierungskuppel, der wohl zu Beginn des Jahres 1838 durchgeführt wurde, und der Einbau eines Kreuzgewölbes im gleichen Jahr. Aus Sparsamkeitsgründen wurden die abgetragenen Ziegelsteine wiederverwendet¹⁵⁵. Das neue Gewölbe erforderte die Aufstellung gewaltiger Gerüste¹⁵⁶. Schalbögen in drei aufeinanderliegenden Schichten mußten gezimmert werden, bevor die Kreuzrippen und der riesige Schlußstein eingebaut bzw. die Gewölbekappen aufgemauert werden konnten¹⁵⁷. Für das Hochziehen der Hausteine war ein besonders dickes, eigens gedrehtes Hanfseil vonnöten¹⁵⁸. Spätestens im Sommer dürfte das neue Gewölbe vollendet gewesen sein¹⁵⁹. Schwäbl nahm es ein Jahr später bei der Wiedereröffnung des Doms zum Anlaß einer schmeichlerischen Laudatio auf den König. In einem Brief vom 6. 6. 1839 schrieb er an Ludwig:

„In der Mitte des kühnen Gewölbes, welches an die Stelle der früheren unförmlichen Kuppel eingebaut wurde, glänzt nunmehr Wappen und Namen des großen Königs, dessen Wink und Anordnung die von Jedermann angestaunte neue Herrlichkeit der Kirche geschaffen hat“¹⁶⁰.

¹⁵¹ Die Namen der Steinmetzmeister werden mit Ludwig Graf, Hempel und Demmelmeyer angegeben, Lba. Rbg. Fasz. 167, 1. 3. 1837. Zur Arbeit an den „Verzierbögen und Galerien, Lba. Rbg. Fasz. 176, 26. 2. 1836 und 17. 12. 1837; StAA, Reg. KdI, 14291, 19. 2. 1838.

¹⁵² BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rst. Dom, Brief des Canonikus Oberndorfer an Schwäbl vom 1. 12. 1838.

¹⁵³ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, ebda.

¹⁵⁴ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, Brief Schwäbls an Innenminister v. Abel vom 22. 2. 1839; Lba. Rbg. Fasz. 167, 15. 2. 1839. Ein Teil wurde auch für das Beschlächt des Unteren Wöhrd verwendet.

¹⁵⁵ GS Nr. 1638, Kostenvoranschlag Nadlers, TU München; Lba. Rbg., Fasz. 167, 22. 1. 1838.

¹⁵⁶ Schuegraf I, S. 206.

¹⁵⁷ StAA, Reg. KdI, 14291, Kostenvoranschlag Nadlers zum Kuppelabbruch, undatiert (1837).

¹⁵⁸ Lba. Rbg. Fasz. 167, 8. 6. 1838. Der Kuppelscheitel hatte die Höhe von 125 Fuß.

¹⁵⁹ Der Maurermeister Georg Muth macht am 10. 5. 1838 einen Plan zur Aufmauerung der Pfeiler des Kreuzgewölbes, Lba. Rbg. Fasz. 167; Schuegraf I, S. 206, gibt den März als Vollendungstermin an.

¹⁶⁰ Hahn, op. cit., S. 222.

Noch aber waren wichtige Maßnahmen durchzuführen, um die Restauration des Doms zu vollenden. Bischof Schwäbl erbat für die sieben Nebentärläre — die fünf gotischen Ziborienaltäre und zwei Altäre in den nördlichen Seitenkapellen — Altarbilder. Ludwig ordnete der Bauinspektion in Regensburg an, Zeichnungen dieser Altäre nach München zu senden, wo Schüler des Akademieprofessors Schlottbauer die Bilder zu billigem Preis anfertigen könnten¹⁶¹. Die von Schwäbl gewählten Themen waren, der Zeit entsprechend, auf Heilsgeschichte, Diözesanpatrone und historische Ereignisse beschränkt: Für das nördliche Seitenschiff waren vorgesehen: 1. St. Rupert tauft in Regensburg den bayerischen Herzog Theodo III., dessen Sohn Theodobert und die Herrn seines Hofes, 2. Die Einsetzung des Hl. Abendmahles (zukünftiger Speisealtar), für das südliche Seitenschiff hinten Mariä Verkündigung, für den rechten Nebenchoraltar die Geburt Christi, für den linken die Auferstehung. Die noch offenen beiden Seitenkapellen sollten Bilder mit dem Hl. Wolfgang und dem Hl. Emmeram erhalten und als Rahmung Dekorationen im gotischen Stil, die an die Stelle des „hölzernen Schnitzwerks im italienischen Style“ treten sollten¹⁶². Nachdem Akademiedirektor Peter von Cornelius 2 100 fl. für die neuen Altarblätter veranschlagt hatte, davon 1 000 fl. Vorschuß, vergewisserte sich Ludwig, ob denn Altarbilder nötig seien, man solle die alten beibehalten. Er genehmigte aber die Anschaffung, nachdem Schwäbl versichert hatte, die Altäre hätten keine älteren Bilder gehabt (!)¹⁶³.

Unentschieden war bis zu diesem Zeitpunkt noch die Gestaltung des Chors. Gärtner, der mit dem König im Frühjahr 1839 für 3 1/2 Monate in Italien weilte, traf hinsichtlich der Zeichnungen für das Chorgitter und die neuen Beichtstühle zuvor seine Maßnahmen, indem er Diepenbrock nicht ohne ironischen Unterton mitteilte: „Ohlmüller, dem Spitzbogen-Architekten wird die Sache dann wahrscheinlich zum Referate zugeschlossen und dieser wird es gewiß aufs beste liefern. So dürfte der gordische Knoten zerhauen seyn, und sofort der Dom dem Gottesdienste rechtzeitig wieder geöffnet werden können“¹⁶⁴. Schwäbl schrieb kurz darauf dem Vizepräsidenten v. Seutter seine Vorstellungen über ein neues „gußeisernes Gitter anstatt des zu beseitigenden hohen, die Aussicht auf den Hochaltar hemmenden Gitters“: . . .

„Dabey muß jedoch bemerkt werden, daß das neue Gitter nicht wieder an derselben Stelle des alten, sondern an der untersten Stufe der zum Presbyterium hinaufführenden großen Treppe angebracht werden soll, indem sonst der Zweck der freyen Ansicht des Hochaltars durch das oben vor das Gitter hindrängende Volk wieder vereitelt würde“.

Die Kosten könnten durch den Erlös des schmiedeeisernen Gitters erworben werden¹⁶⁵. Seutter antwortete dem Bischof, die Zeichnungen würden durch den Ingenieur-Praktikanten Freiherr von Reichlin hergestellt, bis Pfingsten, also dem Tag der Wiedereröffnung, sollte alles fertig sein¹⁶⁶.

Das Interesse Schwäbls richtete sich nunmehr auf einen letzten Punkt, der ihm aber wohl sehr am Herzen lag: den silbernen Hochaltar von 1784/85. An Innen-

¹⁶¹ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., Aktenvermerk vom 13. 3. 1838.

