

Restauration und Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert

von

Susette Raasch

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung wurde 1977 von der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen. Sie entstand unter der großzügigen Leitung von Prof. Dr. Hermann Bauer, wofür an dieser Stelle recht herzlich gedankt sei. Besonderen Dank schulde ich auch Prof. Dr. Norbert Huse für viele wertvolle Anregungen und Hinweise.

Das Studium des an verschiedenen Orten erhaltenen Aktenmaterials, das die Hauptgrundlage der Arbeit bildet, wurde durch die Hilfsbereitschaft der zuständigen Damen und Herren sehr erleichtert. Zu Dank verpflichtet bin ich vor allem dem Bischöflichen Zentralarchiv Regensburg, dem Stadtarchiv Regensburg, dem Diözesanmuseum Regensburg, dem Museum der Stadt Regensburg, der Dombauhütte Regensburg und dem Landbauamt in Regensburg, ferner dem Geheimen Hausarchiv in München; dem Staatsarchiv Amberg; sowie den Mitarbeitern der Architektursammlung der TU München. Dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege und den Mitarbeitern der Photothek dieses Amtes möchte ich gleichfalls für ihr freundliches Entgegenkommen danken.

Meine Nachforschungen zur Glasmalerei des 19. Jahrhunderts wurden durch Herrn Adalbert Mayer von der Mayer'schen Hofkunstanstalt in München tatkräftig unterstützt. Er stellte mir den Nachlaß des Kunsthistorikers Dr. Merten und wichtiges Quellenmaterial zur Verfügung. Ihm gilt mein aufrichtiger Dank.

Die Dissertation wäre aber nie fertig geworden ohne den persönlichen Beistand, den ich von vielen Seiten erfahren habe. Besonders danken möchte ich Dr. M. Brix, M. Götz, Dr. H. Haas, Dr. A. Hubel, Dr. F. Hufnagl, Th. Hüttenhofer, Dr. S. Klinkert, Dr. H.-J. Kotzur, B. Krafft, Dr. K. Kreiling, Dr. E. Gropplero di Troppenburg, I. Raasch, Dr. U. Schießl, H. Schulz-Merkel, Ch. Thomas, Dr. H. u. B. Weißhaar, B. Zahn.

Für die Aufnahme in die Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg sage ich aufrichtigen Dank Herrn Prof. Dr. Schwaiger und Msgr. Dr. Paul Mai.

Der zur Dissertation gehörige Anhang über die „Geschichte der Kgl. Glasmalerei-anstalt in München“ wird an anderer Stelle gesondert veröffentlicht.

INHALT

Abkürzungen	140
Quellen	141
Ausgewählte Literatur	141
Abbildungsverzeichnis	147
Einleitung	149
I. Allgemeine Voraussetzungen der Kirchenrestaurationen und -Vollendungen des 19. Jahrhunderts 151	
Vorbemerkung	
1. Wiederherstellungen und Vollendungen mittelalterlicher Bauten vor 1800 152	
2. Aspekte der Gotikrezeption im frühen 19. Jahrhundert 158	
3. Erhoffte moralisch-politische Auswirkungen der Wiederherstellung und Vollendung mittelalterlicher Kirchenbauten 169	
II. Die Gestalt des Regensburger Doms vor den Restaurations- und Ausbaumaßnahmen des 19. Jahrhunderts 177	
Vorbemerkung	
1. Der unvollendete Außenbau 178	
2. Der barockisierte Innenraum 183	
III. Der Regensburger Dom vom Zeitalter der Säkularisation bis zur Restauration 188	
1. Der bauliche Zustand des Doms 188	
2. Zeichen einer neuen Wertschätzung: frühe Beschreibungen und bildliche Darstellungen 191	
IV. Die Restauration des Doms 202	
1. Zeittafel zur Restauration 202	
2. Motive und Schwerpunkte 207	
3. Der Regensburger Dom als Nationaldenkmal und als Symbol der kirchlichen Restauration 217	
4. Die Zurückdrängung der Ikonologie 225	
5. „Stilreinheit“ 238	
6. Historische Wurzeln 244	
V. Die „Vollendung“ des Regensburger Doms und ihre Voraussetzungen . . . 251	
1. Zeittafel zum Ausbau 251	
2. Die gegenüber der Domrestauration veränderte Ausgangslage 254	
VI. Die Planungsgeschichte der Dom-„Vollendung“ 262	
Vorbemerkung 262	
1. Vorgeschichte 262	

2. Neue Voraussetzungen um die Jahrhundertmitte	268
3. Das Ausbauprogramm	270
4. Die erste Planungsphase	273
5. Die zweite Planungsphase	282
VII. Die für Restauration und Ausbau des Regensburger Doms maßgebenden Architekten	285
1. Die Architekten der Restauration	285
2. Die Architekten des Domausbaus	287
VIII. Schlußbetrachtung: Restauration und „Vollendung“ des Regensburger Doms als Beispiel für die Pflege mittelalterlicher Kirchenbauten im 19. Jahrhundert	301

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Amberg	Hauptstaatsarchiv Amberg
BZA	Bischöfl. Zentralarchiv Regensburg
DBV	Dombauverein
GHAM	Geheimes Hausarchiv, München
HStA M	Bayer. Hauptstaatsarchiv, München
KM	Bayer. Staatsministerium f. Unterricht und Kultus
Kunstblatt	Schorn's Kunstblatt (Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände)
LBA	Landbauamt Regensburg, Akten zur Domkirche
Spindler, Schenkbriefe	Max Spindler, Hrsg., Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Eduard v. Schenk (München 1930)
StBM	Bayer. Staatsbibliothek München
VHVO	Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg

QUELLEN

- Bayer. Hauptstaatsarchiv München: MINN 24105/I („Die in den öffentlichen Gebäuden in Regensburg vorhandenen Gemälde . . .“, 1810—25); ebd. 44820 (Briefsammlung des Innenministers Graf Armanberg, 1826—28); OBB 5744, ebd. 7811 (Michael Maurer, Personalakten); ebd. 7818 (Jos. Nadler, Personalakte); ebd. 40216 (Franz Jös. Denzinger, Personalakten).
- Bayer. Staatsministerium f. Unterr. u. Kultus, München: Geh. Raths-Acten, Domkirche in Regensburg 1826—39; ebd. 1839—63; Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg 1855—63; ebd. 1864—94 (alle zu Restauration und Ausbau des Doms).
- Bischöfl. Zentralarchiv Regensburg: BDK, Alte Registratur I, 1 (Domausbau); ebd. Alte Registratur XIV, 141 a (Manuskript des Dompräses Jos. Cramer, 1794); N Senestréy Nr. 60 (Domrestauration); ebd. Nr. 62—66 (Domausbau); ebd. Nr. 90 (Briefwechsel mit Ludwig I.); BDK, unsignierte Akten zum Domausbau (Akten des Dombaumeisters, Bautagebücher, Baurechnungen, Wochenlisten, Protokolle und Korrespondenz des Dombauvereins etc.).
- Geheimes Hausarchiv, München: Nachlaß Ludwig I., 48/5/31(3 (Domrestauration); ebd. 50/4/10 ¹/₂ (Domausbau); ebd. 89/2 (Briefe v. Friedr. Gärtner); ebd. II A 27; ebd. C, 1 (Briefe v. Max Ainmiller, 1849—50); Nachlaß Max II., 78/2/113 (Briefwechsel mit August Voit).
- Landbauamt Regensburg: Nr. 167 (Unterhalt und Restauration des Doms 1812—35; Restauration 1836—40; Unterhalt 1840—1915).
- Staatsarchiv Amberg: Regierung KdI 14288 („Zeichnungen“ des Doms, u. a. die mal. Baupläne, 1828—32); ebd. 14289 (Domrestauration 1826—30); ebd. 14290 (Restauration 1831—34); ebd. 14291 (Restauration u. Ausbau 1835—59); ebd. 14292 (Ausbau 1859—70); Regierung KdI, Abgabe 49, 9520 (Ausbau u. Unterhalt 1871—86); ebd. 9521 (Ausbau 1859—71); ebd. 16372 (Restauration u. Ausbau 1833—69).
- Stadtarchiv Regensburg: ZR 551 (Domausbau); A 1966/18 (M.), Leihgabe des Bayer. Nationalmuseums (Manuskript v. Georg Aloys Resch, 1838).
- Oberhirtliches Verordnungsblatt für das Bisthum Regensburg, 1855—72.
- Schematismus der Geistlichkeit des Bisthums Regensburg, 1830—40, 1855—72.
- Schorn's Kunstblatt (Beilage zum Morgenblatt für Gebildete Stände), Jg. 1 (1820) — 29 (1848).

AUSGEWÄHLTE LITERATUR

- Adler Fr., Der Dom zu Regensburg, in: Deutsche Bauzeitung 9, 1875, S. 131, 141 f., 151 ff., 171 f., 181 f., 191 f., 201 f., 211 ff., 221 f.
- Altmann Lothar, Die Baugeschichte des gotischen Domes von der Mitte des 13. bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts, in: Der Regensburger Dom: Beiträge zu seiner Geschichte, hrsg. von Georg Schwaiger, Regensburg 1976 (Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Bd. 10).
- Bandmann Günter, Ikonologie der Architektur, Darmstadt ²1969 (¹1951 in: Jb. für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, S. 67—109).
- Bauer Hermann, Architektur als Kunst: Von der Größe der idealistischen Architektur-

- Ästhetik und ihrem Verfall, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert (Probleme der Kunstwissenschaft I), Berlin 1963.
- Beenken Hermann, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst: Aufgaben und Gehalte, München 1944.
- Ders., Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik, Mainz 1952.
- Beutler Ernst, Von deutscher Baukunst: Goethes Hymnus auf Erwin v. Steinbach . . . , München 1943 (Freies Dtsch. Hochstift Frankfurt a. Main, Vorträge u. Schriften, Bd. 4).
- Bloch Peter, Kölner Skulpturen des 19. Jahrhunderts, in: Wallraf-Richartz-Jb. 1967, Bd. 29, S. 243—90.
- Boeck Urs, Karl Alexander Heideloff, Diss. Tübingen 1958 (in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 48, 1958, S. 314—90).
- Bösner Heinrich Joh. Thomas v., Fragmente einer Geschichte des Domes zu Regensburg, Regensburg 1833.
- Boisserée Sulpiz, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, München 21842.
- Braunfels Wolfgang, Denkmalspflege der Denkmalspflege, in: Vom Bauen, Bilden und Bewahren (Festschrift Willy Weyres), Köln 1964, S. 323—29.
- Clark Kenneth, The Gothic Revival, 3(John Murray) 1976 (1928).
- Clemen Paul, Die deutsche Kunst und die Denkmalspflege, Berlin 1933.
- Costenoble J. C., Ueber altdeutsche Architektur und deren Ursprung, Halle 1812.
- Dahm Inge, Das Schornsche „Kunstblatt“ 1816—49, ungedr. Diss. München 1953.
- Dehio Georg, Denkmalschutz und Denkmalspflege im 19. Jahrhundert: Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg am 27. Januar 1905, Straßburg 1905.
- Dehio Georg, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II (Das späte Mittelalter von Rudolf v. Habsburg bis zu Maximilian I.: Die Kunst der Gotik), Berlin/Leipzig 1930, bes. S. 24, 60, 164 f.
- Denzinger Franz Josef, Der sogenannte Eselsturm am Dome zu Regensburg, in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 28, 1872, S. 213—20.
- Diepenbrock Melchior, Der Tempelbau Gottes in der Menschheit: Rede bei der feierlichen Wiedereröffnung des Domes zu Regensburg am hl. Pfingsttage 1839, Regensburg 1839.
- Doeberl Michael, Entwicklungsgeschichte Bayerns, Bd. III (Vom Regierungsantritt König Ludwigs I. bis zum Tode König Ludwigs II. . . .), München 1931.
- Dvořák Max, Katechismus der Denkmalspflege, Wien 1918.
- Eggert Klaus, Friedrich von Gärtner, Baumeister König Ludwigs I., München 1963 (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Bd. 15).
- Endres J. A., Zur Geschichte des Domes in Regensburg, in: Die Christliche Kunst XI, 1914/15, S. 229—40.
- Ettlinger Leopold, Denkmal und Romantik: Bemerkungen zu Leo v. Klenzes Walhalla, in: Festschrift für Herbert v. Einem, Berlin o. J. (1965).
- Fischer Manfred F., Die Restaurierungspläne Friedrich v. Gärtners für die ehemalige Klosterkirche Heilsbronn bei Ansbach: Ein Beitrag zur Geschichte der Denkmalspflege, in: Deutsche Kunst u. Denkmalspflege, 1966, H. 1, S. 63—67.
- Förster Ernst, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei . . . , Bd. III, 1857, S. 19—27; Bd. IX, 1864, S. 33—46.
- Förster Ernst, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. V (Von 1820 bis zur Gegenwart), Leipzig 1860.
- Frankl Paul, The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries, Princeton 1960.

- Frölich Marie / Sperlich Hans G., Georg Moller: Baumeister der Romantik, Darmstadt 1959.
- Gall Günter, Der Regensburger Dom — Studien zur Planung des gotischen Domes und zur Änderung während der Bauausführung, ungedr. Diss. München 1951.
- Germann Georg, Neugotik: Geschichte ihrer Architekturtheorie, Stuttgart 1974.
- Giedion Siegfried, Spätbarocker und romantischer Klassizismus, München 1922.
- Görres Josef, Der Dom von Köln und das Münster von Straßburg, Regensburg 1842.
- Goethe Johann Wolfgang, Schriften zur Kunst, 1. und 2. Teil, dtv Gesamtausgabe, Bd. 33, 34 (München 1962).
- Götz Wolfgang, Die Entwicklung der Denkmalpflege in Deutschland vor 1800, 2 Bde., Diss. Leipzig 1956 (Beiträge zur Vorgeschichte der Denkmalpflege).
- Grisebach August, Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin/Neubabelsberg 1915 (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 26).
- Grueber Bernhard, Der Dom zu Regensburg, Regensburg 1844 (Separatdruck aus: Regensburg und seine Umgebungen, 1843).
- Ders., Vergleichende Sammlungen für christliche Baukunst, 2 Bde., Augsburg 1839/41.
- Gumpelzhaimer Christ. Gottlieb, Regensburgs Geschichte, Sagen und Merkwürdigkeiten, Bd. I, Regensburg 1830, bes. S. 202 ff.
- Gurlitt Cornelius, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts: Ihre Ziele und Taten, Berlin 1899.
- Habel Heinrich, Der Münchner Kirchenbau im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Deutscher Kunstverlag 1921—71, München/Berlin 1971.
- Hahn Winfried M., Romantik und Katholische Restauration: Das kirchliche und schulpolitische Wirken des Sailer-Schülers und Bischofs von Regensburg Franz Xaver v. Schwäbl (1778—1841) unter der Regierung König Ludwigs I. von Bayern, Diss. München 1970 (Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 24).
- Haupt Albrecht, Die Herstellung von Kirchen und ihre verschiedenen Richtungen, in: Die Denkmalpflege, 1. Jg. 1899, S. 64—65, 70—72.
- Hederer Oswald, Friedrich v. Gärtner 1792—1847; Leben — Werk — Schüler, München 1976.
- Hegel Georg Wilh. Friedr., Die Romantische Architektur, in: Jubiläumsausgabe, hrsg. von Hermann Glockner, Bd. 13 (Ästhetik, Bd. II), Stuttgart 1953, S. 332—52.
- Heideloff Carl Alexander, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844.
- Heigel Carl Theodor, Ludwig I., König von Bayern, Leipzig 1888.
- Herrmann Wolfgang, Laugier and Eighteenth Century French Theory, London 1962.
- Historismus und bildende Kunst: Vorträge und Diskussion im Okt. 1963 in München und in Schloß Anif, München 1965 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. I).
- Hörmann Hans, Die Wiederherstellung der Regensburger Domturmhelme, in: Bericht des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege 1956, S. 52—54, München 1957.
- Hoffstadt Friedrich, Gothisches ABC Buch, das ist Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute, Frankfurt 1840.
- Hubel Achim, Der Dom zu Regensburg, München/Zürich 1975 (Schnell Kunstführer Nr. 41).
- Jakob Georg, Die Kunst im Dienste der Kirche, Landshut 1885 (1857).
- Kallenbach G. G., Atlas zur Geschichte der deutsch-mittelalterlichen Baukunst, München 1847.
- Kamphausen Alfred, Gotik ohne Gott: Ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1952.
- Kauffmann Hans, Die Maßwerkhelme des Freiburger Münsters und des Kölner Domes,

- in: Festschrift Kurt Bauch, Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. Nov. 1957, München 1957, S. 117—125.
- Kirschbaum Engelbert, Deutsche Nachgotik: Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550—1800, Diss. München 1929.
- Klevinghaus Gertrud, Die Vollendung des Kölner Doms im Spiegel deutscher Publikationen der Zeit von 1800—1842, Diss. Saarbrücken 1971.
- Knoepfli Albert, Schweizerische Denkmalpflege: Geschichte und Doktrinen, Zürich 1972 (Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 1, Jahrbuch 1970/71).
- Knopp Norbert, Die Restaurierung der Münchner Frauenkirche im 19. Jahrhundert, in: Festschrift für Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, München 1972.
- Knorre Alexander v., Turmvollendungen deutscher gotischer Kirchen im 19. Jahrhundert, Diss. Köln 1974.
- Kugler Franz, Fragmente zur Theorie der Kunst, in: Deutsches Kunstblatt 3, 1852, S. 345 f., 371 f., 387 f., 413.
- Ders., Geschichte der Baukunst, Bd. III (Geschichte der gotischen Baukunst), Stuttgart 1859.
- Ders., Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. II und III, Stuttgart 1854.
- Lankheit Klaus, Revolution und Restauration, Baden-Baden 1965 (Kunst der Welt, Bd. 23).
- Lanson René, Le goût du moyen-âge en France au XVIIIe siècle, Paris/Bruxelles 1926.
- Laugier Marc Antoine, Essai sur l'architecture, Paris 1755. Deutsche Ausgabe: Des P. Laugier eines Jesuiten Versuch in der Baukunst: Neue Ausgabe, genau übersehen, verbessert, und mit einem Wörterbuch der darinnen befindlichen Kunstwörter . . . , Frankfurt/Leipzig 1758.
- Ders., Observations sur l'architecture, Paris 1765. Deutsche Ausgabe: Des Abtes Laugier neue Anmerkungen über die Baukunst . . . , Leipzig 1768.
- Lehner J. B., Der Dom zu Regensburg, Regensburg o. J. (Kirchenführer).
- Loers Veit, Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern (1827—39), in: Der Regensburger Dom: Beiträge zu seiner Geschichte, Regensburg 1976 (Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Bd. 10).
- Lützelzer Heinrich, Die Deutung der Gotik bei den Romantikern, in: Wallraf-Richartz-Jb. 2, 1925, S. 9—33.
- Ders., Der Kölner Dom in der deutschen Geistesgeschichte, in: Der Kölner Dom: Festschrift zur Siebenhundertjahrfeier 1248—1948, hrsg. v. Zentral-Dombau-Verein, Köln 1948.
- Mader Felix, Die Kunstdenkmäler von Bayern, Regierungsbezirk Oberpfalz, Bd. XXII, Stadt Regensburg I (Dom und St. Emmeram) und II (Kirchen der Stadt mit Ausnahme von Dom u. St. Emmeram), München 1933.
- Mai Paul, Das Wirken Ignatius v. Senestréys als Bischof von Regensburg (1858—1906), in: Ignatius v. Senestréy: Beiträge zu seiner Biographie, Bärnau 1968.
- Mann Albrecht, Die Neuromanik: Eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts, Köln 1966.
- Maurer Michael, Gutachten über den Ausbau des Domes zu Regensburg und die Untersuchung seines nördlichen Thurmes . . . , in: Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 18, 1858, S. 430—37.
- Mayer Anton L., Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte, Gesammelte Aufsätze, hrsg. v. Emmanuel v. Severus OSB, Darmstadt 1971.