¹⁶² KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., Brief des Vizepräsidenten v. Seutter an Ludwig vom 9. 8. 1838.

¹⁶³ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., 5. 1. 1839 und StAA, Reg. KdI, 14291, 30. 1. 1839.

¹⁶⁴ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, 6. 2. 1839.

¹⁶⁵ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, 12. 2. 1839.

¹⁶⁶ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, 16. 2. 1839.

minister v. Abel schrieb er, daß ein hölzerner, weiß und in Goldstreifen gefaßter Kasten (wohl im Louis XVI.-Stil, Anm. d. Verf.) den eigentlichen Kasten normalerweise überkleide. Da dieser mit dem Kirchenstil in zu auffallendem Widerspruch stünde, müsse er allerdings beseitigt werden und ein neuer, angemessener hergestellt werden. Für den Silberaltar, der wohl Gärtner ein Dorn im Auge war und in seinem Silberwert als „neue Quelle für die vollständige Wiederherstellung des Doms“ angesehen wurde, setzte sich Schwäbl leidenschaftlich und mit Erfolg ein:

„. . . So würden ich und mein Domkapitel die, dem Andenken unserer wohlthätigen Vorgänger schuldige Pietät schon zu verletzen fürchten, und die Hinwegräumung dieses kostbaren Werkes vor dem Publikum und dem Klerus der Diözese uns nicht zu verantworten getrauen, abgesehen einestheils davon, daß die höhere Geistlichkeit weit entfernt bleiben muß, ein so auffallendes Beyspiel von Nichtachtung des bestimmten Willens frommer Stifter aufzustellen, andererseits davon daß es unverzeihlich scheinen dürfte, einen Schatz, der alle Stürme und Gefahren der Kriege, der Säkularisation und Territorialveränderung überdauert hat, mitten im tiefsten Frieden leichtsinnig auf das Spiel zu setzen. . .“¹⁶⁷

Dem Engagement Schwäbls und seiner moralischen Argumentation war die Beibehaltung des Silberaltars zu verdanken. Der geplante neugotische Aufsatz kam wohl nie zustande. Ein Entwurf v. Reichlins wurde wegen Einzelheiten, u. a. der Kleinteiligkeit der Figuren und der architektonischen Glieder, vom Baukunstauschuß in München nicht genehmigt¹⁶⁸.

Was zum Zeitpunkt der feierlichen Wiedereröffnung des Doms an Pfingsten 1839 fertig und was unfertig war, darüber gibt ein Bericht Schenks an Ludwig vom 27. 2. 1839 Aufschluß: Neben dem schon erwähnten Kreuzgewölbe, dem Bodenpflaster, den Konsolen der seitlichen Blendarkaden¹⁶⁹ und den versetzten Ziborienaltären wurden die steinernen Galeriebrüstungen im Chor, die Orgel, der Kanzeldeckel¹⁷⁰ und eine neue Türe zum Kircheneingang beim Eselsturm fertiggestellt¹⁷¹. Unvollendet waren die Altäre für die nördlichen Seitenkapellen. Schenk bemerkt dazu: „Da diese in späterer Zeit an dem Dom gebauten Kapellen, wenigstens in ihrem Inneren dem Baustil der Kirche nicht entsprechen, so hatte der Bischof den Abbruch und die Zumauerung sowie Anbringung von Nischen zur Aufnahme neuer Altäre gewünscht“. Vorläufig aber sollten aus Kostengründen die Kapellen bleiben und nur mit Nischen untermauert werden. Auszuführen waren außerdem noch Teile der steinernen Galerien in den Seitenschiffen des Langhauses¹⁷² und ein vom Bischof gewünschter unterirdischer Gang von einer an die Sakristei stoßenden Ka-

¹⁶⁷ BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom, 22. 2. 1839.

¹⁶⁸ StAA, Reg. KdI, 14291, Brief des Innenministeriums an die Regierung des Regenkreises vom 22. 9. 1839. Wiedervorlage wurde angeordnet.

¹⁶⁹ Von den südlichen Konsolfiguren sind drei Viertel ergänzt, die vier westlichen dürften dem 15. Jh. angehören.

¹⁷⁰ Bereits bei der Sitzung des Domkapitels am 18. 12. 1833 war ein neuer Kanzeldeckel beschlossen worden: „Der Überschlag zu einem neuen Kanzel-Deckel nach alt gotischer Form, zudem der alte so morsch ist, daß er kaum mehr hält, belauft sich vom Schreiner aus auf 260 fl.“ Zeichnung und Überschlag wurden aber ad acta gelegt, da kein Geld vorhanden war. BZA Rbg./BDK Sitzungsprotokolle 1833—1834, S. 151, 152.

¹⁷¹ Ein Entwurf der noch bestehenden neugotischen Eichtüre in GS, Nr. 1641, TU München.

¹⁷² Von ursprünglichen spätgotischen Galeriebrüstungen aus Stein kann mit Sicherheit nur die vor dem Eselsturm genannt werden.

pelle zur Rückseite des Hochaltars für die Musiker, um den Gottesdienst nicht zu stören. Von einem gußeisernen Chorgitter war nicht mehr die Rede; lediglich ein niedrigeres Steingeländer „im Styl der übrigen Ornamente der Kirche“ sollte errichtet werden¹⁷³. Es kam nie zur Ausführung.

Ca. 23 000 fl. waren nun verbaut und die noch offenen Rechnungen für die Altarbilder bzw. für Steinmetzarbeiten führten zu Kontroversen zwischen dem Domkapitel und der Kgl. Regierung¹⁷⁴. An neuen Ausstattungsstücken kamen in den folgenden Monaten bzw. Jahren noch der Tabernakel des Speisealtars¹⁷⁵, zwei Beichtstühle¹⁷⁶ und zwei Nischenaltäre zustande¹⁷⁷. Sie sind heute wieder aus dem Bild des Kircheninneren verschwunden. Auch die Seitenkapellen wurden bis auf die mittlere abgebrochen¹⁷⁸. Eigentliche Restaurierungsarbeiten wie das Ausbessern der alten Glasfenster und das Erneuern von Stufen bzw. Architekturteilen des Hauptportals wurden erst in den 40er Jahren ausgeführt. Am 11. 5. 1840 bewilligte Ludwig schließlich der Domkustodie die in den Jahren 1834—38 verauslagten Restaurationskosten von 11 624 fl. und weitere 27 504 fl. für die Vollendung der Restaurierungsarbeiten¹⁷⁹. Damit endete für den König das Restaurationswerk, wenn auch nicht das Interesse am Dom selbst, das sich in Stiftungen neuer Glasfenster und schließlich dem Ausbau der Türme manifestierte.

Das restaurative Bild der Gotik und die romantische Denkmalpflege

Bei der Wiedereröffnung des Doms am 19. Mai, dem Pfingstsonntag des Jahres 1839 hielt Domdechant Melchior Diepenbrock, der spätere Kardinal von Breslau, die Festpredigt unter dem Titel „Der Tempelbau Gottes in der Menschheit“¹⁸⁰. Ausgangspunkt seiner Rede war die Restauration des Doms:

„Was im Laufe mehrerer Jahrhunderte ein verirrter Kunstgeschmack darin verunstaltet, was unverständige Prunksucht und kleinliche Eitelkeit Entstellendes hineingebaut, sollte

¹⁷³ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., Bericht des Reg.Präsidenten v. Schenk an Ludwig vom 27. 2. 1839.