- Meinecke Friedrich, Die Entstehung des Historismus, München ²1946 (¹1936).
- Milizia Francesco, Principii di Architettura, Finale 1781. Deutsche Ausgabe: Grundsätze der bürgerlichen Baukunst (hrsg. von Christian Ludw. Stieglitz), 3 Bde., Leipzig 1824.
- Moller Georg, Bemerkungen über die aufgefundene Originalzeichnung des Domes zu Köln, Darmstadt 1818.
- Ders., Denkmäler der deutschen Baukunst, Bd. I, Darmstadt 1821.
- Moninger Hans, Friedrich v. Gärtners Original-Pläne und Studien bestehend in Zeichnungen, Skizzen . . . etc. etc., München 1882.
- Muthesius Stephan, Das englische Vorbild: Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert, München 1974.
- Neumann Erwin, Friedrich v. Schmidt: Ein Beitrag zu seiner Monographie und zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, ungedr. Phil. Diss. Wien 1952.
- Niedermayer A., Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg: Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Altbayerns, Landshut 1857.
- Nipperdey Thomas, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift, 206. Bd., 1968, S. 529—85.
- Oberschmid Josef, Führer durch den Dom von Regensburg, Regensburg 1897.
- Pause Peter, Gotische Architekturzeichnungen in Deutschland, ungedr. Diss. Bonn 1973, S. 220 ff.
- Pfister Michael, Der Dom zu Bamberg, Bamberg 1896.
- Popp Justus / Bülow Theodor, Die Architektur des Mittelalters in Regensburg, Regensburg 1834—39.
- Quast F. v., Reihenfolge und Charakteristik der vorzüglichsten Bauwerke des Mittelalters in Regensburg, in: Deutsches Kunstblatt 3, 1852, S. 207 ff.
- Rave Paul Ortwin, Die Anfänge preussischer Kunstpflege am Rhein, in: Wallraf-Richartz-Jb. 9, 1936, S. 181—204.
- Reichensperger August, Fingerzeige auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst, Leipzig 1854.
- Reidelbach Hans, Ludwig I., König von Bayern und seine Kunstschöpfungen, München 1888.
- Riegl Alois, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung (1903), in: Gesammelte Aufsätze, Augsburg/Wien 1929, S. 144—93.
- Robson-Scott W. D., The Literary Background of the Gothic Revival in Germany: A Chapter in the History of Taste, Oxford 1965.
- Rosemann Heinz, Die zwei Entwürfe im Regensburger Domschatz, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst, NF 1, 1924, S. 230—62.
- Ders., Entstehungszeit und Schulzusammenhänge der Regensburger Turmpläne, in: Kunstchronik 15, 1962, S. 259—61.
- Schädler Alfred, Gotische Bauplastik der Regensburger Dombauhütte, in: Bayerland, 59. Jg., 1957, S. 18—25.
- Schiel Hubert, Bischof Sailer und Ludwig I. von Bayern mit ihrem Briefwechsel, Regensburg 1932.
- Schiller Friedrich, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795), in: Schillers Sämtliche Werke (mit Einleitungen v. Karl Goedecke), Bd. 14 (Cotta'sche Buchhandlung Nachf.), Stuttgart/Berlin o. J., S. 100—196.
- Schlegel Friedrich, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hrsg. und eingeleitet v. Hans Eichner, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4, München/Paderborn/Wien 1959.
- Schmitz Hermann, Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben, Berlin 1921.

- Schrade Hubert, Das deutsche Nationaldenkmal, München 1934.
- Schreiber Arndt, Frühklassizistische Kritik an der Gotik 1759—1789, Würzburg 1938 (Diss. Berlin 1937).
- Schuegraf Josef Rudolf, Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude, 2 Bde. (Verhandlungen des Historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg 11 und 12, 1848—49).
- Ders., Berichtigungen und Rechtfertigungen zu den beiden Bänden der Geschichte des Domes, in: Verhandlungen des Histor. Vereins v. Oberpfalz u. Regensburg 16, 1855, S. 223 ff.
- Schwaiger Georg, Die altbayerischen Bistümer Freising, Passau und Regensburg zwischen Säkularisation und Konkordat, München 1959.
- Ders., Das Erzbistum Regensburg unter Carl Theodor v. Dalberg (1803—1817), in: Der Regensburger Dom: Beiträge zu seiner Geschichte, Regensburg 1976 (Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, Bd. 10).
- Sedlmayr Hans, Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Darmstadt 1976 (1948).
- Sepp Johann Nepomuk, Ludwig Augustus, König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Regensburg 1903 (1869).
- Sighart J., Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1862.
- Spindler Max (Hrsg.), Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Eduard v. Schenk 1823—1841, München 1930.
- Ders., Handbuch der Bayerischen Geschichte, Bd. IV/1 (Die Regierungszeit Ludwigs I.), München 1974.
- Staber Josef, Kirchengeschichte des Bistums Regensburg, Regensburg 1966.
- Stieglitz Christian Ludwig, Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, 6 Bde., Leipzig 1792 ff.
- Ders., Von altdeutscher Baukunst, Leipzig 1820.
- Tietze Hans, Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit, in: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege XIII, 1914, S. 197—212, 237—49.
- Ders., Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert, in: Kunstgeschichtl. Jb. der k. k. Zentralkommission f. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale III, 1909, S. 162—86.
- Verbeek Albert, Zur spätnazarenischen Ausmalung des Speyerer Domes 1846—54, in: 900 Jahre Speyerer Dom, Festschrift zum Jahrestag der Domweihe 1061—1961, hrsg. v. Ludwig Stamer, Speyer 1961, S. 138—64.
- Ders., Zur Vollendung des Dominneren im Jahre 1863, in: Kölner Domblatt 21/22, 1963, S. 95—104.
- Verordnung über die Erhaltung der geschichtlichen und artistischen Denkmäler Bayerns, abgedruckt in: Schorn's Kunstblatt, 10. Jg. 1829, S. 146—48.
- Viollet-le-Duc E. E., Restauration, in: Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle, Bd. IX, 1866, S. 14 ff.
- V. L. (= Vitet Louis), Über Reparatur, Restauration, Erhaltung und Vollendung mittelalterlicher Baudenkmäler, in: Allgemeine Bauzeitung 17, 1852, S. 305—75.
- Wagner-Rieger Renate, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970.
- Walderdorff Hugo Graf v., Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg 1896 (1869).
- Weiller Cajetan v., Was ist Christenthum? Rede . . . bey der feyerlichen Eröffnung der Lehrvorträge an der Studien-Anstalt zu München . . . , München 1819.

- Wibiral Norbert / Mikula Renate, Heinrich v. Ferstel, Wiesbaden 1974.
- Wiebeking Karl Ritter Friedrich v., Bürgerliche Baukunde, 4 Bde., München 1821—26.
Frz. Ausgabe: L'Architecture Civile, bes. Tome 5, München 1829.
- Wolzogen Alfred v., Aus Schinkels Nachlaß, Bd. III, Berlin 1863.
- Zahn Karl, Der Dom zu Regensburg, Augsburg 1929.
- Ders., Die Westfassade und das Westportal des Domes in Regensburg und ihre Beziehungen zu den zwei Entwürfen im Domschatz, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst, NF VI, 1929, S. 365—401.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Südwestansicht des Doms vor der „Vollendung“. Lithographie von Domenico Quaglio, 1820. (Architektursammlung der TU München). (Foto ebd.).
2. Die Westfassade vor dem Ausbau der Türme. Stahlstich von L. Lange und C. Rauch, um 1842. (Foto Bayer. Staatsbibliothek München).
3. Die Westfassade des Doms vor dem Turmausbau. Historische Aufnahme, um 1850. (Museum der Stadt Regensburg).
4. Ostansicht des Doms zur Zeit des Turmausbaus. Historische Aufnahme, Frühjahr 1867. (Bayer. Landesamt für Denkmalpflege).
5. Südwestansicht während des Turmausbaus, noch mit barockem Dachreiter. Historische Aufnahme, 1866. (BZA Regensburg).
6. Domgrundriß mit Angabe der Altäre. Zustand vor der Restauration. Zeichnung v. Friedrich Gärtner (?), um 1830. (Architektursammlung der TU München, Gärtnersammlung). (Foto ebd.).
7. Dombrunnen im Südquerhaus, mit Zugang zur südlichen Empore und Treppenschacht. Lithographie v. Postel und Sterzer, um 1830. (Foto I. Raasch).
8. Innenansicht des restaurierten Doms. Stahlstich v. Gerhardt u. Poppel, um 1840. (Foto Bayer. Staatsbibliothek München).
9. Entwurf eines Musikchors für den Regensburger Dom. Pause einer Entwurfszeichnung v. Friedr. Gärtner, 1830. (Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Plansammlung). (Foto ebd.).
10. Das „Bennofenster“ im Südquerhaus. Bleistiftzeichnung v. H. Kranzberger, um 1835/40. (Museum der Stadt Regensburg, Inv. Nr. G 1934/68 h). (Foto d. Verf.).
11. Fenster der Patrona Bavariae, aufgestellt im Ausstellungssaal des neuen Glasmalereigebäudes in München (1852 im Nordquerhaus des Doms eingesetzt). Holzschnitt in der „Illustrierten Zeitung“, 1852. (Foto Bayer. Staatsbibliothek München).
12. Nordseitenschiff des Doms mit mittelalterlichen Baldachinaltären und neugotischen Galeriebrüstungen an der Außenwand. (Foto Schöning).
13. Mittelschiff des restaurierten Doms, Kanzel mit „gotischem“ Schalldeckel nach Entwurf Gärtners. (Foto Schöning).
14. Entwurf für einen neugotischen Beichtstuhl. Pause eines Entwurfs v. Frhr. v. Reichlin, 1839. (Architektursammlung der TU München, Gärtnersammlung). (Foto ebd.).
15. Chor im Lorenzer Pfarrhof in Nürnberg. Kupferstich v. C. Görgel nach Heideloff (?), um 1838. (Foto Bayer. Staatsbibliothek München).
16. Gotischer Baldachinaltar vor der mittelalterlichen Galerie an der Nordwand des Querhauses. (Foto I. Raasch).
17. Konsolfigur an der Südwand des Regensburger Doms. Original aus der Erbauungszeit. (Foto I. Raasch).

18. Konsolfigur an der Südwand des Regensburger Doms. Ergänzung von 1837. (Foto I. Raasch).
19. Der Regensburger Dom während des Turmausbaus 1865/66. Historische Aufnahme. (BZA Regensburg).
20. Oktogon und Helmansatz im späten 19. Jh. Historische Aufnahme. (Dombauhütte Regensburg).
21. Phantastischer Vollendungsplan in einem Regensburger Diözesankalender des späten 17. Jhs. Kupferstich. (Foto I. Raasch).
22. „Vollendungsplan“ nach Melchior Küssell. Kupferstich. Regensburg (?), 18. Jh. (Foto I. Raasch).
23. Phantastischer Vollendungsplan. Stahlstich, 18. Jh. (Staatl. Graphische Sammlung, München). (Foto ebd.).
24. Der Kölner Dom in seiner Vollendung. Kupferstich v. Gerhardt u. Poppel. Nach Boisserée, 1842. (Foto I. Raasch).
25. Genehmigter Ausbauplan von August Voit, 1859. (Feder auf gelblichem Transparentpapier, auf dickeres weißes Papier aufgezo-gen, 92,5 × 51 cm. BZA Regensburg). (Foto I. Raasch).
26. Konkurrenzentwurf Denzingers für den Domausbau, 1858. (Feder auf weißem Transparentpapier, 94 × 105 cm. Dombauhütte Regensburg). (Foto I. Raasch).
27. Konkurrenzentwurf Michael Maurers für den Domausbau, 1858. Historische Photographie (Museum der Stadt Regensburg).
28. Das Ulmer Münster nach dem mittelalterlichen Plan Matthäus Böblingers. Kupferstich in „Wiebekings Bürgerlicher Baukunde“, Bd. I, (1821), Taf. II. (Foto Universitätsbibliothek Köln).
29. Entwurf für eine Helmbahn von F. J. Denzinger, 1863 (?). (Bleistift u. Feder auf dickem Papier, 142,5 × 35 cm. BZA Regensburg). (Foto I. Raasch).
30. Entwurf für eine Helmbahn von F. J. Denzinger, 1863 (?). (Bleistift auf dickem Papier, 143 × 27,5 cm; BZA Regensburg). (Foto I. Raasch).
31. Die Türme der Votivkirche (Foto d. Verf.).
32. Entwurf für die Turmhelme, 1867 (?). (Mit Ausnahme von zwei Feldern in der später endgültig ausgeführten Form; Photographie nach Entwurf Denzingers, handsigniert; BZA Regensburg). (Foto I. Raasch).
33. Entwurf für den Dachreiter nach Amienser Vorbild, von F. J. Denzinger, 1869. (Feder auf weißem Transparentpapier, auf der Rückseite hellblau laviert, 86 × 19,5 cm; BZA Regensburg). (Foto I. Raasch).
34. Entwurf für eine Umgestaltung des Eicheltürmchens von F. J. Denzinger (nicht ausgeführt), 1869. (Feder auf gelbbraunem Transparentpapier, auf weißen Zeichenkarton aufgezo-gen, datiert und signiert, 89 × 55 cm, in zwei Teile zerrissen; Dombauhütte Regensburg). (Foto I. Raasch).
35. Entwurf für den Dachreiter. Endgültige Fassung von F. J. Denzinger, 1870. (Bleistift, Feder und Farbstift auf weißem Zeichenkarton, 72 × 95,5 cm; BZA Regensburg). (Foto I. Raasch).
36. Projekt für die Gestaltung des Nordquerschiffgiebels nach Abbruch des Eselsturms v. F. J. Denzinger (Lit. A), 1870. (Feder auf weißem Zeichenpapier, von Denzinger eigenhändig beschriftet und signiert, 66 × 38,5 cm; Dombauhütte Regensburg). (Foto I. Raasch).
37. Projekt für die Gestaltung des Nordquerschiffgiebels unter Belassung des Eselsturms v. F. J. Denzinger (Lit. D), 1870. Endgültige Fassung. (Feder auf gelbbraunem Trans-parentpapier, auf weißen Zeichenkarton aufgezo-gen, von Denzinger eigenhändig be-schriftet und signiert, 71 × 45,5 cm; Dombauhütte Regensburg). (Foto I. Raasch).

Einleitung

Der Regensburger Dom gehört zu der nicht geringen Anzahl mittelalterlicher Dome in Deutschland, deren gegenwärtige Gestalt in wesentlichen Teilen auf Baumaßnahmen des 19. Jahrhunderts zurückgeht. Bei diesen Maßnahmen handelte es sich im vorliegenden Fall um eine „Restauration“ des Innenraums und um die „Vollendung“ des Außenbaus, bzw. den Ausbau der Türme und des Querhauses. Obwohl in ihrer Auswirkung auf die Bausubstanz durchaus verschiedenartig und zeitlich über dreißig Jahre auseinanderliegend, stehen „Restauration“ und Ausbau in einem inneren Zusammenhang; denn beide erwachsen aus den gleichen geistigen Voraussetzungen, deren Wurzeln zwar weit zurückreichen, deren volle Entfaltung aber in die beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts fällt.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, die im 19. Jahrhundert am Regensburger Dom vorgenommenen Veränderungen von diesen geistesgeschichtlichen Grundlagen ausgehend zu betrachten und zu interpretieren. Dies scheint umso mehr erforderlich, als zeitgenössische Beschreibungen darauf hindeuten, daß z. B. die Wirkung des „restaurierten“ Innenraums auf den gebildeten Bürger des 19. Jahrhunderts eine grundlegend andere gewesen sein muß als der Eindruck, den der Betrachter des 20. Jahrhunderts in sich aufnehmen kann. Die Vermutung liegt nahe, daß von den Zeitgenossen zwar eine Fülle ideeller Assoziationen an den Bau herangetragen wurde, daß diese aber in seiner veränderten Gestalt nur zum geringsten Teil Ausdruck gefunden haben. Diese ideellen Bezüge aufzuspüren und festzustellen, bis zu welchem Grad sie ins Sinnlich-Erfaßbare umgesetzt wurden, muß deshalb eine wesentliche Aufgabe der folgenden Untersuchung sein.

In diesem Zusammenhang ergibt sich zwangsläufig als weitere Aufgabe, zu definieren, was denn das 19. Jahrhundert unter den Begriffen „Restauration“ und „Vollendung“ verstand. Dabei wird die von den Zeitgenossen verwendete Bezeichnung „Restauration“ bewußt übernommen. Der heute gebräuchliche Begriff „Restaurierung“ scheint nämlich so zeitgebunden, d. h. so eng mit den gegenwärtigen Wertvorstellungen der Denkmalpflege verknüpft, daß es bedenklich wäre, so weit zurückliegende Vorgänge damit zu benennen. Man käme dabei in Gefahr, mit Erwartungen und Maßstäben an den Gegenstand heranzugehen, die ihm nicht gerecht werden können, anstatt durch aufmerksame Untersuchung der Maßnahmen und ihres zeitlichen Ablaufs die ihnen innewohnenden Prinzipien zu ergründen. Weniger problematisch erscheint dagegen die Eingrenzung des Begriffs „Vollendung“.

Eine Besonderheit des Regensburger Doms liegt darin, daß er nicht nur einen großen Bestand an mittelalterlichen Glasmalereien aufweist, sondern auch die ersten monumentalen Versuche des 19. Jahrhunderts in dieser jahrhundertlang kaum geübten und nun wiederbelebten Technik. Die neuen Domfenster gingen aus der „Königlichen Glasmalereianstalt“ in München hervor, der bedeutendsten Manufaktur dieser Art in Deutschland und zumindest einer der bedeutendsten in Europa. Sie sind demnach nicht nur von historischem, sondern auch von besonderem künstlerischem Wert. Im Zuge der vorliegenden Untersuchungen stellte sich im

übrigen heraus, daß die „wiedergefundene“ Glasmalerei nicht nur für die Restauration des Regensburger Doms, sondern für die Neugotik des 19. Jahrhunderts insgesamt entscheidende Bedeutung besaß.

Dem Regensburger Dom ist erst in jüngster Zeit eine umfangreiche Festschrift gewidmet worden*. Anlaß war der siebenhundertste Jahrestag der ersten Altarweihe in der neuen — gotischen — Kathedrale. Von den zahlreichen Aufsätzen dieser Festschrift sei besonders die Abhandlung über „Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern“ von Veit Loers erwähnt. Der ebenfalls in der Domfestschrift enthaltene Aufsatz über den „Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert“ ist aus den Vorarbeiten für die hier vorgelegte Dissertation entstanden und wurde für die Kapitel, die sich mit der „Vollendung“ des Doms befassen, verwendet, wenn auch in veränderter und stark erweiterter Form.

Für den Druck dieser 1977 abgeschlossenen Arbeit konnte die seitdem erschienene Literatur nicht mehr berücksichtigt werden. Zumindest hingewiesen sei jedoch auf:

Brix Michael / Steinhäuser Monika (Hrsg.), „Geschichte allein ist zeitgemäß“: Historismus in Deutschland, Lahn-Giessen 1978; Kotzur Hans-Jürgen, Forschungen zum Leben und Werk des Architekten August von Voit, Diss. Heidelberg 1977; Trier Eduard / Weyres Willy (Hrsg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 1 (Architektur I, Kultusbauten), Düsseldorf 1980; Wörner Hans-Jakob, Der Ausbau des Münsters im 19. Jahrhundert im Spiegel zeitgenössischer Berichte, in: 600 Jahre Ulmer Münster: Festschrift = Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 19, Ulm 1977, S. 462—505; sowie die Kataloge der Ausstellungen „Le ‚gothique‘ retrouvé avant Viollet-le-Duc“ (Paris, Hôtel de Sully, 1979) und „Viollet-le-Duc“ (Paris, Grand Palais, 1980).

* Der Regensburger Dom: Beiträge zu seiner Geschichte, hrsg. von G. Schwaiger = Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10, 1976.

I. Allgemeine Voraussetzungen der Kirchenrestaurationen und -Vollendungen des 19. Jahrhunderts

Vorbemerkung: Grundbedingung für jede Art von „Restauration“ oder gar „Vollendung“ eines historischen Bauwerks ist die Anerkennung seines besonderen Wertes. Dieser banale Satz bezeichnet nicht nur die Voraussetzung für die Erhaltung oder Wiederherstellung einzelner Gebäude, sondern für die Entstehung von „Denkmalpflege“ überhaupt. Bezieht man ihn auf das weit enger gefaßte Thema dieser Arbeit, in der Absicht, die allgemeinen Voraussetzungen für Maßnahmen wie die Restauration und den Ausbau des Regensburger Doms zu ergründen, ergeben sich zunächst zwei Fragen:

1. Gab es vor dem 19. Jahrhundert schon so etwas wie „Denkmalpflege“ an mittelalterlichen Bauten?
2. Wie bewertete das frühe 19. Jahrhundert die Gotik im Vergleich zum Urteil der vorausgehenden Epochen?

Schon eine oberflächliche Beantwortung dieser Fragen macht deutlich, wie widersprüchlich sich die Einschätzung der Gotik seit der Renaissance entwickelt hatte. Einerseits ist festzustellen, daß die Beurteilung der Gotik, die in der Kunsttheorie der Renaissance- und Barockzeit fast ausschließlich negativ ausfiel, seit dem 18. Jahrhundert einen Wandel hin zum Positiven erfuhr und im frühen 19. Jahrhundert in eine allgemeine Gotikbegeisterung mündete. Gleichzeitig läßt sich jedoch ein „Fortleben der Gotik durch die Neuzeit“¹ beobachten, und zwar gerade auch in jenen Jahrhunderten, deren „offizielle“ Kunsttheorie die Gotik am stärksten bekämpfte. So ist auch die Vermutung unzutreffend, daß erst die neue Wertschätzung des Mittelalters seit der Wende zum 19. Jahrhundert den Wunsch nach Erhaltung gotischer Bauwerke habe entstehen lassen. Vielmehr sind fast alle Beweggründe, ob künstlerischer oder ideeller Art, die das 19. Jahrhundert zur Pflege mittelalterlicher Überreste veranlaßten, schon in weit früherer Zeit nachweisbar, und zwar am Beispiel „stiltreuer“ Wiederherstellungen und Vollendungen. So läßt sich in dieser Hinsicht kein deutlicher Bruch zwischen dem 19. Jahrhundert und den vorausgehenden Epochen erkennen. Noch verwickelter wird das Problem durch die besondere Situation in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Infolge der Säkularisation waren viele mittelalterliche Sakralbauten dem Verfall preisgegeben, obwohl gerade in dieser Zeit die Gotikbegeisterung einen ersten Höhepunkt erreicht hatte. Außerdem drang die neue Hochschätzung des Mittelalters nur langsam aus dem Kreis der Kunstliebhaber in breitere Schichten der Bevölkerung vor. Noch in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts waren mutwillige Zerstörungen an mittelalterlichen Baudenkmalern nicht selten².

¹ Vgl. H. Tietze, (gleichnamiger) Aufsatz in: Mitt. der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege XIII (1914), 197—212, 237—49.

² C. J. Oldendorp, Zur Geschichte der Zerstörung, hauptsächlich deutscher Denkmale

Im folgenden werden aus den vielen widersprüchlichen Erscheinungen einige Schwerpunkte herausgegriffen, mit dem Ziel, die wesentlichen Unterschiede zwischen der Gotikrezeption des frühen 19. Jahrhunderts und dem Gotikverständnis der vorausgehenden Epochen herauszuarbeiten.

1. Wiederherstellungen und Vollendungen mittelalterlicher Bauten vor 1800

Wie bereits angedeutet, wurde auch in den Jahrhunderten, die von den Zeitstilen der Renaissance und des Barock geprägt waren, eine beachtliche Anzahl mittelalterlicher Bauwerke „stilkonform“, d. h. ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild angepaßt, wiederhergestellt oder ergänzt³. Beispiele dafür sind nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen europäischen Ländern zu finden. Obwohl man in diesem Zusammenhang durchaus von „denkmalpflegerischen“ Maßnahmen sprechen kann, die in manchen Fällen eine bemerkenswerte Stiltreue erreichten, ist das Verhältnis von Renaissance und Barock zur mittelalterlichen Baukunst doch grundsätzlich anders als das des 19. Jahrhunderts. Trotz gotisierender Tendenzen vor allem im 17. Jahrhundert wurde der künstlerische Wert mittelalterlicher Architektur in der Kunsttheorie gering veranschlagt, weil sie den nunmehr gültigen „klassischen“ Gestaltungsprinzipien nicht entsprach⁴. Dabei wurde erst seit dem späten 17. Jahrhundert der Versuch gemacht, zwischen Romanik und Gotik zu unterscheiden⁵. Wegen der Geringschätzung des Mittelalters konnte die Forderung nach genereller Bewahrung seines architektonischen Erbes nicht aufkommen; dagegen konnten einzelne Bauwerke sehr wohl in Ehren gehalten werden, wenn auch aus sehr unterschiedlichen, oft außerkünstlerischen Gründen. Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert fehlten einheitliche Wertmaßstäbe, und zwar im Hinblick auf die Motive für die jeweiligen Baumaßnahmen ebenso wie in Hinsicht auf deren künstlerische Durchführung⁶. Während in den Restaurationen des 19. Jahrhunderts, bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein, ein bestimmtes Grundmuster zu erkennen ist, wobei die Entfernung der nachmittelalterlichen Ausstattungstücke eine entscheidende Rolle spielt, kennen die vorausgehenden Epochen ein derart einheitliches Vorgehen nicht. „Stilreinheit“ wurde in Einzelfällen weitgehend erreicht; zur prinzipiellen Forderung wurde sie erst im 19. Jahrhundert erhoben. Ob ein zerstörtes Gebäude im Zeitstil oder in seiner ursprünglichen Gestalt wiederaufgebaut, ein begonnenes in den ihm eigenen oder in „modernen“ Formen zu Ende geführt wurde, hing von den jeweiligen speziellen Erfordernissen ab und konnte in jedem Einzelfall anders entschieden werden⁷. Die für diese Entscheidungen maßgebenden Motive sind mit den im 19. Jahrhundert wirksamen Grundsätzen oftmals identisch, aber noch nicht in ein vergleichbares System gebracht.

der Baukunst, Plastik, Malerei . . . , in: Kunstblatt, 8. Jg. (1827), 309—11, 315—16, 318—19, bes. 319. Auch der Regensburger Dom kann hierfür als Beispiel gelten: s. Kap. III/1.

³ Für Deutschland zum erstenmal in größerem Umfang und an zahlreichen Beispielen nachgewiesen von W. Götz, Die Entwicklung der Denkmalpflege in Deutschland vor 1800, 2 Bde., Diss. (1956), Frdl. Hinweis von Dr. M. Brix.

⁴ P. Frankl, The Gothic, Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries (1960), 237—315.

⁵ G. Germann, Neugotik: Geschichte ihrer Architekturtheorie (1974), 37—49.

⁶ Götz, Denkmalpflege 1, bes. 162, 188.

⁷ Götz, Denkmalpflege 1, bes. 162, 166.

Für stilkonforme Wiederherstellungen und Ergänzungen vor 1800 gibt es zweierlei, nicht immer scharf zu trennende Beweggründe; die einen künstlerischer, die anderen ideeller Art.

Als wichtigstes künstlerisches Motiv kann das für Renaissance und Barock typische Bestreben gelten, jedem Bauwerk eine einheitliche Gesamterscheinung zu sichern. Aus dieser Haltung heraus votierten auch Architekten, die herausragende Vertreter des jeweiligen Zeitstils waren, für stilistische Konformität, wenn es um die Vollendung eines im Mittelalter begonnenen Gebäudes ging. In dem Bestreben, künstlerische Einheit durch Gleichartigkeit der Bauformen zu erreichen, ist das im 19. Jahrhundert verfochtene Ideal der Stilreinheit bereits im Keim enthalten. Das Verlangen nach Konformität prägte in nachmittelalterlicher Zeit die Planung für den Weiterbau einiger großer gotischer Dome: Ein Beispiel ist der im frühen 16. Jahrhundert in gotischen Formen errichtete Vierungsturm des Mailänder Doms, für dessen stiltreue Ausführung sich auch Bramante mit der Begründung eingesetzt hatte, daß „conformità“ und „bellezza“ dies erforderten⁸. Für Fassade und Einwölbung von S. Petronio in Bologna entstanden im 16. Jahrhundert neben „klassischen“ auch gotische Projekte. 1589 befürwortete der Werkmeister Francesco Terribilia die Errichtung gotischer Gewölbe in Angleichung an die bereits bestehenden mit dem Hinweis, daß man nicht „in die Maßlosigkeit verfallen“ solle, „zu einem deutschen Kleid einen italienischen Hut zu tragen“⁹. Ähnlich äußerte sich Sir Christopher Wren zu seinem Entwurf eines Vierungsturms für Westminster Abbey. Er sei „in gotischer Form und von demselben Stil wie der Rest des Gebäudes, welchen ich durch den ganzen Plan hindurch strikte befolgen würde, denn von der alten Form abzuweichen, würde bedeuten, in eine unangenehme Mischung zu verfallen, an der keine Person von gutem Geschmack Gefallen fände“¹⁰.

In engem Zusammenhang mit dem Streben nach künstlerischer Einheit stehen die gerade im Barock zahlreicheren Ergänzungen mittelalterlicher Bauten zu einer symmetrischen Gestalt¹¹. Sobald symmetrische Geschlossenheit als wesentliches Kriterium für Einheit und Vollkommenheit galt, entstand auch der Wunsch, unvollendeten Bauwerken des Mittelalters durch stilkonforme Fertigstellung diese Eigenschaft zu verleihen. Die Forderung nach Symmetrie wurzelt in der Architekturtheorie der Renaissance, die in Anlehnung an Vitruv die Proportionen des menschlichen Körpers auf die Baukunst bezog¹². Das 19. Jahrhundert übernahm diese Forderung als Erbe der vorausgehenden, auf antiker Tradition aufbauenden Epochen. Die „Symmetrie wird an allen Werken der Baukunst, die Anspruch machen, schön zu seyn, so entschieden gefordert, als sie nur an der menschlichen

⁸ Heydenreich/Lotz, *Architecture in Italy, 1400—1600* = *Pelican History of Art* 38 (1974), 96—97.

⁹ Vgl. Germann, *Neugotik*, 13 und Anm. 22; ebenso Frankl, *Gothic*, 299—314. Zu einzelnen Projekten s. E. Panofsky, Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris: eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance . . . , in: *Städell.-Jb.* 6 (1930), 25—72.

¹⁰ Vgl. Germann, *Neugotik*, 23 und Anm. 106; ebenso Anm. 102.

¹¹ Götz, *Denkmalpflege* 1, 164 und 2, 453, Beleg 432, führt als ein Beispiel die Vollendung des Chorkapellenkranzes am Dom zu Münster — 1663—68 in gotischen Formen — an.

¹² R. Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus* (München 1969), 20.

Gestalt gefordert wird, und der Verstoß dagegen so wenig vertragen als ein schiefes Gesicht oder ein solches, das aus zwei gar nicht zu einander gehörigen Hälften zusammengesetzt scheint“, betonte Schelling in seiner „Philosophie der Kunst“¹³. Im deutschen Sprachraum fand dieses Streben nach Symmetrie deutlichen Ausdruck in den Werken der „dogmatischen Neugotik“ der Jahrhundertmitte, für deren nach allen Seiten gleichmäßig durchgebildete „Denkmäler“ die Wiener Votivkirche ein beredtes Beispiel ist¹⁴. Aus der gleichen Haltung erwuchs die große Zahl symmetrischer Turmvollendungen des 19. Jahrhunderts und im Falle des Regensburger Doms ein sehr weitgehendes Ausbauprogramm, das dem Baukörper jeden Rest von Asymmetrie nehmen sollte¹⁵.

Wie bereits angedeutet, waren in der Renaissance- und Barockzeit die Motive für stilkonforme Erhaltungs- oder Ergänzungsmaßnahmen selten rein künstlerischer Natur. Da der mittelalterlichen Architektur allgemein nur geringer Kunstwert zuerkannt wurde, kann es nicht verwundern, daß meist ideelle Beweggründe für die Pflege bestimmter Bauten ausschlaggebend waren. Auch diese Motive kehren im 19. Jahrhundert wieder und verdichten sich zu jenem Schleier „unsinnlicher Assoziationen“, durch den besonders die Gotik betrachtet wurde¹⁶. Im 19. Jahrhundert dürften es jedoch nur noch in Ausnahmefällen allein ideelle Motive gewesen sein, die zur Wiederherstellung eines mittelalterlichen Gebäudes führten, weil nun die künstlerische Qualität der romanischen und gotischen Architektur unumstritten war.

Diese ideellen Motive lassen sich bei aller Verschiedenheit unter dem Begriff „historisch“ zusammenfassen; denn ob es um „dynastischen Ahnenkult“¹⁷, bürgerlich-städtische Traditionen, politische oder kirchliche Restauration ging, in jedem Fall verkörperte das mittelalterliche Baudenkmal Einbindung in die Geschichte bzw. historische Legitimation.

Die sorgfältige Pflege und die Bemühungen um einen Weiterbau von Westminster Abbey, die der genannte Entwurf Sir Christopher Wrens für einen Vierungsturm bezeugt, ist bedingt durch die Funktion der Kathedrale als Krönungskirche und Grablege des Herrscherhauses und ihre daraus resultierende nationale und dynastische Bedeutung¹⁸. Demonstrative Anknüpfung an die großen Taten seines Vorgängers und Namensvetters dürften das Hauptmotiv Kaiser Karls VI. gewesen sein, als er 1729 ein Projekt zur Vollendung des fast 400 Jahre früher von Kaiser Karl IV. begonnenen Prager Veitsdoms in Auftrag gab¹⁹. Wie sehr auch dem Fürsten eines kleineren Territoriums an der Wahrung herrscherlicher

¹³ Reprograph. Nachdruck der aus dem Nachlaß herausgegebenen 1. Aufl. von 1859 (1976), 232. Die Vorlesungen zur „Philosophie der Kunst“ hielt Schelling 1802/03 und nochmals 1804/05.

¹⁴ E. Neumann, Friedrich v. Schmidt, ungedr. phil. Diss. (1952), 71, 84; zur Votivkirche s. Wibiral/Mikula, Heinrich v. Ferstel (1974), 3–38.

¹⁵ A. Knorre v., Turmvollendungen deutscher gotischer Kirchen im 19. Jahrhundert, Diss. (1974), bes. 246; zum Regensburger Ausbauprogramm s. Kap. VI/3.

¹⁶ A. Grisebach, Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert (1915), 19–20, sieht in dieser Betrachtungsweise ein Kennzeichen der romantischen Architektur. Doch wird dadurch ebenso das Verhältnis des 19. Jahrhunderts zur mittelalterlichen Architektur bestimmt.