¹⁷⁴ KuSt. Geh. Ratsakten, Dom Rbg., 8. 3. 1839. Diepenbrock teilt Nadler am 26. 6. 1839 mit, es arbeite ein Palier in der Kirche. Falls er nicht aus Staatsmitteln bezahlt werde, habe er die Arbeiten unverzüglich einzustellen. GS, ad Nr. 1638, TU München.

¹⁷⁵ Lba. Rbg. Fasz. 167 b. v. Abel teilt der Reg. d. Oberpfalz mit, v. Reichlin habe den Tabernakel fertiggestellt.

¹⁷⁶ 3 Entwürfe dazu in GS, Nr. 1640, 1642, 1643, TU München, mit Grundrissen, Feder, z. T. laviert. Die neugotischen Beichtstühle sind sichtlich an der monumentalen Form der Ziborienaltäre orientiert.

¹⁷⁷ 1840 macht der Schreiner Schweiger aus Stadtamhof einen Kostenvoranschlag für den gotischen Nischenaltar (720 fl), BZA Rbg./BDK 1835—1855, Sitzung vom 7. 8. 1840, S. 121, Sitz.-Prot., die Domkirche betreffend. 1841 wird der Altar für 650 fl. (außer den Figuren) hergestellt. Op. cit., Sitzung vom 13. 7. 1841, S. 137. Bei seiner Anwesenheit im Januar 1843 befiehlt Ludwig, die zwei neuen Seitenaltäre in den nördlichen Nischen, wovon einer aufgestellt, als „unpassend“ zu beseitigen. Sie sind durch einfachere, innerhalb des Nischenraums zu ersetzen. Gärtner habe mündlich nähere Anweisungen gegeben. StAA, Reg. KdI, 14291, 7. 1. 1843.

¹⁷⁸ Kostenvoranschlag Gärtners vom 16. 10. 1839 (414 fl.), BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom.

¹⁷⁹ StAA, Reg. KdI, 14291. Der zweite Betrag sei vorläufig aus Staatsmitteln zu decken und nach jeweiligem Bedarf auszuzahlen.

¹⁸⁰ Als Druckschrift erschienen, Regensburg 1839.

daraus entfernt, das oft schonungslos Verstümmelte und nachlässig Zerbrochene in ursprünglicher Gestalt wieder ergänzt, vom Anfang her unvollendet Gebliebenes möglichst vollendet, und, so weit die Mittel reichten, die reine Urform, wie sie aus dem Geiste des sinnigen Baumeisters hervorgegangen, wiederhergestellt werden. Und so ist es geschehen, Dank dem kunstsinnigen Könige, der Anschlag und Mittel dazu gab; Dank den Behörden und Künstlern, die die Ausführung beförderten und leiteten!

Wer seit vier Jahren den Dom in seinem Innern nicht mehr gesehen, wird ihn heute kaum wiedererkennen. Frei schweift nun der Blick durch die majestätischen Hallen hin, nicht mehr gehemmt wie ehemals durch die hölzernen Bühnen und Logen, die eine vergangene kleinliche Zeit sich hineingebaut hatte, als sei ihr der Raum zu groß für ihren Athem und ihre Begeisterung. Frei streben die gewaltigen und doch schlanken Pfeiler himmelwärts, nicht mehr verunstaltet durch geschmacklose Grabdenkmale, die die Eitelkeit gleich krüppelhaften Auswüchsen an sie hingeklebt, der es gleich galt, ob sie Gottes Haus verunstaltete, wenn nur ihr Name und Wappen über den modernden Gebeinen ihrer ehemaligen Träger prunkten. Großartig breitet dort, ober dem Mittelschiffe, wo eine unförmliche Kuppel das Auge verletzte, eine neues kühnes Gewölbe sich aus, die bedeutungsvolle Kreuzgestalt des großen Ganzen wieder in engerer Kreuzform zusammenschließend. Nicht mehr hemmen den Blick die schweren Eisengitter, die gefängnißartig das innere Heiligtum absperrten; frei blickt nun das Auge auf den Hochaltar hin, ungehindert können die Gläubigen Theil nehmen an der heiligen Handlung des Priesters am Altare. Auch der steinerne Boden, der im Laufe von Jahrhunderten durch die Fußtritte darüber hingegangener frommer Geschlechter ausgehöhlt oder über deren vergessenen Gräbern eingesunken war, — das einzige Rührende in der großen wüsten Entstellung! — auch der Boden ist neu gelegt, und sicher gleitet nun der Fuß über die ebene Fläche dahin. Orgel und Musikchor, die vormalis in jene hohe Halle dort bühnenartig hineingezimmert waren, sind verschwunden, und geheimnißvoll dringt hinter dem Hochaltar die Macht der Töne hervor, um alle Sinne, alle Herzen dorthin zu lenken, wo die heiligen Mysterien gefeiert werden. So steht nun der herrliche Bau in seinem Innern in ursprünglicher Würde wieder da. Reinheit des Styles und Einheit des Raumes, d. h. Entfernung aller fremdartigen Zuthaten am Gebäude, und aller Hindernisse, welche der sichtlichen Verbindung der versammelten Gläubigen unter sich und mit dem Priester und dem Altare im Wege standen, also Reinheit des Kirchenbaues und Einheit der Kirchengemeinde, das ist der lohnende Gewinn dieser vierjährigen Unterbrechung, *Reinheit und Einheit*, zwei auch im Geistigen höchst bedeutungsvolle Worte!“

Sieht man von dem zeitgebundenen pathetischen Predigtstil mit seiner rhetorisch wirksamen Herausarbeitung von Gegensätzen ab, so charakterisieren die Worte Diepenbrocks das, was das gebildete Bürgertum beim Anblick des purifizierten Kirchenraums empfinden mochte. *Purifizierung* des Doms bedeutete primär keine Entleerung oder *Tabula rasa*, sondern war im Sinne von „*Purification*“, wie Klenze es einmal nannte¹⁸¹, zu verstehen — einer Reinigung, die wie der Sprachgebrauch lehrt, liturgischer Art ist¹⁸². Der von den Zeitgenossen verwendete und von uns mit Absicht übernommene Begriff der *Restauration* deutet darauf hin, in welcher Richtung diese weltanschauliche Reinigung erfolgte. Weit hinausgehend über das, was man Restaurierung nennt, steuerte man intentional eine „Wiederherstellung der herrlichen Domkirche in ihrer ursprünglichen Einfachheit, Würde und Majestät“ (Schwäbl) an, während de facto legalisierte Bilderstürmerei unter politisch restaurativen Vorzeichen stattfand.

Die Predigt Diepenbrocks stellte die Ergebnisse der Restauration heraus. Im Fol-

¹⁸¹ KuSt. Geh. Rathsakten, Dom Rbg., Brief Klenzes an Ludwig vom 30. 3. 1839.

¹⁸² Speziell in der liturgischen Bedeutung von Reinigung der Altargefäße in der kath. Messe.

genden soll es darum gehen, deren ästhetische und ideologische Aspekte zu beleuchten. Zunächst wurde durch das Entfernen der manieristischen und barocken Ausstattung die Raumbegrenzung des Dominneren sichtbar, ja anschaulich gemacht („reine Urform“), wobei ästhetisch Architektur Ausstattung ersetzt¹⁸³. Dadurch sowie durch das Versetzen der Ziborienaltäre und das Entfernen des Chorgitters entstanden außerdem Blickbahnen aus den Seitenschiffen zum Mittelschiff und von diesem zum Chor. In einer Dombeschreibung v. Wiebekings, 1837, wird die vermeintliche Wichtigkeit der Perspektive angesprochen: „Ohngeachtet der edlen von aller Ueberladung freien und einfachen Anordnung des Innern des Dom's, entsteht bei jedem Schritt eine bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit der Durchsichten zwischen den Pfeilern“¹⁸⁴. Die nach der Restauration entstandenen Ansichten des Dominneren bevorzugten demnach auch alle den Schrägblick von den Seitenschiffen in das Hauptschiff oder umgekehrt, wobei der hallenartige Charakter stärker betont wird, als es der Wirklichkeit entspricht¹⁸⁵ (Abb. 51). Die Bedeutung, die man der Perspektive beimißt, ist wahrscheinlich von der „scena per angolo“, der Bühnen- und Vedutenperspektive des 18. Jahrhunderts, mitgeprägt.

Durch die Nivellierung des Vierungsgewölbes und der damit verbundenen Uniformierung von Chor-, Querhaus- und Langhausgewölbe erfuhren die einzelnen Raumteile tatsächlich eine Vereinheitlichung, die ihre Wurzeln im szenischen Raumbild des Spätbarock und Rokoko, nicht aber in einer mittelalterlichen Kirchenanlage haben. Dieser geläuterten Raumform waren auch die drei nördlichen Seitenkapellen unadäquat, die, auch wenn sie im Ursprung mittelalterlich waren, dem Bedürfnis nach „Einheit des Raumes“ widersprechen mußten. Der Reduktion der Ausstattung auf die steinernen Altäre und dem Auswechseln der hölzernen Galeriebrüstungen durch Steingeländer lag die Intention zugrunde, die „Reinheit des Styles“ zu bewahren und gleichzeitig „vom Anfang her unvollendet Gebliebenes“ zu vollenden. Nicht der gotische Dom sollte wieder erstehen, sondern ein Abbild der eigenen Vorstellungen von Gotik — als subjektiver Prospekt der Geschichte.

Wichtig für die Totalität dieser Imagination waren die farbigen Glasfenster. Nachdem man sie noch im 18. Jahrhundert hatte entfernen wollen, war man nun auf ihre Vervollkommnung bedacht. Gärtner hält in dem oben zitierten Brief vom 30. 1. 1837 die Herstellung „der beyden sehr stöhrenden Fenster an der sog. Stephansseiten“ zur Vollendung der Restauration für unerlässlich, und die jahrzehntelange Stiftungsbereitschaft des Königs spricht dafür, daß er die ganzheitliche Wirkung der Glasmalereien anstrebte¹⁸⁶. Das Abschirmen nicht nur der profanen, sondern auch der zeitlich gegenwärtigen Umwelt, das Aufgehen in der Stimmung des dämmerigen Kircheninneren war ein unentbehrliches Moment des gereinigten Doms. „Welch mächtigen Eindruck bringt nicht die durch den Farbensmelz der Glas-

¹⁸³ Dieser Zustand näherte sich den ästhetischen Absichten der gleichzeitigen Architektur, die eine „Blockform“ bevorzugte, sie aber unter Dekor versteckte, in keinem Falle aber konstruktivistisch war. Joachim Petsch, *Architektur und Gesellschaft, Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln-Wien 1973, S. 65.

¹⁸⁴ Der Dom zu Regensburg. In: *Vaterländisches Magazin*, München 1837, S. 126. Zur Person Carl Friedrich v. Wiebekings siehe Norbert Lieb, *Künstler um Ludwig I.* In: *Festschrift f. Max Spindler zum 75. Geburtstag*, München (1969).

¹⁸⁵ Stahlstich von Grueber, um 1845/50. Stahlstich von E. Gerhardt, um 1850. Lithographie von Chapuy, um 1860/70.

¹⁸⁶ Reidelbach, op. cit., S. 233 (90 730 fl.).

fenster bewirkte magische Beleuchtung bei den Strahlen der untergehenden Sonne auf die Herzen der Beter hervor!“ schreibt Schuegraf in pathetischen Worten von den neuen Glasmalereien der Westseite¹⁸⁷. Das Hervorrufen von Stimmungen und Eindrücken war letztlich das Ziel, das die neuen farbigen Glasfenster verwirklichen sollten. Im reflexiven Verhältnis zur Mimesis der gotischen Fenster stehend, mußten sie explizit den Denkmalswert des Doms betonen und im Betrachter das Gefühl des passiven Zuschauers erwecken.

Die verklärende Wirkung der Glasfenster hatte aber für die Romantik auch den Sinn, die Architektur zu entmaterialisieren. Indem die Stofflichkeit zugunsten eines immateriellen Gralstempels entschwand, mußte jede Art von Ausstattung — vor allem aber jene in Holz — als profan erscheinen. Seitdem die Architektur des 18. Jahrhunderts sich selbst abbildende Baukunst geworden war, insofern als das Raumbild sich als Baukunst definierte, mußte auch der Baukörper stofflos werden — „von der Materie sich emanzipierend“¹⁸⁸. In der romantischen Vorstellung Schellings hieß dies: „Als freie und schöne Kunst kann Architektur nur erscheinen, inwieweit sie Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten wird“¹⁸⁹. Der Weg von der Rokokokirche zum romantisch restaurierten gotischen Dom war keineswegs widerspruchsvoll, betrachtet man die Sachlage vom Standpunkt ästhetischen Verhaltens aus.