¹⁷ Götz, Denkmalpflege 1, bes. 188.

¹⁸ Kurze Zusammenfassung der Baugeschichte bei Knorre, Turmvollendungen, 9–10.

¹⁹ E. Kirschbaum, Deutsche Neugotik, Diss. (1929), 138. Kirschbaum äußert sich nicht zu den Motiven, wendet sich nur gegen die Auffassung, daß sich hier ein böhmischer Nationalismus äußere (folgt darin Tietze).

Traditionen gelegen sein konnte, zeigt das Beispiel des Zwehrner Turms in Kassel²⁰. Seine Instandsetzung wurde 1768 beschlossen, als neu aufgefundene Inschriften bezeugten, daß Vorfahren des Landesherrn sich um die Erhaltung des Bauwerks angenommen hatten. Daß die Entscheidung in diesem Fall rein historisch begründet war, beweist die Tatsache, daß der Abbruch bereits im Gang war, als die rettenden Inschriften gefunden wurden²¹.

Neben der seit langem üblichen Pflege mittelalterlicher Bauten als Ausdruck dynastischer Traditionsgebundenheit sind seit dem frühen 18. Jahrhundert zunehmend Versuche des Bürgertums nachweisbar, „Denkmäler“ von lokalgeschichtlicher Bedeutung zu erhalten. Das Interesse richtete sich dabei vor allem auf den Wahrzeichencharakter eines Baus, entsprang also der Achtung vor örtlichen Traditionen und einem daraus erwachsenen Sinn für den Altertumswert an sich²². Der künstlerische Wert des Gebäudes war auch hier nicht unbedingt entscheidend.

Von besonderer Wichtigkeit im Hinblick auf das 19. Jahrhundert ist die lange Tradition, auf die die stiltreue Wiederherstellung oder Vollendung mittelalterlicher Bauten als „reactio“, d. h. als bewußte Anknüpfung an einen vergangenen, aber als für die Gegenwart vorbildlich empfundenen Zustand zurückblicken kann²³. Allgemein gilt nämlich die Auffassung, daß ein Baudenkmal „Bedeutungsträger“, „Wahrzeichen einer gesellschaftlichen und geistigen Ordnung“ sei²⁴, als typisch für das 19. Jahrhundert²⁵. Wolfgang Götz erkennt dagegen, daß diese Haltung keineswegs zeitgebunden ist. „Denkmalzerstörung und Denkmalpflege sind somit ganz elementare gleichzeitige menschliche Äußerungen zweier einander bekämpfender Parteien und gehören zur psychologischen Kampfweise aller Jahrhunderte“²⁶.

Wenn also der französische König Heinrich IV. seit 1601 die von den Hugenotten zerstörte Kathedrale St. Croix in Orléans im alten Stil wieder aufbauen läßt, nachdem er selbst zum katholischen Glauben übergetreten ist, so bedeutet dies einen Akt der Wiedergutmachung und in der Beibehaltung der gotischen Formensprache auch eine sichtbare Rückbesinnung auf die Zeit vor der Glaubensspaltung²⁷. Um die gleiche Zeit gewann auch in Deutschland eine Strömung an Einfluß, die vor allem im Bereich des Sakralbaus gotische Bauformen wieder aufnahm. Diese Richtung steht in engem Zusammenhang mit den Restaurationsbestrebungen der katholischen Kirche nach dem Tridentiner Konzil²⁸. Die eifrigsten Förderer dieser gotisierenden Tendenz waren überzeugte Vorkämpfer der Gegenreformation; so der Jesuitenorden, der vor allem bei seiner Bautätigkeit im rheinisch-westfälischen

²⁰ Götz, Denkmalpflege 1, 188; 2, 16—17, Beleg 569.

²¹ Götz, Denkmalpflege 1, 188.

²² Götz, Denkmalpflege 1, 188—89.

²³ Götz, Denkmalpflege 1, „Denkmalpflege als reactio“, 190—191.

²⁴ Götz, Denkmalpflege 1, 190, im Zusammenhang mit der Denkmalpflege vor 1800.

²⁵ Z. B. H. Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst (1944), 23; A. Kamphausen, Gotik ohne Gott (1952), 11.

²⁶ Götz, Denkmalpflege 1, 190.

²⁷ Zur Baugeschichte: R. Lanson, Le goût du moyen-âge en France au XVIIIe siècle (1926), 36—38; Knorre, Turmvollendungen, 7—8; Germann, Neugotik, 16—18.

²⁸ Allerdings kann nicht allein die Gegenreformation für das Wiederaufleben der Gotik verantwortlich gemacht werden, weil es im protestantischen Kirchenbau der Zeit eine ähnliche Strömung gibt. Vgl. H. Schmitz, Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben (1921), 155.

Raum auf die spätgotische Tradition zurückgriff, oder als Einzelpersönlichkeit der Würzburger Fürstbischof Julius Echter²⁹. Aus der gleichen restaurativen Haltung ist es zu verstehen, daß im 17. Jahrhundert immer wieder die Vollendung gotischer Dome erwogen wurde. Die Forderung, den „prachtvollen Bau“ des Kölner Doms „zu Ehren der katholischen Kirche und zum Ruhme des deutschen Namens fortzusetzen“, die der Jesuit Hermann Crombach 1654 an den Erzbischof, aber auch an die deutschen Fürsten richtete³⁰, gab sich damit gleichermaßen als Ausdruck der politischen Restauration nach dem Dreißigjährigen Krieg zu erkennen. Ähnliche Vollendungsbestrebungen wie in Köln gab es in Frankfurt (1611)³¹, Wien (1632)³² und Straßburg (1665/66)³³, aber auch in Regensburg, wo das Domkapitel schon 1593 dem Fürstbischof eine Ansicht der Kathedrale hatte überreichen lassen, die sie mit ausgebauten Türmen und einer Vierungskuppel zeigte³⁴.

Eine der Voraussetzungen für das Wiederaufleben der Gotik um 1600 ist die Überzeugung, diese Bauart eigne sich besonders als „Kirchenstil“. Damit läßt sich eine weitere Grundidee der Neugotik des 19. Jahrhunderts auf eine viel ältere Tradition zurückführen. Ein urkundlicher Beleg für diese Tradition stammt sogar schon aus dem 16. Jahrhundert: Kaiser Ferdinand I. lehnte 1557 den Entwurf eines Italieners für die Orgeltribüne im Prager Veitsdom mit der Begründung ab, „es sei eine grobe Arbeit und nit kirchisch gemacht“, und genehmigte einen anderen Plan, der spätgotische Gewölbe vorsah, als „künstlich, zierlich, und in allen Dingen kirchisch“³⁵. Trotzdem ist die Situation des Sakralbaus im 19. Jahrhundert eine grundsätzlich andere. Die Einschätzung der Gotik als spezifisch kirchlicher Stil durch einzelne Personen oder Gruppen im 16. und 17. Jahrhundert kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die bedeutendsten Leistungen im Sakralbau dieser Epoche, die in der Schöpfung ganz neuer Typen des Kirchengebäudes gipfeln, den Zeitstilen von Renaissance und Barock angehören. Der Kirchenbau des 19. Jahrhunderts blieb dagegen historischen Vorbildern verhaftet; neue Bautypen entstanden nicht³⁶. Der gotische Stil spielte nicht mehr wie in der vorausgehenden Zeit eine bescheidene Nebenrolle, sondern wurde für einige Jahrzehnte zum bevorzugten „Kirchenstil“³⁷, nachdem ihn vor allem um die Jahrhundertmitte die einflußreiche Publizistik der kirchlichen Kunstvereine propagiert hatte³⁸.

Vielfältig wie die Motive, die vor 1800 zur Erhaltung und Vollendung mittelalterlicher Bauten führten, waren auch die formalen Möglichkeiten, die die Architekten der nachmittelalterlichen Jahrhunderte im Umgang mit diesem architektonischen Erbe zu nutzen verstanden. So trifft die Beobachtung Hermann Schmitz',

²⁹ Schmitz, Gotik, bes. 155; Knorre, Turmvollendungen, 5—7.

³⁰ Crombach, *Primati genitum seu historia ss. trium regum magorum . . .* (1654), vgl. Götz, Denkmalpflege 1, 162; s. auch Knorre, Turmvollendungen, 24.

³¹ Frankl, Gothic, 334—35.

³² Götz, Denkmalpflege 1, 132; 2, 467, Beleg 469.

³³ Götz, Denkmalpflege 1, 162; 2, 461, Beleg 456.

³⁴ J. R. Schuegraf, *Geschichte des Domes von Regensburg*, 2 Bde. (1848), hier 2, IX—X; s. Kap. VI/1.

³⁵ Kirschbaum, Nachgotik, 131.

³⁶ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (1976), 17: „Die Kirche ist nicht mehr imstande, einen festen neuen Typus des Kirchengebäudes hervorzubringen.“

³⁷ Neumann, Friedrich v. Schmidt, 42—44; vgl. auch H. Beenken, *Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik* (1952), 93.

³⁸ Vor allem das in Köln erscheinende „Organ für christliche Kunst“, 1851 ff.

daß die von ihm als „Neugotik um 1600“ bezeichnete Richtung nur „Grundriß- und Gewölbeformen der Spätgotik, also die raumbildenden Dinge“ verarbeitet, im Detail aber die zeitgenössischen Dekorationsstile übernommen habe, sicherlich auf viele Bauten zu³⁹; ebenso die Bemerkung Engelbert Kirschbaums, daß diese „Nachgotik“ die „Auflösung und Trennung der konstruktiven und formbildenden Kräfte, das sichere Kennzeichen eines innerlich verbrauchten, entwicklungsunfähigen und allmählich zerfallenden Stils“, zeige⁴⁰. Daneben aber kam es zu stiltreuen Wiederherstellungen und Ergänzungen von einer bis ins Detail gehenden Genauigkeit. Wie gegensätzlich die Lösungsmöglichkeiten waren, läßt sich an Beispielen verdeutlichen:

In Ansbach entstand 1594—97 der Mittelurm der Gumbertuskirche, der sich zwar in der Grundform an die 100 Jahre früher errichteten Seitentürme angleicht, für das Helmmaßwerk jedoch zeitgenössische Beschlagwerkformen verwendet⁴¹. Während hier die Zugehörigkeit zu einem nachmittelalterlichen Zeitstil unverkennbar ist, konnte der Turm der Pfarrkirche von Lasson in Frankreich für ein Werk des 13. Jahrhunderts gehalten werden, bis man die Grabinschrift des Pfarrers fand, der ihn Ende des 16. Jahrhunderts hatte erbauen lassen⁴². Ähnlich widersprüchlich sind die Vorschläge, die seit dem späten 16. Jahrhundert für die Vollendung gotischer Dome gemacht wurden. Den Kupferstechern Peter Opel (1593) und Melchior Küsell (1655) geriet die Darstellung des vollendeten Regensburger Doms zu einem grotesken Gemisch aus gotischen und barocken Formen, obwohl ein mittelalterlicher Originalplan mit verarbeitet wurde⁴³; dagegen begnügte sich Herrmann Crombach (1654) mit der Veröffentlichung eines mittelalterlichen Kölner Fassadenrisses. Beispiele für die freie Verarbeitung der mittelalterlichen Formsprache auf der einen und für eine geradezu „archäologische“ Genauigkeit auf der anderen Seite gibt es auch in späterer Zeit. So kann man den von Johann Santini Aichel wiederaufgebauten oder umgestalteten böhmischen Kirchen Sedlec (ab 1703), Kladrau (1712—26) und Seelau (1718—22), mit ihrer bizarren Verbindung von Gotik und Barock⁴⁴, die Wiederherstellung der durch Krieg beschädigten Kirche von Andlau im Elsaß (1698—1703) gegenüberstellen, die in so „echten“ romanischen Formen ausgeführt wurde, daß es bis ins 20. Jahrhundert hinein nicht gelang, den ursprünglichen Bestand einwandfrei von den Ergänzungen zu trennen⁴⁵.

³⁹ Schmitz, Gotik, 155.

⁴⁰ Kirschbaum, Nachgotik, 129. Kirschbaums Ablehnung des Begriffs „Neugotik“ für das Wiederaufleben gotischer Formen um 1600 muß man m. E. zustimmen, weil den in dieser Zeit entstandenen Bauten das für die Neugotik des 19. Jhs. typische Streben nach Stilreinheit fehlt (Kirschbaum, 130). Das Verdikt gegen die Neugotik des 19. Jhs. — „unschöpferische Unselbständigkeit“ — möchte ich dagegen in dieser Schärfe nicht übernehmen (vgl. Kirschbaum, 130).

⁴¹ Knorre, Turmvollendungen, 6 u. Taf. 1. Knorre zählt diese Turmvollendungen zum Umkreis des „Juliusstils“.

⁴² Götz, Denkmalpflege 1, 111; 2, 391, Beleg 268.

⁴³ Vgl. Kap. VI/1.

⁴⁴ Zu Aichel s. G. Franz, Gotik und Barock im Werk des Johann Heinrich Santini Aichel, in: Wiener Jb. für KG 14 (1950), 65—130.

⁴⁵ Götz, Denkmalpflege 1, 165; 2, 432, Beleg 379.

2. Aspekte der Gotikrezeption im frühen 19. Jahrhundert

Wie läßt sich die Beurteilung mittelalterlicher Architektur im frühen 19. Jahrhundert kennzeichnen? Was hatte sich gegenüber den vorausgehenden Jahrhunderten verändert?

Es wurde bereits ausgeführt, daß es in nachmittelalterlicher Zeit eine erstaunlich große Zahl von Wiederherstellungen und Vollendungen gerade gotischer Bauten gegeben hat. Dies war möglich, weil in ganz Europa neben den „offiziellen“ Zeitstilen von Renaissance und Barock immer eine gotische Unterströmung erhalten blieb. Sie wurzelte einerseits in den kunsttheoretisch weniger interessierten Schichten der Bevölkerung, die z. B. in Frankreich noch immer die großen Kathedralen besichtigten und bewunderten, als die Ablehnung der Gotik bei den Gebildeten ihren Höhepunkt erreicht hatte⁴⁶; andererseits konnten mittelalterliche Bauwerke auch für die Gebildeten von Bedeutung sein, wenn sich bestimmte historische, dynastische oder kirchliche Assoziationen damit verbanden. In diesem Fall war es mehr die geistige Haltung, die man in dem Bau verkörpert sah, als seine künstlerische Qualität, was ihn erhaltenswert machte. Daneben wurde aber auch von Architekten, die sich bei anderer Gelegenheit durchaus abfällig über die Gotik äußerten, eben diese Formensprache weiterhin verwendet, und zwar dann, wenn es ihnen im Dienst der Konformität erforderlich schien. Erinnert sei noch einmal an Francesco Terribilia, der im Zusammenhang mit S. Petronio in Bologna von einer „eher regelwidrigen als geregelten Architektur“ spricht und trotzdem einen Weiterbau in gotischem Stil empfiehlt⁴⁷, und an Sir Christopher Wren, der stilkonforme Pläne für Westminster Abbey entwirft, obwohl er die Gotik „a certain fantastical and licentious manner of building“ genannt haben soll⁴⁸.

So aber stellte die allgemein anerkannte Kunsttheorie die Gotik dar:

„Es gibt Werke einer anderen Art, die ‚deutsch‘ genannt werden und welche sich in den Ornamenten und in der Proportion von den alten und den modernen sehr unterscheiden; heute werden solche Werke von den guten Architekten nicht mehr gebaut, sondern, weil monströs und barbarisch, vermieden; denn jeder Begriff von Ordnung ist darin vergessen, so daß man eher von Verwirrung und Unordnung sprechen müßte. In diesen Gebäuden, deren so viele sind, daß sie die ganze Welt verpestet haben, schmückte man die Portale mit dünnen, nach Art der Rebe gewundenen Säulen, welche keine Kraft haben, ein Gewicht zu tragen, wie leicht es auch sei. Und so machte man über alle diese Fassaden und anderen ornamentalen Teile hin von jenen verfluchten Tabernakelchen eins aufs andere, mit so vielen Pyramiden, Spitzen und Laub, daß sie unmöglich stehen, geschweige denn etwas zu tragen zu können scheinen und eher wie aus Papier als wie aus Stein oder Marmor gemacht aussehen. Auch wurden in diesen Werken so viele Vorsprünge, Durchbrüche, Kragsteinchen und Reblinge gemacht, daß sie jede Proportion verloren, und oft erreichten die Portale, bei denen eins aufs andere gestellt war, eine solche Höhe, daß ihr Ende das Dach berührte. Diese Manier wurde von den Goten erfunden, welche, weil sie die alten Gebäude zerstört hatten und weil die Architekten während der Kriege ausgestorben waren, von denen, die überlebten, die Gebäude in dieser Manier errichten ließen . . .“⁴⁹

⁴⁶ W. Herrmann, *Laugier and 18th Century French Theory* (1962), 72—73.

⁴⁷ Vgl. Germann, *Neugotik*, 13 u. Anm. 24.

⁴⁸ Vgl. K. Clark, *The Gothic Revival* (1974/75), 15. Wrens Stellung zur Gotik ist insgesamt widersprüchlich. Für einige Londoner Pfarrkirchen soll er den gotischen Stil gewählt haben, weil er ihn als „graceful“ empfand (lt. N. Pevsner, *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus*, in: *Historismus und bildende Kunst = Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts* 1 (1965), 15).

⁴⁹ Vasari, *Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori et scultori . . .*, Florenz 1550; vgl. Germann, *Neugotik*, 36 u. Anm. 168; s. auch Frankl, *Gothic*, 290—91.

Diese vernichtende Kritik Vasaris, die mit dem Wunsch schließt, daß Gott jedes Land vor der Invasion derartiger Ideen bewahren möge⁵⁰, beherrschte über 200 Jahre lang die Beurteilung der Gotik in der kunsttheoretischen Literatur⁵¹. Auch der in Deutschland besonders einflußreiche Sandrart lehnte sich in seiner „Teutschen Akademie“ 1675 eng an Vasari an⁵².