Akzeptiert man diesen Vergleich, so ist es einleuchtend, daß die meisten Grabdenkmäler aus dem Dominneren verschwinden mußten, da sie der ästhetischen Perfektion nicht genügten. Norbert Knopp sah in der Restaurierung „einen für die Romantik typischen Konflikt mit der Realität“, der sich im Widerspruch zwischen der Geschichtsbegeisterung und damit dem Interesse am Erhalten historischer Denkmäler einerseits und dem Purifizieren als einer „Aktualisierung des gotischen Stiles“ andererseits vollziehe¹⁹⁰. Dem ist hinzuzufügen, daß der der romantischen Geschichtsauffassung implizite Katharsis-Charakter eine ‚Synthese‘ mit der Vergangenheit nur in geläuterter Form zuließ. „Mittelalter“ und „Ruine“ waren Topoi, auf die man seine Sehnsüchte projizierte, die aber nicht in ihrer wahren geschichtlichen Realität gefragt waren. So empfiehlt der Architekt K. A. Menzel aus Wien in seinem Aufsatz „Einiges über die Wiederherstellung vorhandener Gebäude aus früheren Zeiten, in ästhetischer Hinsicht“, 1837, jedes Bauwerk in seinen einzelnen Teilen ganz in demselben Sinne zu ergänzen, wie die ursprünglich vorhandenen Bauformen zeigen, da sonst die „Eigenthümlichkeit der Kunst“ zerstört würde, befürwortet aber als echter Romantiker auch das Stehenlassen von stilistisch anderen Ausstattungsstücken, wenn sie für sich abgeschlossen erscheinen, wie z. B. in der Westminster-Abtei, London, oder St. Croce, Florenz¹⁹¹. Entscheidend, auch für den beginnenden Stilpluralismus der 30er Jahre, ist es, daß der kontemplative Denkmalscharakter der Architektur erhalten bleibt. Denkmalpflege der Romantik, das

¹⁸⁷ Schuegraf I, S. 227.

¹⁸⁸ Hans Joachim Kunst, Bemerkungen zu Schinkels Entwürfen für die Friedrich Werdersche Kirche in Berlin. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg/Lahn, 1974, S. 247.

¹⁸⁹ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Sämtliche Werke, Stuttgart und Augsburg, 1859, Philosophie der Kunst, S. 577.

¹⁹⁰ Die Restaurierung der Münchner Frauenkirche im 19. Jahrhundert. In: Festschrift Luitpold Dussler, München 1972, S. 417.

¹⁹¹ In: Foerstlers Allgemeiner Bauzeitung, 2. Jg., Wien 1837, S. 4 und 14.

ist zwar noch nicht die „statistische Komplettierung“¹⁹² der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber doch die Voraussetzung dazu. Eduard v. Schenks Vorschlag, den ursprünglichen Choralgesang an die Stelle der Orgelmusik treten zu lassen, stellt das Bühnenhafte Introitum dazu dar.

In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden eine Vielzahl von Aufsätzen und Schriften über die mittelalterliche Architektur und das Problem ihrer historischen Wiederverwendung. Neben Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“¹⁹³ und Friedrich Schlegels „Grundzügen der gotischen Baukunst“¹⁹⁴ spielte das mehrmals neu aufgelegte Werk Boisserées „Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst . . .“ (1823)¹⁹⁵ eine wichtige Rolle. In einer bei Schorn's Kunstblatt abgedruckten Ansprache vor der Académie française erklärt Boisserée 1823, daß der Kölner Dom eines der vollkommensten Werke dieses Stils sei, der „der Idee und Bestimmung der christlichen Kirche auf's vollkommenste entspricht“, und daß dieser Höhepunkt in der europäischen Kunstentwicklung mit einem Höhepunkt des geistigen Lebens zusammenfalle¹⁹⁶. Erst im 14. Jahrhundert komme es zum Verfall. Der Hamburger Architekt Theodor Bülaus, der von Boisserée angeregt, mit Justus Popp 1834 eine „Regensburger Architektur des Mittelalters“ herausgibt¹⁹⁷, aktiviert in seiner Einleitung die deutsch-nationale Komponente der Gotik: Die Baukunst des Mittelalters sei, ihrer Entstehung nach betrachtet, keinem besonderen Volke angehörend, erreiche aber im „deutschen Typus“ die höchste Blüte¹⁹⁸. Über die römische Basilikaform sei dieser letztlich mit dem griechischen Tempel verbunden und habe durch das spezifische Klima seine Form entwickelt. Dieser rationalistische, national gefärbte Legitimationsversuch wird auch auf das gotische Ornament ausgedehnt: weil die Natur Blätter, Blumen und Moos den Steinfugen entkeimen ließ, habe man die Hohlkehlen mit Laubwerk geschmückt — „verziert mit dem Laub unserer Wälder, den Blumen, Früchten und Thieren unseres Landes . . . ausgeführt mit deutschem Geiste“¹⁹⁹. Bülaus „Teutschtümelei“ (H. Heine) gipfelt in folgender Feststellung:

„Wie die Griechen ägyptische Kunst mit dem Stempel der Freiheit und des Sieges, ihres edlen Ursprungs und ihres heiteren Himmels umprägten, so faßten die Deutschen, gleich reinen Stammes, gleich unvermischt und unbezwungen, mit starker Hand die fallende Griechenkunst und trugen sie, kühn nach ihrer Weise umbildend, mit ihren Siegen nach Europa“²⁰⁰.

Das von der Organismustheorie des 18. Jahrhunderts getragene Bekenntnis Bülaus zu einem Nationalstil ist für die Domrestauration deshalb von Interesse, weil

¹⁹² Günter Metken, *Lebewesen Ruine*. In: SZ, 23./24. 8. 75, Feuilleton.

¹⁹³ 1773. In J. W. Goethe, *Schriften zur Kunst*, 1. Teil, München 1962, S. 5 f.

¹⁹⁴ In: F. Schlegel, *Gesamtausgabe*, 1. Abt. IV: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hrsg. und eingeleitet v. H. Eichner, Paderborn, München und Wien 1959, S. 153 f. Weitere wichtige Theoretiker der Neugotik bei Georg Germann, *Neugotik, Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, S. 45/46 ff.

¹⁹⁵ Vgl. Germann, *op. cit.*, S. 46.

¹⁹⁶ MGSK (1823) *Ueber die sogenannte gothische Baukunst*, S. 397 f.

¹⁹⁷ Eine Monographie über Th. Bülaus von A. K. Schmidt, Hamburg, ist in Vorbereitung.

¹⁹⁸ Der Begriff „deutscher Stil“ wird schon von Goethe und Fiorillo verwendet. Germann, *op. cit.*, S. 44.

¹⁹⁹ Einleitung, Heft 3.

²⁰⁰ Vorrede, 1. Heft.

die „Regensburger Architektur des Mittelalters“, die sich fast ausschließlich mit dem Dom beschäftigte, noch vor Beginn der Purifizierungsarbeiten erschien (1834).