Kurz zusammengefaßt, lauten Vasaris Vorwürfe: Gotische Architektur ist monströs und barbarisch, weil ihr eine klar erkennbare Ordnung fehlt; weil ihre Bauglieder papierdünn und zerbrechlich erscheinen, ihrer tektonischen Funktion also keinen sichtbaren Ausdruck verleihen können; weil ein Übermaß an kleinteiligem Ornament die Oberfläche bedeckt; weil der Vertikalismus gotischer Bauten mit guter Proportion nicht zu vereinbaren ist. Was Vasari vermißte, ist die rationale Durchbildung, wie sie in den antiken Säulenordnungen mit ihrer klaren Unterscheidung zwischen tragenden und lastenden Elementen so deutlich zum Ausdruck kommt. Die mittelalterliche Architektur als Ganzes — sein Hinweis auf die gewundenen Säulen zeigt, daß er zwischen romanischen und gotischen Formen nicht unterschied⁵³ — schien ihm irrational; irrational aber schien ihm gleichbedeutend mit „barbarisch“.

1805 schrieb Friedrich Schlegel in seinen „Briefen auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich“⁵⁴ über den Kölner Dom:

„Was aber . . . am meisten auffällt, ist die Schönheit der Verhältnisse, die Einfach, das Ebenmaß bei der Zierlichkeit, die Leichtigkeit bei der Größe . . .⁵⁵ Die Türme, ein Gebäude unzähliger schlanker Säulen, aus immer höher und höher steigenden bogenförmigen Fenstern und Knospentürmchen wie zusammengewachsen, sollten fünf Geschoße haben; das oberste ein durchbrochener Obelisk von durchsichtigen Ranken und großen Knospen, die endlich in einer einzigen großen Blume sich enden . . . Sind solche Türme gleichsam unermeßliche Gewächse von lauter Schnitzwerk zusammengewunden und stolz in die Höhe schießend, so sind die Menge der weitläufigen Träger mit allen ihren Schwibbogen, ihren Verzierungen, ihren Knospen, Spitzen und Türmen einem Walde zu vergleichen . . .⁵⁶ Und wenn das Ganze von Außen mit allen seinen zahllosen Türmen und Türmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich sieht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einer ungeheuern Krystallisation zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst . . . Alles ist gestaltet, und gebildet, und verziert, und immer höhere und mächtigere Gestalten und Zierden steigen auf aus den ersten und kleineren. Die Gestalten aber und Zierraten sind fast alle aus der Pflanzennatur entlehnt . . .⁵⁷

⁵⁰ Germann, Neugotik, 36; Frankl, Gothic, 291.

⁵¹ S. bes. Frankl, Gothic, Kap. II, The Period of Reaction against Gothic, bes. 261—414. Zu den weit selteneren positiven Äußerungen über die Gotik s. Herrmann, Laugier, Kap. V, 68—90 (Gothic through Classical Eyes).

⁵² Frankl, Gothic, 335.

⁵³ Frankl, Gothic, 291.

⁵⁴ Erschienen im „Poetischen Taschenbuch auf das Jahr 1806“; hier zitiert nach: Friedrich Schlegel, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Bd. 4 der Krit. Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von E. Behler (1959).

⁵⁵ Schlegel-Ausgabe (1959), 177.

⁵⁶ Schlegel-Ausgabe (1959), 178.

⁵⁷ Schlegel-Ausgabe (1959), 178—79.

Das Wesen der gotischen Baukunst besteht also in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der innern Gestaltung und äußern blumenreichen Verzierungen. Daher die unermüdlichen und unzähligen steten Wiederholungen der gleichen Zierraten, daher das Vegetabilische derselben. Und daher auch das Innigergreifende, das rührend Geheimnisvolle, das freudig Liebliche und Belebende des Eindrucks bei dem Erstaunen über die Größe. Die gotische Baukunst hat eine Bedeutung, und zwar die höchste . . .⁵⁸

Später schlug Schlegel für die Gotik die Bezeichnung „romantische Bauart“ vor, „weil hier jenes Element der kühnsten, baukünstlerischen Fantasie erst zu seiner vollsten Entwicklung gelangt ist“⁵⁹. Dieses Element aber stamme aus der „germanischen Wurzel“⁶⁰, nämlich aus dem „tiefen deutschen Naturgefühl“⁶¹.

Was hat sich gegenüber Vasari geändert? Geht man nur von den Einzelbeobachtungen aus, ohne ihre Wertung in Betracht zu ziehen, sind die Unterschiede nicht gar so groß⁶²: Auch Schlegel spricht von der Häufung der Bauglieder und von der unendlichen Fülle ornamentaler Einzelformen. Was er als das „Vegetabilische derselben“ bezeichnet, ist auch bei Vasari schon angedeutet, wenn von „Laub“ (foglie) und „Reben“ (viticci) die Rede ist. Auch der Vertikalismus gotischer Architektur wird von Schlegel beschrieben, und zwar nicht nur im Zusammenhang mit den Türmen des Kölner Doms, sondern auch am Beispiel des Innenraums⁶³. Wenn er schließlich die Gotik als „romantische Bauart“ bezeichnen möchte, „weil sich hier die kühnste, baukünstlerische Fantasie“ entfaltet habe, so ist damit jenes irrationale Element angesprochen, das Vasari mit „Verwirrung und Unordnung“ (confusione o disordine) umschreibt. Auch an der Einschätzung der Gotik als „deutsch“ hat sich nichts geändert⁶⁴.

Trotzdem könnte der Umschwung nicht radikaler sein; denn die Wertung der Gotik hat sich vom rein Negativen ins Positive gewandelt, wobei nun gerade jene Eigenschaften als Beweis für die hohe Bedeutung dieser Architektur herangezogen werden, in denen Vasari den Inbegriff des Monströsen und Barbarischen sah. Ein weiterer grundsätzlicher Unterschied liegt in dem Versuch Schlegels, durch genaue Analyse jener Einzelbeobachtungen die Grundprinzipien der gotischen Baukunst aufzuspüren. Sein Versuch, ihre Eigengesetzlichkeit zu erfassen, steht zu der kompromißlosen Aburteilung bei Vasari in diametralem Gegensatz. Die in den folgenden Jahrzehnten immer intensiver betriebene formale und geistesgeschichtliche Erforschung der Gotik kündigt sich hier bereits an. Erstes Anzeichen für eine wachsende Kenntnis der Bauformen ist die Unterscheidung zweier zeitlich abgrenzbarer

⁵⁸ Schlegel-Ausgabe (1959), 179—80.

⁵⁹ Schlegel-Ausgabe (1959), 163; Zusatz zu den „Briefen auf einer Reise“ für die Veröffentlichung in Bd. 6 der „Sämtlichen Werke“ (1823), wo sie in „Grundzüge der gotischen Baukunst; auf einer Reise durch die Niederlande . . .“ umbenannt erschienen.

⁶⁰ Schlegel-Ausgabe (1959), 163.

⁶¹ Schlegel-Ausgabe (1959), 185, 191; ebenfalls Zusätze für die „Sämtlichen Werke“ 1823.

⁶² Eine umfassende Analyse des Schlegeltextes kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein. Für die „Waldtheorie“ der Gotik, die mit Ausnahme von Schinkels Projekt für das Luisenmausoleum in der Neugotik des 19. Jhs. keinen greifbaren Ausdruck gefunden hat und deshalb im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt wird, s. Germann, Neugotik, Kap. I/5 („Die Gotik in der Mimesislehre“), 26—35.

⁶³ Schlegel-Ausgabe (1959), 178.

⁶⁴ Allerdings galt die Gotik z. B. auch in England als Nationalstil; s. Germann, Neugotik, 40.

Stile in der mittelalterlichen Architektur und ihre Kennzeichnung durch eigene Namen⁶⁵.

Bei Schlegel wird das Irrationale, „Phantastische“ der Gotik als wesentliches Element des Schönen anerkannt. Doch bleibt es nicht bei dieser einfachen Umkehrung Vasaris, weil Schlegel den Leser andererseits mit der Behauptung verblüfft, daß es die „Schönheit der Verhältnisse, die Einfachheit, das Ebenmaß“ sei, was zumindest an den vollkommenen Beispielen der gotischen Baukunst „am meisten“ auffalle. An anderer Stelle ist gar von „schöner Einfachheit“, „reinem Ebenmaß“ und „strenger Symmetrie“ die Rede⁶⁶. Gerade diese Eigenschaften waren es aber, die die klassizistische Kunstkritik als Kriterien der wahren Schönheit in der Architektur betrachtete⁶⁷. Oberste Gebote waren rationale Durchbildung und eine „edle Simplizität“⁶⁸, was Überschaubarkeit, übersichtliche Gliederung und den Verzicht auf eine das strukturelle Gerüst der Architektur überspielende und verunklärende Dekoration erforderte. „Durch die Einheit und Einfachheit wird alle Schönheit erhoben“, hatte Winkelmann die Prinzipien der klassizistischen Ästhetik formuliert⁶⁹. Wenn der klassizistische Theoretiker „Ordnung, Symmetrie und gute Verhältnisse“⁷⁰ verlangte, so hatte er dabei „Charakter und Proportionen der Griechischen und römischen Bauart“ vor Augen⁷¹. Die Ausgewogenheit von horizontaler und vertikaler Gliederung, die ein Gleichgewicht von Tragen und Lasten, also unbedingte Stabilität, versinnlichte, spielte dabei eine wesentliche Rolle⁷². Zweifellos war Vasari, der zu den Wegbereitern dieser klassizistischen Kunsttheorie gehört, im Recht, wenn er der Gotik diese Verwandtschaft mit der Antike nicht zuerkennen wollte. Schlegel verhält sich dagegen widersprüchlich: Einerseits befindet er, daß die von Vasari und seinen Nachfolgern so negativ beurteilten Eigenschaften, die sich unter dem Stichwort „irrational“ zusammenfassen lassen, die Schönheit gotischer Architektur wesentlich konstituieren; andererseits entspricht diese Architektur seiner Meinung nach den Forderungen der klassizistischen Kunsttheorie. Schlegel erkennt demnach in der Gotik eine irrationale und eine rationale Komponente und sieht in beiden Grundbedingungen für die künst-

⁶⁵ „Christlich griechisch“, „gräzisiert“ und „althristlich“ für die Romantik; „deutsch“, „gotisch“ und „romantisch“ für die Gotik. Vgl. Anm. 5.

⁶⁶ Schlegel-Ausgabe (1959), 167; zum Löwener Rathaus.

⁶⁷ A. Schreiber, Frühklassizistische Kritik an der Gotik 1759—1789, Diss. (1938). Im folgenden wird der Begriff „Klassizismus“ nicht im Sinn einer Epochenbezeichnung verwendet, sondern allgemein als Bezeichnung für die streng an der Antike orientierte Richtung in Architektur und Kunsttheorie, deren Ausgangspunkt im 16. Jahrhundert in Italien, vor allem bei Palladio, liegt. Diese Richtung behauptet durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch vor allem in Frankreich, England und Holland große Bedeutung und tritt im 18. Jahrhundert besonders in Frankreich in scharfen Gegensatz zum Stil des Rokoko. Ihr Sieg über das Rokoko markiert den Beginn des „Klassizismus“ als Epoche.

⁶⁸ Z. B. C. L. Stieglitz, Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst 3 (1796), 192, Stichwort „Kirche“.

⁶⁹ Geschichte der Kunst des Altertums (1764), hier zitiert nach Neuausgabe (1913), hrsg. von V. Fleischer, 156. Winkelmanns Ausführungen beziehen sich hier auf die Schönheit als „höchster Endzweck und Mittelpunkt der Kunst“ und schließen, wenn auch nur am Rande, die Baukunst mit ein.

⁷⁰ Stieglitz, Encyclopädie 1 (1792), 149; Stichwort „Bauart“.

⁷¹ Stieglitz, Encyclopädie 1, 149, und 2 (1794), 539—40, Stichwort „Gothische Baukunst“.

⁷² Schreiber, Frühklassizistische Kritik, 84.

lerische Bedeutung dieses Baustils. Diese Beobachtung, daß sich zumindest in der Architektur der Hochgotik Rationales und Irrationales, strenge Gesetzmäßigkeit und Reichtum der Einzelformen, mathematische Klarheit und spielerische Phantasie die Waage halten, kann an sich als wesentlicher Beitrag zur Erkenntnis gotischer Gestaltungsprinzipien gelten. Befremdlich ist nur die Gleichsetzung von gotischer und klassisch antiker Gesetzmäßigkeit. Allerdings hat Schlegel selbst diese Gleichsetzung nicht ausdrücklich vollzogen. Sein Vergleich des Kölner Doms mit einer „ungeheuern Krystallisation“ deutet vielmehr darauf hin, daß er in der Gotik eine eigene, mit den Prinzipien der „klassischen“ Baukunst nicht unbedingt übereinstimmende Gesetzmäßigkeit sah. In der überarbeiteten Fassung der „Briefe auf einer Reise“ für die „Sämtlichen Werke“ 1823 modifiziert er überdies seine Aussagen. Am Beispiel des Löwener Rathauses, dem er noch 1805 in besonderem Maß „schöne Einfachheit“ und strenge Symmetrie“⁷³ bestätigt hatte, erläutert er nun diese spezifische Symmetrie, die „eine andere, von der griechischen ganz verschiedene, und durchaus eigentümliche Symmetrie“ sei, „die ihr eignes Prinzip und Gesetz der baukünstlerischen Fantasie hat“⁷⁴. Schlegel wollte also zumindest in späteren Jahren gotische und klassizistische Gestaltungsprinzipien nicht gleichsetzen.

Ist es unter diesen Umständen überhaupt sinnvoll, so eindringlich darauf hinzuweisen, daß Schlegel auch Begriffe auf die Gotik anwendet, die der klassizistischen Kunsttheorie entstammen? Man muß die Frage bejahen, weil auch aus zahlreichen anderen Quellen der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hervorgeht, daß nun in der Gotik Vorzüge gesehen wurden, die man an antiken Denkmälern bewunderte: Einfachheit, Strenge und Gesetzmäßigkeit⁷⁵. Karl Friedrich von Wiebeking, auf dessen klassizistische Gotikauffassung im Zusammenhang mit dem Regensburger Dom noch ausführlich einzugehen sein wird, hielt es gar für möglich, den gotischen und den „griechischen“ Baustil im Kirchenbau zu verbinden; der Übergang vom einen in den anderen sei „nicht auffallend, denn beyder Character ist Einfachheit und Erhabenheit“⁷⁶. Damit hatte nun endgültig eine „Legitimierung“ der Gotik stattgefunden; sobald es gelungen war, ihr „antikische“ Eigenschaften zuzuschreiben, war sie für den klassizistischen Theoretiker einbezogen in eine Architekturtradition, die sich nunmehr ununterbrochen von der klassischen Antike bis in die Gegenwart verfolgen ließ. Die Umkehrung der klassizistischen Architekturtheorie eines Vasari war damit perfekt. Gerade die Eigenschaften, deren vermeintlicher Mangel ihn zu seiner vernichtenden Kritik an der Gotik veranlaßt hatte, brachten nun auch Klassizisten dazu, den Kunstwert dieser Architektur anzuerkennen.

Das Beispiel Schlegels ist in diesem Zusammenhang nicht nur deshalb aufschlußreich, weil seine „Briefe auf einer Reise“ die erste ausführlichere deutsche Veröffentlichung über mittelalterliche Architektur sind⁷⁷. In seiner Schrift verbinden sich nämlich zwei in vieler Hinsicht gegensätzliche Gotikauffassungen, die für das frühe 19. Jahrhundert gleichermaßen charakteristisch sind: eine „romantische“ und eine „klassizistische“. Die Neugotik des 19. Jahrhunderts ist von beiden Strö-

⁷³ S. Anm. 61.

⁷⁴ Schlegel-Ausgabe (1959), 167, Anm. 6.

⁷⁵ W. D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany* (1965), 135.

⁷⁶ *Bürgerliche Baukunde* 1 (1821), 90.

⁷⁷ Robson-Scott, *The Literary Background*, 130.

mungen gleichermaßen geprägt, wobei man vereinfachend sagen kann, daß die Romantik vor allem die geistigen Grundlagen liefert, der Klassizismus aber bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein die Form — auch der Restaurationen — bestimmt. Mit dieser Auseinanderlegung in eine „romantische“ und eine „klassizistische“ Komponente soll nicht versucht werden, die Gotikrezeption des 19. Jahrhunderts als „Kampf zweier feindlicher Prinzipien“⁷⁸ darzustellen. Als Hilfskonstruktion ist die Gegenüberstellung aber nützlich, weil sich daraus Erklärungen für die Widersprüche ergeben, die gerade bei den Kirchenrestaurationen dieser Zeit so sehr auffallen. Das läßt sich am Beispiel des Regensburger Doms anschaulich zeigen.

Die „romantische“ Interpretation der Gotik betont das irrationale Element, den unübersehbaren Gestaltenreichtum, das Phantasievolle, Naturhafte und Hochstrebende. Sie ist folglich besonders empfänglich für die Stimmungswerte mittelalterlicher Architektur und sieht darin den Ausdruck des Unendlichen, bzw. das vollkommene Symbol der christlichen Religion. Auch die Einschätzung der Gotik als spezifisch „deutsch“ entspricht der romantischen Geisteshaltung.

Die „klassizistische“ Gotikauffassung hält sich dagegen an die rationale Komponente und glaubt, in der gotischen Baukunst mit der Antike vergleichbare Grundprinzipien zu erkennen. Sie stellt deshalb das Gesetzmäßige, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, „Einfalt“, Symmetrie und Überschaubarkeit in den Vordergrund. In ihrer extremen Ausprägung erkennt die klassizistische Richtung den Symbolgehalt gotischer Architektur nicht an⁷⁹.

Kompliziert wird die Betrachtung der Gotikrezeption im frühen 19. Jahrhundert dadurch, daß sich der romantische wie der klassizistische Aspekt selten in „Reinkultur“ finden, sondern meist — wie bei Schlegel — in mehr oder weniger schlüssiger Weise verbinden. Die Folge ist eine oft sehr widersprüchliche Beurteilung der Gotik, was die Form, aber auch, was den Bedeutungsgehalt angeht.

Als Ausgangspunkt für die romantische Gotikauffassung in Deutschland kann Goethes vielzitiertes Hymnus „Von deutscher Baukunst“ (1772) gelten, zumal sich dieser Aufsatz auch als Streitschrift gegen den Klassizismus zu erkennen gibt⁸⁰. Ausgehend von der Auflehnung des Sturm und Drang gegen die einengende Herrschaft von Vernunft und Regeln⁸¹ sah Goethe im Straßburger Münster vor allem die Leistung des großen Einzelnen, der abseits aller „Prinzipien“⁸² ein gewaltiges Werk schafft. Im Gegensatz zu den „klassizistischen“ Gotikenthusiasten einer jüngeren Generation konnte Goethe in dem Werk des Erwin von Steinbach noch keine „schöne“ Kunst im Sinne einer auf die Antike gegründeten Tradition erkennen. Da für ihn die gotische Architektur den äußersten Gegensatz zu einer auf

⁷⁸ Vgl. K. Lankheit, *Revolution und Restauration* (1965), 18, der mit diesen Worten das Verhältnis von Romantik und Klassizismus in der Kunst des 19. Jahrhunderts charakterisiert, wie es die ältere Forschung sah.

⁷⁹ S. z. B. A. Bayer v., *Über Architektur des Mittelalters*, in: *Kunstblatt*, 8. Jg. (1827), 405—06, wo es als Zeichen der „Überspannung“ und „Unkenntnis der wahren Grundlehren der Architektur“ gewertet wird, daß man in nachmittelalterlicher Zeit Kirchen über kreuzförmigem Grundriß gebaut habe, um christliche Symbolik zum Ausdruck zu bringen. Die Kreuzform mittelalterlicher Kirchen sei dagegen „reiner bloßer Zufall“.

⁸⁰ E. Beutler, *Von deutscher Baukunst* (1943), 30—38.

⁸¹ Vgl. Robson-Scott, *The Literary Background*, 55—95; Herrmann, *Laugier*, 187—90.

⁸² Zit. nach: *Schriften zur Kunst*, 1. Teil, dtv-Gesamtausgabe 33 (1974), 6.

rationale Gesetze gegründeten Kunst darstellte, den vollkommenen Beweis, daß der Genius im Irrationalen, scheinbar Regellosen weit größere Kraft und innere Folgerichtigkeit offenbaren könne, führte er als neues, anticlassisches Kriterium der Vollkommenheit das „Charakteristische“ ein⁸³. Die von Vasari noch wegen ihres Mangels an „Ordnung“ geschmähte „deutsche“ Bauart wurde von Goethe mit der gleichen Begründung triumphierend als Nationalstil in Anspruch genommen. Was Goethe jedoch deutlich von den Romantikern unterscheidet, ist seine Weigerung, gotische Architektur als spezifisch „christlich“ anzuerkennen. Er beschrieb ausschließlich die Turmfront des Münsters und erwähnte seine Funktion als Kirche mit keinem Wort.

Als Paradigma der romantischen Gotikauffassung kann Hegels Vorlesung über die „Romantische Architektur“ gelten⁸⁴. Die grundlegende Bedeutung dieser Charakteristik des gotischen Baustils für die Erscheinung der im 19. Jahrhundert purifizierten Dome hat erstmals Veit Loers am Beispiel der Regensburger Kathedrale herausgearbeitet⁸⁵. Loers geht dabei besonders auf Hegels Schilderungen des gotischen Kirchenraums ein, die das Aufgehen der Vielgestaltigkeit des religiösen Lebens in der „Weite und Größe des Gebäudes“ beschreibt und die „höchste Partikularisation“ der „Großheit des Ganzen“ dialektisch gegenüberstellt⁸⁶. Es scheint im Hinblick auf das zumindest im früheren 19. Jahrhundert immer gleiche Vorgehen bei der Restauration mittelalterlicher Kirchenbauten sinnvoll, einmal ganz besonders auf die absolute Priorität des Innenraums gegenüber dem Außenbau hinzuweisen, die — nach den Ausführungen Hegels — typisch für die Gotik ist:

„Das Geschäft nun der inneren Andacht und Erhebung hat als Kultus eine Mannigfaltigkeit besonderer Momente und Seiten, die nicht mehr Außen in offenen Hallen oder vor den Tempeln können vollbracht werden, sondern ihre Stelle im Innern des Gotteshauses finden. Wenn daher bei dem Tempel der klassischen Architektur die äußere Gestalt die Hauptsache ist, und durch die Säulengänge unabhängiger von der Konstruktion des Innern bleibt, so erhält dagegen in der romantischen Architektur das Innere der Gebäude nicht nur eine wesentlichere Wichtigkeit, da das Ganze nur eine Umschließung seyn soll, sondern das Innere scheint auch durch die Gestalt des Aeußern hindurch, und bestimmt die speciellere Form und Gliederung desselben“⁸⁷.

Die Erscheinung dieses von der Außenwelt abgeschlossenen Innenraums aber wird bestimmt durch die „Innerlichkeit“ des „christlichen Geistes“: „Es ist die Sammlung des Gemüths in sich, welche sich räumlich abschließt. Die Andacht des christlichen Herzens aber ist ebenso sehr zugleich eine Erhebung über das Endliche, so daß nun diese Erhebung den Charakter des Gotteshauses bestimmt . . .“⁸⁸. Es ist einerseits „Stille des Gemüths“, andererseits „feierliche Erhabenheit, die über das verständig Begrenzte hinausstrebt und hinwegragt“⁸⁹, was in der gotischen Baukunst zum Ausdruck kommt. „Wenn daher die Bauten der klassischen Archi-

⁸³ Schriften zur Kunst 1, 11.

⁸⁴ Erste Bearbeitung der 1820—26 gehaltenen „Vorlesungen über die Ästhetik“ 1835 durch H. G. Hotho.

⁸⁵ Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 261—63.

⁸⁶ Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 262.

⁸⁷ Zit. nach: Jubiläumsausgabe der Werke Hegels, hrsg. von H. Glockner 13 (1953), 336 (Hervorhebungen vom Verf.).

⁸⁸ Jubiläumsausgabe (1953), 334.

⁸⁹ Wie Anm. 88.

tektur im Ganzen sich breit hinlagern, so besteht der entgegengesetzte romantische Charakter christlicher Kirchen in dem Herauswachsen aus dem Boden und Emporsteigen in die Höhe“⁹⁰. Der Innenraum empfängt seine besondere Stimmung auch durch die Abhaltung der natürlichen Tageslichts: Die Glasmalereien der Fenster haben demnach die Funktion „der völligen Abscheidung vom Außen“⁹¹.

Ein direkter Einfluß Hegels auf die Restauration gotischer Kirchenbauten dürfte allerdings kaum nachzuweisen sein. Was er an Wesensmerkmalen der gotischen Architektur aufführte, hatten größtenteils schon andere Gelehrte vor ihm erkannt; doch gibt es kein zweites schriftliches Zeugnis aus dem 19. Jahrhundert, das uns das emotionale Erlebnis des Stimmungshaften, Überweltlichen, das für die Menschen dieser Zeit in den mittelalterlichen Domen überwältigend gewesen sein muß, so eindringlich nachempfinden läßt.

Die romantische Gotikauffassung insgesamt hatte jedoch greifbare Auswirkungen auf die Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts. An erster Stelle ist in diesem Zusammenhang das Wiederaufleben der monumentalen Glasmalerei zu nennen. Die entscheidende Bedeutung, die ihr im 19. Jahrhundert für die Entstehung der angestrebten stimmungshaften, „sakralen“ Raumwirkung beigemessen wurde, ist am Beispiel des Regensburger Doms noch eingehend zu erörtern⁹². Voraussetzung für die Bereitschaft, in langwierigen, kostspieligen Versuchen die alte Technik wiederzugewinnen und alte wie neue Kirchen mit großformatigen Glasmalereien auszustatten, war die Erkenntnis, daß die farbige Verglasung ein integraler Bestandteil des gotischen Kirchengebäudes gewesen war. Es scheint denn auch, daß die Glasmalerei — abgesehen von kleinformatigen Kabinettstücken — eine Zeitlang ausschließlich als kirchliche Kunst geübt wurde⁹³. Es ist das Verdienst Sulpiz Boisserées, den Sinngehalt mittelalterlicher Fenster entschlüsselt zu haben. Ausgehend von der hochmittelalterlichen Dichtung des Titurel, wonach die Fenster einerseits zur „Pracht und Zierde“, andererseits zur Dämpfung des durchfallenden Lichts dienen, wobei ein „brennender Glanz“ entsteht, kommt er zu dem Schluß⁹⁴:

„Betrachten wir überhaupt den Umfang und die Wirkung der farbigen Glasfenster, so finden wir jenes, bei der Einweihung der Kirche erwähnte Sinnbild, des aus Edelsteinen erbauten himmlischen Jerusalems auf die überraschendste Weise vergegenwärtigt“⁹⁵.

Die romantische Vorliebe des 19. Jahrhunderts für das Aufragende und Hochstrebende gotischer Kirchenbauten hatte gleichfalls sichtbare Auswirkungen. So zeigen die frühen Darstellungen „altdeutscher“ Dome, gleichgültig, ob sie von einem Caspar David Friedrich, einem Karl Friedrich Schinkel oder einem Domenico Quaglio stammen, generell eine Streckung der Proportion, eine Überdehnung aller Formen ins Steile und Spitz-Zulaufende. Aber auch die um die Mitte des Jahr-

⁹⁰ Wie Anm. 88 (Hervorhebungen vom Verf.).

⁹¹ Jubiläumsausgabe (1953), 335.

⁹² S. Kap. IV/4.

⁹³ HStA M, MF 68632, Brief der General-Bergwerks- u. Salinenadministration an Ludwig I., 23. 9. 1840, führt Verzögerungen bei der Herstellung von Fenstern für das Universitätsgebäude auf die „Neuheit der Anwendung der Glasmalerey bei einem nicht kirchlichen Gebäude“ zurück.

⁹⁴ Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln (21842), 44.

⁹⁵ Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln (21842), 45 (Hervorhebungen vom Verf.).

hundreds entstandenen Turmvollendungen und Kirchenneubauten zeigen gegenüber ihren mittelalterlichen Vorbildern eine auffallende Betonung der Vertikalen⁹⁶. Dies gilt für George Gilbert Scotts Entwurf für die Nicolaikirche in Hamburg (1844/45)⁹⁷ ebenso wie für Heinrich Ferstels Wiener Votivkirche (1857)⁹⁸. Als Beispiel für die Höhentendenz neugotischer Turmaufbauten kann u. a. der Regensburger Dom herangezogen werden. Dieses „romantische“ Element in der „dogmatischen Neugotik“ der Jahrhundertmitte überrascht umso mehr, als die erwähnten Bauten sonst nur noch wenig romantischen Geist verraten.

Die klassizistische Gotikauffassung führte dagegen zu dem Wunsch, den „alt-deutschen“ Baustil durch Einbringung „antiker“ Gestaltungsprinzipien zu „verbessern“ und zu „veredeln“; dies, obwohl eine Reihe von Autoren — wie schon erwähnt — eben diese Prinzipien in der Gotik bereits verwirklicht sehen wollten. Aufschlußreich sind zwei Äußerungen Karl Friedrich Schinkels: In der Abhandlung zu seinem Entwurf für das Mausoleum der Königin Luise (1810) schrieb er, daß eine für diese Bauaufgabe „neuzuschaffende Richtung der Architektur“ von der Gotik ausgehen, aber „unter den Einflüssen der Schönheitsprinzipien, welche das heidnische Alterthum liefert“, weiterentwickelt und zur Vollendung gebracht werden müsse⁹⁹. Ganz ähnlich definierte er den für den geplanten Nationaldom in Berlin in Aussicht genommenen Baustil. Er lobte das Eintreten des Königs für

„eine Kirche in dem ergreifenden Styl altdeutscher Bauart, einer Bauart, deren völlige Vollendung der kommenden Zeit aufgespart ist, nachdem ihre Entwicklung in der Blüthe durch einen wunderbaren und wohlthätigen Rückblick auf die Antike für Jahrhunderte unterbrochen ward, wodurch, wie es scheint, die Welt geschickt werden sollte, ein dieser Kunst zur Vollendung noch fehlendes Element in ihr zu verschmelzen“¹⁰⁰.

Wie sehr dieses Streben nach „Verschönerung“ im Sinne klassizistischer Normen auch die Restauration mittelalterlicher Kirchenbauten bestimmen konnte, geht nicht zuletzt aus den zeitgenössischen Beschreibungen dieser Bauten hervor, die meist die Forderung enthalten, die „ursprüngliche“ Schlichtheit und „Einfalt“ wiederherzustellen, die durch später hinzugekommene Ausstattungstücke beeinträchtigt werde. Zwar wird dabei das „Einfache“ und „Edle“ dem mittelalterlichen Bestand zugeschrieben; trotzdem konnte eine auf diese Auffassung gestützte Restauration im Endergebnis nur auf eine klassizistische Uminterpretation und damit auf eine „Weiterentwicklung“ des Bauwerks hinauslaufen. Auch dies läßt sich am Beispiel des Regensburger Doms zeigen.

Von der klassizistischen Komponente der Gotikrezeption leitet sich aber auch her, daß die künstlerische Rangfolge der verschiedenen Stilstufen der Gotik dogmatisch festgelegt wurde. Die Einteilung dieses Baustils in Blütezeit und „Verfall“ oder „Entartung“, wobei man die Stufe der höchsten Vollkommenheit in der Zeit von etwa 1250—1350, den Niedergang im späteren 14. und vor allem im 15. Jahrhundert sehen wollte, führte um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu jener

⁹⁶ Für die Turmvollendungen nachgewiesen von Knorre, Turmvollendungen, bes. 246.

⁹⁷ Abgeb. bei Germann, Neugotik, Taf. 54; zur Baugeschichte s. S. Muthesius, Das englische Vorbild (1974), 26—32.

⁹⁸ Zur Baugeschichte s. Wibiral/Mikula, Heinrich v. Ferstel, 3—38.

⁹⁹ Zit. nach A. Wolzogen v., Aus Schinkels Nachlaß 3 (1863), 160—61.

¹⁰⁰ Im „Zweiten Aufsatz“ über das Projekt eines Nationaldoms als Denkmal der Befreiungskriege (1819?); vgl. Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß 3, 198—99.

„dogmatischen“ Neugotik¹⁰¹, die, am Vorbild des Kölner Doms orientiert, die Gestalt der Kirchenneubauten, aber auch der meisten Turmvollendungen bestimmte.

Der früheste Hinweis¹⁰² auf eine unterschiedliche Wertung der gotischen Stilphasen findet sich in Schlegels „Briefen auf einer Reise“ (1805). Über den Chorbau des Aachener Doms (1355—1414) heißt es da, er sei „aus einer neueren Epoche der gotischen Baukunst; nicht zu tadeln, aber auch nicht sehr ausgezeichnet“. Die Formen der Fenster verrieten „den Styl des vierzehnten Jahrhunderts, da die gotische Baukunst schon im Verfall war“¹⁰³. Worin dieser „Verfall“ bestehen soll, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor. Anscheinend störte sich Schlegel an der dichten Reihung der „wenig verzierten“¹⁰⁴ Fenster, an einer gewissen Trockenheit und Eintönigkeit. In der Folgezeit häufen sich die Schriften, in denen genaue Kriterien für die Unterscheidung zwischen „guten“ und „schlechten“ gotischen Gebäuden genannt werden. Anders als bei Schlegel liegt die Betonung in all diesen Äußerungen auf der Gegenüberstellung von „edler Einfach“ und „Überladenheit“. Vollkommen ist gotische Architektur, wenn das rationale Element überwiegt, wenn Strenge und Gesetzmäßigkeit die ornamentale Vielfalt in ein überschaubares System zwingen. „Entartet“ ist die Gotik, wenn das irrationale Element dominierend wird, das Gleichgewicht von „Einheit“ und „Mannigfaltigkeit“ verlorengeht. Der Spätgotik wird vorgeworfen, sie habe die ursprünglich klare Gliederung in wuchernden Einzelformen erstickt. So wenig Ähnlichkeit haben die Bauten dieser Spätzeit mit denen der „echten“ Gotik, daß J. C. Costenoble in seiner Abhandlung „Über altdeutsche Architektur und deren Ursprung“ (1812) als Grund für die jahrhundertelange Ablehnung dieses Baustils angeben kann, die Vorfahren seien versehentlich von den Beispielen einer „ausgearteten“ Gotik ausgegangen¹⁰⁵. Diese dürften aber für eine Beurteilung der altdeutschen Baukunst „gar nicht in Betracht kommen“. Die „Fehler“ dieser „schlechten gotischen Gebäude“ beschreibt Costenoble folgendermaßen:

„Die Mannigfaltigkeit ist in einer verwickelten Ordnung ohne Einheit angebracht, so daß man die Symmetrie wo nicht vermißt, aber doch absichtlich so verlegt hat, daß man sie erst aufsuchen muß, und daß die Verzierungen nichts als ein Mischmasch willkürlicher Arabesken sind“¹⁰⁶.

Christian Ludwig Stieglitz, der vor der Wende zum 19. Jahrhundert noch eine ganz vom klassizistischen Ideal geprägte „Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst“¹⁰⁷ geschrieben hatte, mittlerweile aber ein großer Bewunderer der Gotik geworden war, veröffentlichte 1820 ein Buch „Von altdeutscher Baukunst“¹⁰⁸. Hierin betonte er zwar, daß das „Romantische“ Wesensmerkmal der gotischen Architektur sei, kam aber auch zu dem Schluß, daß die Geometrie alle Formen und Größen bestimme:

¹⁰¹ Zur dogmatischen Neugotik s. Neumann, Friedr. v. Schmidt, bes. 14, 120, 152; Knorre, Turmvollendungen, 261—65; G. Germann, Das Kölner Domblatt des 19. Jahrhunderts und die doktrinäre Neugotik, in: Kölner Domblatt Jb. 35 (1972), 81—98.

¹⁰² Frankl, Gothic, 459.

¹⁰³ Schlegel-Ausgabe (1959), 169.

¹⁰⁴ Wie Anm. 103.

¹⁰⁵ J. C. Costenoble, Über altdeutsche Architektur und deren Ursprung (1812), 70.

¹⁰⁶ Costenoble, Über altdeutsche Architektur, 69.

¹⁰⁷ Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, 6 Bde. (1792 ff.).

¹⁰⁸ Lt. Knorre, S. 31, die „erste Übersicht einer deutschen Architekturgeschichte“.