Mit dem Topos des „deutschen Stils“ geht ein anderer Hand in Hand. Schuegraf, dessen Verdienst es gewesen ist, die erste ausführliche Geschichte des Regensburger Doms geschrieben zu haben, beschließt den ersten Abschnitt seines Buches mit einer „höchst wichtigen Nachricht“: „Die bisher vielmals aufgeworfene, jedoch immer vergeblich gelöste Frage: wer denn der erste Baumeister des hiesigen Domes war? können wir nun zur Freude aller Geschichtsforscher und Architekten Teutschlands hiemit beantworten. Der erste Dombaumeister war und hieß: MAISTER LUDWICH“²⁰¹. Diesem „Erwin von Steinbach“ Regensburgs verdankt man nach Schuegraf das Gesamtkonzept des Doms. „Denn aus späteren Nachrichten wird es klar, daß die Ausführung nach dem kühnen Ideale, welches der große Baumeister anfänglich entwarf, zu seinen Lebenszeiten schon stattgefunden haben würde, hätte man damals die sich entgegenragenden Berge von Unmöglichkeiten übersteigen können“²⁰². Ungeachtet des Irrtums von Schuegrafs Hypothese wird deutlich, wie sehr für die romantische Kunstgeschichtstheorie die Größe eines Monuments mit der Personifizierung ihrer Erbauer zusammenhängt. Das Genie wird zum Garanten einer einheitlichen Planung, die „Urform“, auch wenn sie Torso bleibt, zum Ideal des gotischen Doms schlechthin und zum Ziel der Restaurierungsabsichten. Schuegraf schreibt:

„Bilder, Gitter, Chöre, Tribünen und Grabdenkmäler durcheinander, noch mehr die im XVIten und XVIIten Jahrhunderte hineingebauten 34 Altäre, die wie Bienenkörbe aneinander gereiht waren, störten die reine Urform des großen Tempels, wie sie aus dem Geiste unsers ersten erhabenen Baumeisters Ludwig hervorgegangen . . . Diese Mißstände zu entfernen blieb allein dem schöpferischen Kunstsinne unsers allverehrten Königs *Ludwig* von Bayern vorbehalten, Allerhöchst welcher auch, der ursprünglichen Reinheit des Baustyles nach dem Ideal seines ersten *Baumeisters Ludwig* huldigend, mit festem Willen sogleich eine durchgreifende Restauration des Domes anordnete . . .“²⁰³.

Namensgleichheit war ein willkommener Zufall, um die Idealität des mittelalterlichen Doms mit der Gestalt ihres Erneuerers in Verbindung zu bringen. Der moralisch begründete Akt der Restaurierung trug in sich immanent die Forderung nach Wiederherstellung einer idealisierten Vergangenheit. Tatsächlich galt die gotische Kathedrale der Romantik als Symbol abendländischer Einheit in Hinsicht auf das Ideal eines künftigen Volkskaisertums²⁰⁴. Die Grundlagen dieses bezüglich der Person König Ludwigs I. aufschlußreichen Aspekts lagen in der Zeit der Befreiungskriege. Die kulturelle Bewegung des Bürgertums mit seiner Erinnerung an eine romantisch verklärte Vergangenheit trat verdrängend an die Stelle des eine nationale Wiedergeburt anstrebenden politischen Fortschrittgedankens.

In Hegels Charakterisierung der „Romantischen Architektur“, die für das gereinigte Bild des Regensburger Doms als wichtige geschichtstheoretische Grundlage gelten muß, spielen die Begriffe des geschlossenen Hauses und der ihre Zweckmäßigkeit übersteigenden, zu unabhängiger Bedeutung gelangenden Ar-

²⁰¹ Schuegraf I, S. 87.

²⁰² Schuegraf I, S. 97.

²⁰³ Schuegraf I, S. 204 f.

²⁰⁴ 1871 — Fragen an die Deutsche Geschichte, Ausstellungskatalog 1971, Berlin und Frankfurt, Hrsg. von Lothar Gall, S. 90.

chitekturformen eine wichtige Rolle²⁰⁵. Die „Sammlung des Gemüts“ und die „Versammlung der christlichen Gemeinde“ bedarf eines allseitig begrenzten Orts, in dem auch die farbigen Glasfenster von Bedeutung sind, „welche um der vollständigen Abscheidung vom Äußeren willen notwendig sind“²⁰⁶. Indem die ihre primäre Bedeutung transzendierende Baukunst sich „durch räumliche architektonische Formen auszudrücken . . . getrieben findet“, kann sie umgekehrt „den Inhalt des Geistes, als dessen Umschließung das Bauwerk dasteht“, durch ihre Form „hindurchscheinen“ lassen. Für Hegel eignet deshalb dem Spitzbogen, der sich wie „ein und dasselbe Gebilde“ mit den Pfeilern verbindet, Symbolcharakter für das Unendliche.

Wichtig ist die folgende Passage:

„In solchem Dom nun ist Raum für ein ganzes Volk. Denn hier soll sich die Gemeinde einer Stadt und Umgegend nicht um das Gebäude her, sondern im Innern, desselben versammeln. Und so haben auch alle mannigfaltigen Interessen des Lebens, die nur irgend an das Religiöse anstreifen, hier nebeneinander Platz. Keine feste Abteilungen von reihenweisen Bänken zerteilen und verengen den weiten Raum, sondern ungestört kommt und geht jeder, mietet sich, ergreift für den augenblicklichen Gebrauch einen Stuhl, kniet nieder, verrichtet sein Gebet und entfernt sich wieder. Ist nicht die Stunde der großen Messe, so geschieht das Verschiedenste störungslos zu gleicher Zeit. Hier wird gepredigt, dort ein Kranker gebracht; dazwischen hindurch zieht eine Prozession langsam weiter; hier wird getauft, dort ein Toter durch die Kirche getragen; wieder an einem anderen Orte liest ein Priester Messe oder segnet ein Paar zur Ehe ein, und überall liegt das Volk nomadenmäßig auf den Knien vor Altären und Heiligenbildern. All dies Vielfache schließt ein und dasselbe Gebäude ein. Aber diese Mannigfaltigkeit und Vereinzelung verschwindet in ihrem steten Wechsel ebenso sehr gegen die Weite und Größe des Gebäudes; nichts füllt das Ganze aus, alles eilt vorüber, die Individuen mit ihrem Treiben verlieren sich und zerstäuben wie Punkte in diesem Grandiosen, das Momentane wird nur in seinem Vorüberfliehen sichtbar, und darüberhin erheben sich die ungeheuren, unendlichen Räume in ihrer festen, immer gleichen Form und Konstruktion“²⁰⁷.

Für Hegels Schilderung, die sich wie die Beschreibung eines niederländischen Architekturbildes des 17. Jahrhunderts liest, ist demnach ein Bestimmendes der gotischen Kathedrale, daß in ihr zwar „Höchste Partikularisation“ stattfindet, diese aber in der „Großheit des Ganzen“ aufgeht. Dies gilt ihm ebenso für die „Verzierungsweise“²⁰⁸ als für die subjektive Andacht des Gemüts. Hier tangiert Hegel die künstlerische Gestaltungsweise der Romantik, die wie oben ausgeführt wurde, das einzelne Ausstattungsstück oder Glasbild als symbolischen Ausgangspunkt für das Aufgehen in der romantischen Wesensschau im Sinne Schellings sieht²⁰⁹. Jedoch liegt der Akzent der 30er Jahre nun mehr auf der Gesamterscheinung als auf der Dialektik zwischen Partikularität und Totalität. „Alle Schönheit ist überhaupt Indifferenz des Wesens und der Form“, schreibt Schelling in seiner Philosophie der

²⁰⁵ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Ästhetik*, Hrsg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt a. M. o. J. Bd. II, S. 72, 73.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Hegel, op. cit. S. 78, 79.