„Hieraus entstand ein übereinstimmendes Ganzes, übereinstimmend mit sich selbst, mit der Natur und dem Gefühl, aus dem es hervorgegangen. Eins entfaltet sich aus dem Andern. Vom einfachen Ursprunge verbreitet es sich in das Unendliche und aus der Einheit gehn, in allmählig durch Quadrat und Würfel fortschreitenden und zunehmenden Größen, nach heiligen Zahlen, die mannigfaltigsten Verhältnisse, die angenehmsten Formen hervor . . .“¹⁰⁹

Nach den gleichen Prinzipien seien schon die Bauten des „höchsten Alterthums“ errichtet worden; das Mittelalter habe ihnen nur eine neue symbolische Bedeutung unterlegt¹¹⁰. Diese Passage ist ein Musterbeispiel für die Verquickung von romantischer und klassizistischer Vorstellungswelt in der Gotikrezeption des 19. Jahrhunderts. Doch gilt auch für Stieglitz, daß ein gotisches Bauwerk umso vollkommener ist, je „näher“ es dem klassizistischen Formenkanon steht; die Spätgotik, die eigentlich — geht man von Goethes frühem Aufsatz „von deutscher Baukunst“ aus — dem romantischen Ideal besser entsprechen müßte, wird dagegen abqualifiziert: In der ersten, besseren Zeit des „deutschen Baustils“ seien „die Formen des Ganzen und der Theile, so wie der Zierrathen, hauptsächlich nach geometrischen Elementen“ gebildet worden. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts seien vegetabilische Formen in dieses System eingedrungen, was „zu Übertreibungen und Überhäufungen Veranlassung“ gegeben habe, „der Kunst ihre wahre Größe entzogen, das edle Einfache ihrer Form benommen“ habe¹¹¹.

Die Beispiele für die einseitige Bevorzugung der Hochgotik und für die Verdammung der Spätgotik, die sich auf die klassizistische Tradition berufen, ließen sich beliebig vermehren¹¹². Die Bewunderung des Kölner Doms, der den mittelalterlichen Plänen zufolge ein wahres Muster an Strenge und Gesetzmäßigkeit zu werden versprach, als Kanon der gotischen Baukunst wird erst aus dieser Haltung ganz verständlich, obwohl man einräumen muß, daß das für die Köln-Begeisterung grundlegende „Domwerk“ Sulpiz Boisserée's in seiner starken Betonung des „vegetabilischen Charakters“ eher der romantischen Richtung zuzurechnen ist¹¹³. Auch Boisserée verzichtete jedoch nicht darauf, die Verwandtschaft des Kölner Doms mit der Baukunst der Antike herauszustellen: er verglich die Proportionen der Bündelpfeiler im Kirchenschiff mit denen der dorischen Säule und sah im Verhältnis der Pfeilerhöhe zur Breite des Mittelschiffs eine Übereinstimmung mit dem durch Vitruv und Plinius überlieferten „ältesten Verhältnis der Säule“¹¹⁴.

Obgleich die Wurzeln der „dogmatischen Neugotik“ im frühen 19. Jahrhundert liegen, setzte sie sich erst um die Jahrhundertmitte in der Praxis durch, nachdem der Ausbau des Kölner Doms in Angriff genommen war. In der vorausgehenden Zeit wurden noch oft hochgotische und spätgotische Formen gemischt. So verdammte Karl Alexander Heideloff zwar im Vorwort zu seiner Sammlung der „Ornamentik des Mittelalters“ (1838) das in „spielende Verschlingungen und Verzerrungen“ ausgeartete Ornament der Spätgotik¹¹⁵, bildete aber trotzdem viele Beispiele gerade dieser Stilstufe in großen Tafeln ab.

¹⁰⁹ Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, 122—23.

¹¹⁰ Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, 123.

¹¹¹ „Baukunst“ (= Rezension von Moller, Elisabethkirche in Marburg und Schwecten, Dom zu Meissen), in: Kunstblatt, 5. Jg. (1824), 24.

¹¹² Z. B. G. Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst, Vorwort zu Bd. 1 (1821), 16—17.

¹¹³ Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln (1823).

¹¹⁴ Zit. nach Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln (21842), 37—38.

¹¹⁵ Heft 1 (1838), 5.

3. Erhoffte moralisch-politische Auswirkungen der Wiederherstellung und Vollendung mittelalterlicher Kirchenbauten

Wenn das 19. Jahrhundert nach einer Erneuerung der gotischen Architektur strebte — sei es durch Wiederherstellung und Vollendung mittelalterlicher Überreste, sei es durch Neubauten — so hatten außerkünstlerische Wertvorstellungen an diesem Verlangen erheblichen Anteil ¹¹⁶.

Es wurde bereits ausgeführt, daß die meisten historischen, kirchlichen oder politischen Assoziationen, die das frühe 19. Jahrhundert mit der Gotik verband, schon in weit früherer Zeit an Einzelbeispielen nachweisbar sind; erst das 19. Jahrhundert faßte jedoch all diese Gesichtspunkte unter einem einheitlichen Bezugssystem zusammen ¹¹⁷. Nun begriff man die „altdeutsche Baukunst“ insgesamt als sichtbaren Ausdruck des christlichen Mittelalters, das als bedeutendste Epoche der nationalen Geschichte betrachtet wurde. Da man die erhaltenen „Denkmäler“ als anschauliche Zeugnisse der Wertvorstellungen, der Kultur und der politischen Verhältnisse ihrer Entstehungszeit interpretierte, erhoffte man sich von ihrer Erforschung „die genauere Bekanntschaft mit der frühern Bildung und dem Zustande Deutschlands“ ¹¹⁸. Aus der nun anerkannten künstlerischen Vollendung der gotischen Bauwerke und ihren oft riesigen Dimensionen schloß man auf ausgebildeten Kunstsinne und materiellen Wohlstand. In diesen Annahmen fühlte man sich durch geschichtliche Studien bestätigt, die eine zeitliche Übereinstimmung zwischen der Entstehung der Gotik und der Blütezeit des Hl. Römischen Reiches, dem höchsten Stand seiner politischen Macht und Ausdehnung, ergaben ¹¹⁹. Dieser Abschnitt der deutschen Geschichte galt auch als das Zeitalter der vollkommenen Durchdringung von christlicher Religion und weltlicher Ordnung, der Einheit von Kirche und Staat ¹²⁰. Im Bewußtsein des 19. Jahrhunderts wurde die gotische Kathedrale zum Sinnbild dieses idealen Staatswesens, zugleich „Denkmal“ einer starken Nation und einer starken Kirche. Die Einschätzung der Gotik als „deutsch“ gewann erst damit ihre politisch-nationalistische Bedeutung. Der Nationalismus Goethes war dagegen noch aus rein künstlerischen Quellen gespeist: er hatte das

¹¹⁶ Im folgenden werden nur die Aspekte der Neugotik behandelt, die im Zusammenhang mit der Restauration und Vollendung mittelalterlicher Kirchenbauten als wesentlich erscheinen. Die aus englischen literarischen Quellen gespeiste präromantische Stimmungsgotik mit ihren Auswirkungen vor allem auf den Profanbau des 19. Jahrhunderts bleibt deshalb außer Betracht. Zum englischen Einfluß auf die Neugotik in Deutschland s. bes.: A. Neumeyer, Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts, in: Repertorium für KW 49 (1928), 75—123, 159—85; P. Clemen, Strawberry Hill und Wörlitz, in: Neue Beiträge deutscher Forschung (= Worringer-Festschrift, 1943), 37—60; Robson-Scott, The Literary Background, 25—41.

¹¹⁷ Die folgende Passage stimmt weitgehend überein mit meinem Aufsatz in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 270—71.

¹¹⁸ G. Moller, Bemerkungen über die aufgefundenen Originalzeichnungen des Domes zu Köln (1818), 2; ähnl. ders. in der Einleitung zu Bd. 1 der „Denkmäler der deutschen Baukunst“ (1821), 1.

¹¹⁹ Z. B. Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, 110.

¹²⁰ G. Klewinghaus, Die Vollendung des Kölner Doms im Spiegel deutscher Publikationen der Zeit von 1800—1842, Diss. (1971), Kap. II/6, 25—28 („Der Kölner Dom als Symbol des mittelalterlichen Staates: Heinrich Steffen“); H. Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Baukunst (1944), 58.

Werk des abseits aller Regeln aus dem Reichtum seines Innern schöpfenden deutschen Originalgenies dem unter dem Diktat einer normativen Kunsttheorie vermeintlich verkümmerten Schaffen der Italiener und Franzosen gegenübergestellt. Was das 19. Jahrhundert so sehr betonen sollte, nämlich die historische Bedingtheit von Kunst, den „Denkmalcharakter“ des Kunstwerks als Zeugnis bestimmter politischer und kultureller Verhältnisse der Vergangenheit, hatte Goethe nicht anerkannt. Die Leistung Erwin von Steinbachs hatte er im Gegenteil auch und gerade in der Überwindung der beengenden Zeitverhältnisse gesehen: „... tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des *medii aevi*“¹²¹. Für Goethe war das Mittelalter eine „finstere“ Epoche, geprägt vom Einfluß einer übermächtigen Kirche. In diesem Punkt unterschied er sich am stärksten von den Romantikern, die ein positives Verhältnis zur Religion und besonders zur katholischen Kirche fanden und schon aus diesem Grund in den gotischen Domen die Überreste einer „heilen Welt“ erblickten.

Daß die nationale Vergangenheit nun in einem so verklärten Licht erscheinen konnte, ergab sich aus den Verhältnissen der Gegenwart, in der es weder ein starkes deutsches Reich noch eine starke Kirche gab. Die katholische Kirche, ohnehin geschwächt durch die inneren Auseinandersetzungen mit den Ideen der Aufklärung, die große Teile des Klerus erfaßt hatten¹²², wurde durch den Reichsdeputationshauptschluß von 1803 ihrer äußeren Macht, weitgehend auch ihrer materiellen Existenzgrundlage, beraubt. Die Folge war, neben einem allgemeinen Niedergang des religiösen Lebens, daß eine große Zahl von Kirchenbauten, auch bischöfliche Kathedralen, dem Verfall preisgegeben waren, weil die Mittel für ihren Unterhalt fehlten. Auch dem Regensburger Dom blieb dieses Schicksal zunächst nicht erspart¹²³. Ähnlich desolat war die politische Situation in Deutschland, nachdem die Auflösung des Hl. Römischen Reiches 1806 endgültig besiegelt war¹²⁴. Die Zersplitterung des ehemaligen Reichsgebiets in Territorien unterschiedlichster Größe, die sich in wechselnden Koalitionen gegenseitig befehdeten, wurde in der langen Kriegszeit immer verwirrender. Auch die patriotische Gegenbewegung, die unter dem Eindruck der napoleonischen Herrschaft entstanden und der der Sieg in den Freiheitskriegen zu danken war, vermochte nicht, eine geeinte Nation herzustellen. Der 1815 begründete Deutsche Bund war ein Zusammenschluß von Einzelstaaten und umfaßte nur einen Teil des ehemaligen Reichsgebiets; auch waren ausländische Fürsten daran beteiligt. Der Überschwang an nationaler Begeisterung, der auf seinem Höhepunkt 1814/15 in den Projekten für einen Nationaldom Ausdruck fand, wich in weiten Kreisen bald tiefer Resignation¹²⁵. Aus dieser Stimmung

¹²¹ dtv-Gesamtausgabe 33 (1974), 11.

¹²² S. dazu L. Scheffczyk, Stichwort „Aufklärung“, in: LThK 1 (21957); A. L. Mayer, Liturgie, Aufklärung und Klassizismus, in: Jb. für Liturgiewiss. IX (1930), 67—127 (frdl. Hinweis v. Dr. S. Klinkert).

¹²³ S. Kap. III/1.

¹²⁴ Zur allgemeinen Entwicklung s. R. Nürnberger, Das Zeitalter der französischen Revolution und Napoleons, in: Propyläen Weltgeschichte, hrsg. von G. Mann und A. Heuss, 8/1 (Taschenbuchausg. 1976), bes. 146—91; G. Mann, Politische Entwicklung Europas und Amerikas 1815—71, in: Propyläen Weltgeschichte 8/2 (Taschenbuchausg. 1976), bes. 387—89.

¹²⁵ R. Benz, Die romantische Geistesbewegung, in: Propyläen Weltgeschichte 8/1 (Taschenbuchausg. 1976), 218.

heraus schrieb Christian Ludwig Stieglitz 1820 in seinem Buch „Von altdeutscher Baukunst“, daß die gotische Architektur „das starke, ernste, fromme Gefühl der Deutschen“, ihren „zarten Sinn, der mit dem Kraftvollen so schön sich vereint“, zum Ausdruck bringe, Eigenschaften, die seiner Meinung nach die Deutschen „vor allen Völkern jener Jahrhunderte“ auszeichneten. Er beklagte, daß nur der Rückblick in jene fernen Zeiten „uns erheben und erheitern“ könne, „da wir mit Wehmuth erkennen müssen, daß jener hohe Geist der Deutschen so ganz entwichen ist“¹²⁶.

Es kann nicht überraschen, daß in dieser historischen Situation der Gedanke einer Wiederbelebung der Gotik und einer Pflege ihrer erhaltenen Überreste als „reactio“ eine nie dagewesene Bedeutung erlangte. Jedes Bauwerk dieser Epoche, ob kirchlich oder profan, wurde nun zum „Denkmal“ einer für die Gegenwart vorbildlichen Vergangenheit und damit — zumindest potentiell — erhaltenswürdig¹²⁷. Doch sind die Restaurationen und Vollendungen gerade der großen gotischen Dome im 19. Jahrhundert nicht nur als demonstrative Gesten zu verstehen. Ihre Initiatoren erhofften sich davon auch praktische Auswirkungen auf die bestehenden Verhältnisse, sahen z. B. im Ausbau des Kölner Doms einen Schritt auf dem Weg zur Wiedererlangung eines besseren Zustands von Reich und Kirche.

Diese Gleichsetzung der künstlerischen Leistungen einer Epoche mit ihren Errungenschaften auf geistigem und politischem Gebiet und vor allem der Glaube, daß die Wiederbelebung der künstlerischen Formenwelt auch die Wiedergeburt der historischen Bedingungen ihrer Entstehungszeit mit sich bringen müsse, kann als Grundlage des „Historismus“ im 19. Jahrhundert gelten¹²⁸. Auch diese Geisteshaltung läßt sich jedoch in Ansätzen schon in weit früherer Zeit nachweisen. Man erinnere sich nur an Papst Julius II., dessen ehrgeizige künstlerische Pläne im Zusammenhang mit dem Vorhaben zu sehen sind, Rom in der Nachfolge der Cäsaren wieder zum caput mundi zu machen¹²⁹. Hier wird deutlich, wie sehr die Renaissance eine Erneuerung der römischen Antike nicht nur in kultureller, sondern auch in machtpolitischer Hinsicht erstrebte. Trotzdem sollte man ebensowenig von einem „Historismus“ des 15. und 16. Jahrhunderts sprechen wie es eine „Renaissance“ der Gotik, der klassischen Antike oder der Renaissance im 19. Jahrhundert gegeben hat. Schon daß sich die Renaissance nur auf ein einziges — zumindest als Einheit empfundenes — Zeitalter stützte, während es im 19. Jahrhundert nebeneinander verschiedene, auch mit unterschiedlichen Wertvorstellungen verbundene Epochen sein konnten, macht den Unterschied deutlich.

Der entscheidende Gegensatz zur Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts aber liegt in dem Vertrauen, das man, vor allem in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, in die moralische Kraft der Kunst setzte¹³⁰. Die gotischen Dome könnten z. B., so glaubte man, durch ihre geschichtliche Aura und durch den Stimmungs-

¹²⁶ Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, 17.

¹²⁷ Daß im 19. Jahrhundert trotzdem viele mittelalterliche Bauten — aus den verschiedensten Gründen — abgebrochen wurden, ist bekannt.

¹²⁸ Vgl. N. Pevsner, Möglichkeiten und Aspekte des Historismus, in: Historismus und bildende Kunst, 13—24; L. Grote: „Der romantische Historismus sah in der Geschichte eine Macht, die, aus der Vergangenheit kommend, auf die Gegenwart wirkt und die Zukunft mitgestaltet . . .“ (in: Historismus und bildende Kunst, 86, „Diskussion“).

¹²⁹ Pelican History of Art 38 (1974), 153.

¹³⁰ S. bes. Beenken, Das 19. Jahrhundert, 23—35; A. Kamphausen, Gotik ohne Gott (1952), 11.

gehalt ihrer Innenräume auf das Gemüt des Beschauers wirken und den „hohen Geist der Deutschen“ wiedererstehen lassen. An dieser Haltung sind zwei Faktoren bemerkenswert: es ist zum einen die Überzeugung, daß das emotionale „Erleben“ von Kunst die Persönlichkeit des Betrachters positiv verändern könne; es ist zum anderen die Annahme, daß sich dieser Prozeß auf die Gemeinschaft übertragen lasse und eine Verbesserung im Politischen und Religiösen zur Folge haben müsse. Diese idealistische Vorstellung liegt nicht nur der Restauration und Vollendung gotischer Dome, sondern vor allem auch der Entstehung oder Projektierung zahlreicher „Nationaldenkmäler“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugrunde¹³¹.

Die Anfänge dieser moralisierenden Interpretation von Kunst lassen sich ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen. Noch ganz abstrakt, eingebunden in ein philosophisches Gedankengebäude, erscheint sie in Friedrich Schillers Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795):

„ . . . Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen — aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? Man müßte also zu diesem Zwecke ein Werkzeug aufsuchen, welches der Staat nicht hergibt, und Quellen dazu eröffnen, die sich bei aller politischen Verderbnis rein und lauter erhalten.

Jetzt bin ich an dem Punkt angelangt, zu welchem alle meine bisherigen Betrachtungen hingestrebt haben. Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern“¹³².

Eine politisch tendenziöse Kunst hatte Schiller dabei jedoch keineswegs vor Augen¹³³; vielmehr erblickte er die Wirkungsmöglichkeit der Kunst in ihrer Fähigkeit, dem Menschen jene „hohe Gleichmütigkeit und Freiheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden“¹³⁴, zu vermitteln, die ihm die Entfaltung seiner besten Kräfte ermöglichte. Es war die Schönheit an sich, der Schiller diese veredelnde Wirkung zuschrieb und es war die Kunst der Antike, in der er diese Schönheit — als Zeichen einer höheren Menschlichkeit — am vollkommensten verkörpert sah¹³⁵. Das Ideal eines deutschen Nationalstaates nach dem vermeintlichen Vorbild des christlichen Mittelalters lag Schiller noch fern.