²⁰⁸ Hegel, op. cit. S. 81. Die Wichtigkeit Hegels für die zeitgenössische Architekturtheorie ist von Germann, op. cit. nicht erkannt. Die erste Bearbeitung der Hegelschen *Ästhetik* (Vorlesungen 1820–26) erschien von H. G. Hotho, 1835.

²⁰⁹ Schelling, op. cit., S. 575.

Kunst²¹⁰. Für die Romantik ist das primär Erstrebenswerte der Gotik die Emanation der erhabenen Idee und des christlichen Symbols, „deshalb hat es (Das Gotische, Anm. d. Verf.) den Charakter der Notwendigkeit, des Ernstes, der Würde und Erhebung“²¹¹. Gotik „appelliert an die Einbildungskraft“, und wo die Vollendung fehlt, ersetzt Phantasie die Mängel der Wirklichkeit²¹².

Friedrich von Gärtner reduziert auch in seinen eigenen Bauten, wie etwa der mit der Domrestauration gleichzeitigen Ludwigskirche in München die Ausstattung auf ein Minimum. Ein entstofflichter bildhafter „Distanzraum“ (J. Petsch) in indifferentem Licht ist deren Wesenszug. In Foersterns Allgemeiner Bauzeitung heißt es 1837 zu Kirchengausstattungen, sie sollten „nie wie Dinge aussehen, welche man nach Belieben hinsetzen oder wegnehmen kann“²¹³. Stein ist demnach der ideale Werkstoff dafür, da nun Ausstattung zu einem Teil der Architektur wird. Im Regensburger Dom wird dies besonders deutlich im Verhältnis der neugotischen Galeriebrüstungen zu den gotischen Ziborienaltären. Durch die Tatsache, daß diese — als Bestandteil der Architekturdekoration — nach Möglichkeit den jeweiligen Maßwerkfries der benachbarten Altäre aufnehmen, werden jene in den Architekturzusammenhang hineingezogen und ihrer Eigenwertigkeit beraubt.

Aber auch ein anderer Aspekt von Hegels Betrachtung scheint sich im Vormärz zu verändern. Seine liberale Vorstellung, der Dom könne die Vielfalt der Gläubigen vereinigen, wird — der politischen Entwicklung zum Restaurativ-Ständischen gemäß — in die Richtung eines Weiheraums gedrängt, in welchem alle die gleiche Intention bewegen soll. Die „Einheit der Kirchengemeinde“, die nach den Worten Diepenbrocks mit der „Reinheit des Kirchenbaues“ korrespondiert und deshalb das Chorgitter als Hindernis empfinden muß, kann nicht isoliert gesehen werden von der nationalen Einheit, die sich Ludwig I. zumindest ideell als autokratisches, unreflektiert garantiertes politisches System vorstellte²¹⁴. Metzger sieht den König bereits als eine in die Geschichte eingegangene Gestalt:

„Dieser an materiellen Interessen gefesselten Zeit, welche den Genius verbannt, und den geliebten Mammon engherzig an sich preßt, tritt vereinzelt, doch wohl bewußt jener mächtigen Wirkung, welche die Kunst auf Volksveredlung, mit Willen und Thatkraft gerüstet, in großartigen Unternehmungen verbreitet, König Ludwig von Bayern entgegen, und hinterläßt der Nachwelt Werke, auf welche sie sich berufen wird“²¹⁵.

Ludwig selbst setzte für die Vereinigung der Deutschen gotische Symbole wie den Kölner Dom: In seinem Gedicht „Die Teutschen seit dem Jahre 1840“ heißt es (1843): „Was die Seelen Wen’ger nur durchdrungen, Was die Meng’ behandelte mit Hohn, hält die Teutschen alle fest umschlungen, von der niedern Hütte bis zum Thron“. Und: „Der Vereinigung ein hehres Zeichen, An dem alten Rhein, dem deutschen Strom, Dem kein anderer vermag zu gleichen, Rag’gen Himmel Cölns ehrwürdiger Dom. Auch sein Bau war lange unterbrochen, Wie es der Gemeinsinn lange war; Zwietracht wird doch nie mehr unterjochen; Ihre Schmach, die stell’ sich

²¹⁰ Ebda.

²¹¹ Zit. nach Kunst, op. cit. S. 245.

²¹² Über Anwendung verschiedener Style in der Architektur (nach dem Englischen des Civil Architects and Engineer Journal), anonymer Artikel in Foersterns allgemeiner Bauzeitung, op. cit. (1839), S. 426.

²¹³ Ebda., S. 429.

²¹⁴ Vgl. Kunst, op. cit., S. 250.

²¹⁵ E. A. Metzger, Ueber die Einwirkung natürlicher und struktureller Gesetze auf Formgestaltung des Bauwerkes. In: Foersterns allgemeiner Bauzeitung, op. cit. (1837), S. 171/172.

immer dar. Zeuge seyn wird stets des Doms Vollendung/Teutscher Eintracht und Beharrlichkeit, Daß vorüber nun ist die Verblendung, Heil'ges Denkmal einer großen Zeit“²¹⁶.

Ludwigs romantische Idee von einem durch das Volk getragenen Königtum, die bereits 1830 an der harten Realität der bayerischen Verfassung gescheitert war, beeinflusste nicht nur seine Kunstschöpfungen, sondern muß auch in engem Zusammenhang mit seinen Kirchenrestaurationen gesehen werden. So wie die nach seinen Vorstellungen errichteten Kirchengebäude gemäß den der Romantik gegenwärtigen historischen Topoi Ausdruck seiner religiösen Empfindungsskala und seines damit verbundenen Repräsentationsbewußtseins waren — die Allerheiligenhofkirche als königliche Krönungskirche, die Basilika St. Bonifatius als frühchristlich-klösterliche Kultstätte, die Ludwigskirche als ‚private‘ Pfarrkirche des gehobenen Bürgertums und die Maria-Hilf-Kirche in der Au als volksnah-fromme Vorstadtkathedrale²¹⁷ — ebenso mußten ihm auch die Kirchenrestaurationen mehr als nur Erhaltung von Bauwerken der Vergangenheit bedeuten.

Übersieht man die Reihe der restaurierten Kirchengebäude, so ergibt sich tatsächlich eine Verbindung: Die ehem. Klosterkirche Heilsbronn bei Ansbach (Umgestaltungspläne Gärtners 1845) soll Stammsitz der fränkischen Hohenzollern-Dynastie gewesen sein²¹⁸, der Bamberger Dom (1828—1837) war Kaiserdom und Begräbnisstätte der für Bayern sehr wichtigen Heiligen Heinrich und Kunigunde, der Speyerer Dom (ab 1843), ebenfalls Kaiserdom, war Begräbnisstätte zahlreicher deutscher Kaiser²¹⁹. Der Kölner Dom schließlich, zwar nicht auf bayerischem Territorium liegend, aber, wie Ludwig betonte, mit ihm u. a. durch die Tatsache verbunden, daß fünf bayerische Prinzen den Kurhut zu Köln getragen, war Symbol der von ihm erstrebten deutschen Einigkeit. Der Regensburger Dom, der einzige hochgotische in Bayern, lag nicht von ungefähr zwischen den beiden „deutschen“ Monumenten, der Befreiungshalle bei Kelheim und der Wallhalla, zudem durch den „Nibelungenstrom“ mit der Kaiserhauptstadt Wien verbunden. Regensburg hatte die Reichstage beherbergt, hier hatten bayerische Herzöge gewohnt und Wittelsbacher Fürstbischöfe regiert. Das Verbleiben des Kardinal-Philipp-Denkmal an seinem ursprünglichen Platz auch nach der Restauration mag als schlagender Beweis für das Dominieren genealogischer bzw. weltanschaulicher Aspekte vor rein ästhetischen stehen²²⁰.

²¹⁶ Charitas, Festgabe für 1843, gest. durch E. v. Schenk, Regensburg 1843, S. XVIII f. In dem Charitas-Band von 1834 befindet sich ein Gedicht Schenks mit dem Titel „Der gotische Dom“, dessen letzte Strophe die moralische Komponente der Restauration hervorhebt: „Sagt: ist's ein Zaubergarten dieses Ganze? Das Paradies ist's: ward's durch Schuld zu nichte, So weiß die Andacht, wie sie neu es pflanze“ (S. 174).

²¹⁷ Vgl. Norbert Lieb, Münchens Kirchen, Einleitung, In: Lieb/Sauermost, Münchens Kirchen, München 1973, S. 34.

²¹⁸ Manfred Fischer, Die Restaurierungspläne Friedrich v. Gärtners für die ehem. Klosterkirche Heilsbronn bei Ansbach. Ein Beitrag zur Geschichte der Denkmalpflege im 19. Jh. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Berlin 1966, S. 63 f. Die Kirche sollte Mausoleum der fränkischen Hohenzollern werden. In die Planungen war auch König Friedrich Wilhelm v. Preußen eingeschaltet.

²¹⁹ Sepp, op. cit. S. 676, berichtet, Ludwig habe für die Restauration des Speyerer Doms die finanzielle Unterstützung des österreichischen Kaisers gewinnen wollen, der aber mit dem Hinweis abgelehnt habe, daß es sich um „Ausland“ handle.

²²⁰ Ludwigs Interesse für den Regensburger Dom wurde wahrscheinlich durch die 1828 aufgefundenen gotischen Turmpläne gesteigert.

Historistische Denkmalpflege bei Ludwig kann nicht einfach als mechanistische Widerspiegelung der politischen Restauration im Vormärz gesehen werden. Sie war vielmehr eine Art kompensierender Verwirklichung von Ludwigs phantastischen deutschnationalen Ideen, die in einer unklaren Verbindung von eigenen dynastischen Vorstellungen mit dem verkörperten Bild des hochmittelalterlichen Kaisertums dem bürgerlichen Partikularismus, aber auch den demokratischen Reformbestrebungen die große Idee eines Reiches, einer Religion und einer ihr dienenden Kunst entgegengesetzte. Die Förderung mittelalterlicher Kunsttechniken wie Glasmalerei, Freskomalerei und Erzguß ging Hand in Hand mit der Neuerrichtung von Klöstern. So muß also der subjektive Aspekt der Kirchenrestaurationen Ludwigs in seinem reflexiv erlebten Königtum „von Gottes Gnaden“ gesehen werden²²¹.

Die Geschichte der Domrestauration und der damit verbundenen Purifizierung hat sich im 20. Jahrhundert fortgesetzt. Mit dem Verrücken des Kardinal-Philipp-Denkmal und der Petrusfigur aus dem Zentrum des Doms, der Mißachtung der Glasfenster, dem Entfernen des Kanzeldeckels, der Beichtstühle, Altargemälde und Nischenaltäre sollte eine Negation des historistischen Dombildes in Richtung auf einen ‚materialgerechten‘ Urzustand erreicht werden²²², wobei das entstehende Vakuum seinerseits durch einen neuen, in die Vierung gestellten Hochaltar gefüllt wurde²²³. Daß das Ergebnis in seiner Tendenz ebenfalls historistisch purifizierend war, läßt die moderne Denkmalpflege im gleichen Licht wie die romantische Restauration erscheinen: als zeit- und gesellschaftsgebundene Neuinterpretation der sichtbaren Vergangenheit.

²²¹ Spindler, Handbuch, op. cit., S. 105, Das Königtum Ludwigs.

²²² Die Veränderungen geschahen nach dem 2. Weltkrieg, teilweise erst in den 1960-er Jahren. Die Reste der neugotischen Glasfenster wurden 1945 mit dem übrigen Schutt weggeräumt.

²²³ 1976. Es darf als Ironie der Geschichte gelten, daß die im Mittelalter geplante und von der Gegenreformation weitergeführte Betonung der Vierung nach ihrer Negierung durch das 19. Jahrhundert neuerdings unter gänzlich anderen Vorzeichen wieder aktuell wird, wobei die 1835 als unpassend entfernten Rotmarmorstufen in der Form von Altarpodeststufen wieder Eingang gefunden haben.

Abkürzungsverzeichnis

Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, Bischöfliches Domkapitel	BZA Rbg./BDK
Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, Manual-Acten des Bischofs von Regensburg, Manual-Acten des Bischofs von Regensburg 1833—1840	BZA Rbg., Manualakten d. Bischofs (1833—1840), Rest. Dom
Joseph Cramer, Praesentiar des Domes, Beschreibung des Domes, 1794, handschr. Manuskript im BZA Rbg.	Cramer
Gärtner-Sammlung im Planarchiv der Technischen Universität München	GS, TU München
Geheimes Hausarchiv München	GHAM
Kultusstiftung (Bayer. Kultusministerium), Geheime Rath's Acten, Staatsministerium des Inneren, Die Domkirche in Regensburg, 1826—1839	KuSt., Geh. Ratsakten, Dom Rbg.
Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Oberpfalz, Bd. XXII, Stadt Regensburg I und II, bearb. von Felix Mader, München 1933	KD Regensburg I, II
Landbauamt Regensburg, Domkirche	Lba. Rbg.
Morgenblatt für Gebildete Stände, Beilage: Schorn's Kunstblatt	MGSK
Joseph Rudolph Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg	
Erster Theil, Regensburg, 1848	Schuegraf I
Zweiter Theil, Regensburg, 1849	Schuegraf II
Ders., Nachträge zur Geschichte des Domes von Regensburg. In: Verhandlungen des historischen Vereines von Oberpfalz und Regensburg, 16. Band, Regensburg, 1855	Schuegraf, VHVO, 16
Max Spindler, Hrsg., Briefwechsel von Ludwig I. und Eduard von Schenk, München 1930	Spindler, Schenkbriefe
Staatsarchiv Amberg, Regierung, Kammer des Inneren	StAA, Reg, KdI

Eine Dissertation, die die Domrestauration mitbehandelte, wurde schon vor Entstehen dieser Arbeit von Frau cand. phil. Susette Raasch, München, begonnen. Ihr und Dr. Achim Hubel, Regensburg, verdankt der Verf. zahlreiche Hinweise. Gedankt sei außerdem den genannten Archiven sowie Prof. Dr. Max Spindler, München.