Die Projekte Friedrich Gilly's für das Denkmal Friedrichs des Großen (1797) erwachsen zwar aus dieser Tradition, verbanden aber bereits das allgemein Menschheitliche mit dem Nationalen. Ein „Nationalheiligtum“ sollte das Monument werden, ein „Beförderungsmittel großer moralischer und patriotischer Zwecke“¹³⁶. Das Nationale blieb noch eingebunden in eine überzeitliche, weltbürgerliche Huma-

¹³¹ Beenken, Das 19. Jahrhundert, 35.

¹³² Schillers sämtliche Werke; mit Einleitungen von K. Goedeke 14 (o. J.), 122.

¹³³ Für Schiller ist „der Begriff einer schönen lehrenden (didaktischen) oder bessernden (moralischen) Kunst“ mit Schönheit nicht in Einklang zu bringen, „denn nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüt eine bestimmte Tendenz zu geben“ (Sämtliche Werke 14, 168).

¹³⁴ Sämtliche Werke 14 (o. J.), 166.

¹³⁵ Sämtliche Werke 14, 124; vgl. Beenken, Das 19. Jahrhundert, 24; ähnlich ders., Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik (1952), 33. Schiller steht mit seiner Kunstauffassung ganz in der Tradition Winckelmanns; vgl. S. Gohr, Die Antike in der Kunsttheorie von J. J. Winckelmann bis Friedrich Schlegel, in: Berthel Thorvaldsen, Ausst.Kat. (1977), bes. S. 12—13.

¹³⁶ Vgl. T. Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift CCVI (1968), 536.

nität, symbolisiert in der Gestalt des griechischen Tempels¹³⁷. Gleichzeitig sollte der Bau auf das Unendliche verweisen, „Empfindungen des Universums“ wecken¹³⁸. Auch das Nationaldenkmal des 19. Jahrhunderts in seinen verschiedenen Ausformungen¹³⁹ war als „Beförderungsmittel moralischer und patriotischer Zwecke“ gedacht.

Im Rahmen dieser Arbeit kommt dem Phänomen der „Denkmalskirche“ eine gewisse Bedeutung zu. Dieser Typus des Nationaldenkmals entstand im Zusammenhang mit den Denkmalprojekten nach dem Sieg in der Völkerschlacht bei Leipzig (18. Oktober 1813)¹⁴⁰. Eine seiner Voraussetzungen, nämlich die „Sakralisierung der Nation“¹⁴¹, ist schon bei Gilly erkennbar, der das Friedrichsdenkmal als Kultstätte verstanden wissen wollte. Als weitere Grundbedingung kann gelten, daß nun das Ideal der deutschen Nation in ihrem eigenen historischen „Urbild“, dem Hl. Römischen Reich des Mittelalters, gesehen wurde. Die von Gilly versuchte Verschränkung von Geschichtlichem und Überzeitlichem, von Nationalem und Menschheitlichem, hatte — zumindest für diesen Typus — keine Gültigkeit mehr. Der „moralische Zweck“ der Denkmalskirche war die Wiedererweckung jener geistigen Haltung, von der man glaubte, daß sie die Blütezeit des Reiches im Mittelalter bewirkt habe, und von der man nun den Anstoß zu einer politischen Erneuerung erhoffte. Unabdingbarer Bestandteil dieser geistigen Haltung aber war das spezifisch Christliche, damit die Kirche wieder „zur Seele des Staates“¹⁴² werden könne. Wesentlich für die Denkmalskirche, aber auch für das Nationaldenkmal des 19. Jahrhunderts überhaupt, ist also der „Verweisungscharakter“¹⁴³. Das Bauwerk verweist den Betrachter auf ideelle Werte und soll ihn dadurch zum Handeln in einer ganz bestimmten Richtung bewegen.

Nach allem, was bisher über die ideellen Assoziationen gesagt wurde, die sich für das 19. Jahrhundert mit der Gotik verbanden, scheint es nur natürlich, daß Karl Friedrich Schinkel seine Pläne für einen Nationaldom (1814/15) in gotischen Formen entwarf¹⁴⁴. Schinkel ging sogar so weit, den Verweisungscharakter, das Sichtbarmachen von Ideen, als ein Charakteristikum der gotischen Architektur zu beschreiben, das sie von der Baukunst der Antike unterscheidet. Die Deutschen hätten zwar die antike Technik des Gewölbebaus übernommen, aber eine ganz neue, ihrer Eigenart gemäße Architektur daraus geschaffen:

„Jetzt ward der Geist völlig Sieger über die Masse oder Materie. Das Material war fortan kein Hindernis mehr, um den tiefsten und höchsten Anschauungen, deren die menschliche Natur fähig ist, in der Architektur einen entsprechenden Ausdruck zu geben.

Dieselbe Freiheit und Ursprünglichkeit des Volksgeistes, erhöht durch das Christentum,

¹³⁷ Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 536—37.

¹³⁸ Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 537.

¹³⁹ Nipperdey nennt fünf verschiedene Typen: 1. „Nationalmonarchisches“ oder „national-dynastisches“ Denkmal, 2. „Denkmalskirche“, 3. „historisch-kulturelles Nationaldenkmal“, 4. „nationaldemokratisches“ Denkmal, 5. „Denkmal der nationalen Sammlung“.

¹⁴⁰ Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 546—47.

¹⁴¹ Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 537.

¹⁴² H. Steffen, Die gegenwärtige Zeit und wie sie geworden, mit besonderer Rücksicht auf Deutschland (1817), vgl. Klevinghaus, Die Vollendung des Kölner Doms, 25.

¹⁴³ Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, bes. 548.

¹⁴⁴ Zum Nationaldom s. H. Schrader, Das deutsche Nationaldenkmal (1934), 70—75; Beenken, Das 19. Jahrhundert, 60—66; Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 546—50.

war es denn auch, die tief ahnen ließ, das Bauwerk habe nicht allein seinen Wert darin, daß alles daran gut zusammengefügt, empirisch-mechanisch verbunden sei, daß sich dies auch dem Anblick sogleich in charakteristischer Weise darstelle und verschönert werde durch anpassende Verzierungen. Hierin konnte man jetzt nur noch die allererste, zwar unerläßliche, aber in geistiger Beziehung niedrigste Voraussetzung finden, ohne welche das wahre Endziel gar nicht erreicht werden könne, das eben kein anderes sei, *als daß der Bau das Ideelle auspräge und veranschauliche, daß Idee und Wirklichkeit vollständig in einander verschmelzen, daß in dem äußerlichen Bau dasjenige sichtbar werde, wodurch wir Menschen unmittelbar mit dem Überirdischen, mit Gott zusammenhängen*, dahingegen vormals bei den Kunstwerken der Menschen nur die irdische Welt mit ihren Bedingungen berücksichtigt worden war“¹⁴⁵.

Während die Idee des Christentums die Struktur des gotischen Bauwerks bestimmt, kommt das geschichtliche Moment, nach Meinung Schinkels, im Ikonographischen zum Ausdruck. In einer Denkschrift zum Projekt des Nationaldoms (1819) verwies er auf das Straßburger Münster, „wo die fränkischen Könige und die deutschen Kaiser unter Baldachinen zu Roß umhersitzen“¹⁴⁶. Schinkel fühlte sich deshalb durch die Tradition der „altdeutschen Baukunst“ in seinem Vorhaben bestätigt, die „ganze frühere vaterländische Geschichte“ in Gestalt ihrer Herrscher, Staatsmänner, Geistlichen, Gelehrten und Künstler in großen Skulpturenzyklen am Dom zu verewigen¹⁴⁷. Die großen gotischen Dome wären also, nach Auffassung Schinkels, nicht erst im Lauf der Zeit durch ihren historischen Erinnerungswert zu Nationaldenkmälern geworden, sondern schon von den Baumeistern des Mittelalters als solche gedacht und — im ikonographischen Bereich — gekennzeichnet. Schon Hermann Beenken hat auf das fundamentale Mißverständnis der mittelalterlichen Ikonologie hingewiesen, das Schinkels Entwurf für das Skulpturenprogramm zugrunde liegt¹⁴⁸: Die Bilderwelt der gotischen Kathedrale erhielt ihren Sinnzusammenhang dadurch, daß sie insgesamt auf die christliche Heilsordnung bezogen war; biblische, historische und allegorische Darstellungen fügten sich gleichermaßen in dieses System. Aus diesem Grund war ein dem geplanten Nationaldom vergleichbarer Denkmalcharakter der mittelalterlichen Kathedrale fremd. Schinkels Domprojekt fehlt, trotz seines christlichen Anspruchs, das einheitlich heilsgeschichtliche Bezugssystem; historische, politische und kulturelle Wertvorstellungen haben einen quasisakralen Charakter gewonnen und treten selbständig neben den kirchlichen Bereich¹⁴⁹.

Die Errichtung eines „gotischen“ Nationaldoms in der Gegenwart würde, so hoffte Schinkel, mit der Geisteshaltung des Mittelalters auch dessen praktisch-handwerkliche Fähigkeiten wiedererstehen lassen:

¹⁴⁵ Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß 3, 157—58 (Hervorhebungen vom Verf.). Die Passage entstammt Schinkels Begleitschreiben zum Entwurf des Luisenmausoleums (1810), in dem er sich zum erstenmal grundsätzlich zur Gotik äußert. Vgl. Germann, Neugotik, 83. Daß ein Verweisungscharakter von Schinkels Zeitgenossen keineswegs allein der gotischen Architektur zuerkannt wurde, beweisen schon die klassizistischen Denkmalprojekte König Ludwigs I. von Bayern (s. Kap. IV/3). Auch Schinkel selbst rückte später von dieser einseitigen Betrachtungsweise ab.

¹⁴⁶ Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß 3, 193.

¹⁴⁷ Ebd. In Schinkels zweiter, wohl gleichzeitiger Denkschrift findet sich eine noch ausführlichere Beschreibung des Skulpturenprogramms; s. Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß 3, 194.

¹⁴⁸ Beenken, Das 19. Jahrhundert, 61.

¹⁴⁹ Wie Anm. 148.

„Die alten werkmeisterlichen Tugenden unserer Vorfahren sind verschwunden, wo im schönen Verein von Liebe, Demuth und gerechtem Stolze Werke entstanden, vor denen ihre späteren Nachkommen mit Bewunderung stehen . . . Sollte nicht das vorliegende Werk einen seinem Zwecke ganz vorzüglich entsprechenden Charakter dadurch gewinnen, wenn es durch die Art seiner Entstehung jenen herrlichen Geist im Volke wieder gebären und dadurch ein lebendiges sich fortgestaltendes Monument würde?“¹⁵⁰.

Die Ausführung eines solchen Bauwerks, die einen längeren Zeitraum in Anspruch nehmen müsse, werde eine „so wohlthätige und praktische Schule werden, daß der echte Sinn der Künstler und der Gewerke darin wiedergeboren würde“¹⁵¹.

Die Absicht, einen Nationaldom im „altdeutschen“ Stil zu errichten, wurde von dem Plan verdrängt, eine „echte“ mittelalterliche Kathedrale, nämlich den Kölner Dom, als „Denkmal der Befreiung“¹⁵² zu vollenden. Dieser Vorgang belegt am eindringlichsten, in welchem Maß nun ein gotischer Dom als „Geschichtsdenkmal“ gelten und als Symbol des deutschen Reiches gesehen werden konnte.

Wie aber sah die Zeit diesen historischen Symbolgehalt am Bauwerk selbst manifestiert? Im Rahmen dieser Arbeit war bisher fast ausschließlich von gleichsam „freischwebenden“ historischen Assoziationen die Rede, die sich am Alter des Bauwerks und an seiner Bedeutung als Ort geschichtlicher Ereignisse entzündeten, aber weitgehend unabhängig von seiner Gestalt sein konnten. Nur die Annahme Schinkels, die Geschichte sei schon von den mittelalterlichen Baumeistern bewußt in die Ikonologie gotischer Kathedralen eingebracht worden, wurde als Beispiel für eine andere Haltung zitiert, die Historisches unmittelbar aus der Baugestalt ablesen wollte. In den frühen schriftlichen Zeugnissen zum Kölner Domausbau wird nun ebenfalls die Bausubstanz zum Ausgangspunkt geschichtlicher Erkenntnis gemacht, doch stützen sich die Betrachtungen nicht auf die Ikonologie, sondern auf den baulichen Zustand. Vorbei war die Zeit, da der französische Bischof Bertholet in einem Anflug sentimentaler Ruinenromantik den Dom als Ruine erhalten und mit Pappeln umpflanzen wollte¹⁵³. Der unvollendete Zustand der Kathedrale, der dadurch bedingte Mangel an Symmetrie und Konformität der Einzelformen, berührten den noch in der künstlerischen Tradition von Barock und Klassizismus geschulten Betrachter schmerzlich; der Mangel an Schönheit mußte umso tragischer erscheinen, als man aus den bestehenden Fragmenten und den wieder aufgefundenen Originalplänen zu erkennen glaubte, daß der Dom das vollkommenste Werk der „altdeutschen“ Baukunst hatte werden sollen¹⁵⁴. Deshalb empfand man auch den zunehmenden Verfall des Torsos nicht mehr als malerisch, sondern als trostlos. Damit bot sich der Dom als Gleichnis der deutschen Geschichte geradezu an: die Vollkommenheit des Entwurfs, die Feinheit der Ausführung, beide aus der „besten“ Zeit der Gotik, symbolisierten die Blütezeit des Heiligen Römischen Reiches; das Bruchstückhafte und Ruinöse entsprach dem Niedergang der Nation¹⁵⁵. Der voll-

¹⁵⁰ Erste Denkschrift, Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß 3, 194.

¹⁵¹ Wie Anm. 150.

¹⁵² Germann, Neugotik, 86 (Brief des Malers Lützenkirchen, 1. 8. 1814, aus dem hervorgeht, daß die Idee zum Ausbau des Kölner Doms als Nationaldenkmal von Kronprinz Ludwig v. Bayern stammte).

¹⁵³ Schmitz, Die Gotik, 109; lt. Knorre, Turmvollendungen, 50, wollte Bertholet den Dom abreißen lassen (1802).

¹⁵⁴ Zum erstenmal dargelegt von Sulpiz Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln (1823).

¹⁵⁵ Vgl. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln (1842), 24.

endete Dom aber würde ein „Symbol des neuen Reiches, das wir bauen wollen“, sein ¹⁵⁶.

Daß dieser Versuch scheitern mußte ¹⁵⁷, daß das neue Reich, das er hätte symbolisieren sollen, nie zustande kam, ist in diesem Zusammenhang weniger bedeutsam als die Intention an sich. Wie das Beispiel des Regensburger Doms zeigt, wurden auch bei anderen mittelalterlichen Kathedralen Bauzustand und Symbolgehalt als voneinander abhängig empfunden ¹⁵⁸. Wenn nun ein unvollendeter und verfallender Dom als Gleichnis für einen traurigen Zustand der politischen und kirchlichen Verhältnisse gelten mußte, so kann man davon ausgehen, daß seine „würdige“ Wiederherstellung und sein eventueller Ausbau nicht nur im Namen der Kunst, sondern auch im Namen der Obrigkeit erfolgten. Dies umso mehr, als man ja durch das Bauwerk auf die Gegenwart einwirken wollte. Welch innige Verbindung dabei die verschiedenen Motive — politische Repräsentation, moralische Belehrung und wirtschaftliche Erwägungen — eingehen konnten, zeigen am anschaulichsten die Betrachtungen, die Georg Moller 1818 zur Vollendung des Kölner Doms anstellte ¹⁵⁹. Er stimmte darin mit den zitierten Äußerungen Schinkels zum Projekt des Nationaldoms in Berlin weitgehend überein, betonte aber mehr noch die praktischen und politischen Vorteile: Er erhoffte eine bessere handwerkliche und technische Ausbildung der Bauarbeiter, die Verbreitung dieser „Kunstfertigkeit“ durch das ganze Land und dadurch „erhöhten Wohlstand“ und „Förderung aller Gewerbe“ ¹⁶⁰. Außerdem mußte der Ausbau dieser Kathedrale „als das Werk einer weisen und großen Regierung den Geist derselben für Religion und Nationalruhm herrlich aussprechen und beurkunden und eine nicht zu berechnende Wirkung auf Belebung der Religiosität und des Gemeinsinnes hervorbringen“ ¹⁶¹; die Bevölkerung der erst kürzlich dem Königreich Preußen einverleibten Rheinprovinzen würde günstig gestimmt, weil das Unternehmen Tausende beschäftigen, den „Nationalgeist“ erhöhen, und zugleich „die alte herrliche so tief gesunkene Stadt /Köln/ neu beleben“ könne. Moller schloß mit dem Hinweis, daß das Werk, „das erhabenste Monument des Fürsten, welcher es vollendete“, „das herrlichste Denkmal des preußischen Herrscherhauses“ sein werde ¹⁶². Daß die von Moller aufgeführten Gesichtspunkte ihre Gültigkeit auf Jahrzehnte hinaus behaupten konnten, ist schon daraus ersichtlich, daß der Ausbau des Regensburger Doms noch fast vierzig Jahre später mit den gleichen Argumenten, nunmehr auf Bayern bezogen, befürwortet wurde ¹⁶³.

Das Verhältnis des 19. Jahrhunderts zum architektonischen Erbe des Mittelalters ist, nach allem bisher Gesagten, bestimmt durch eine Fülle außerkünstlerischer Wertvorstellungen und moralischer Intentionen. Wie wirkte sich diese idealistische Betrachtungsweise auf die Baugestalt aus, wenn ein mittelalterlicher Dom „restau-

¹⁵⁶ Joseph v. Görres im Rheinischen Merkur, Nr. 151, 20. 11. 1814, vgl. Görres, Der Dom von Köln und das Münster von Straßburg (1842), 3.

¹⁵⁷ Beenken, Das 19. Jahrhundert, 64—65; Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 550—51.

¹⁵⁸ S. Kap. IV/3 dieser Arbeit.

¹⁵⁹ Bemerkungen über die aufgefundene Originalzeichnung des Domes zu Köln (1818).

¹⁶⁰ Moller, Bemerkungen, 21—23.

¹⁶¹ Moller, Bemerkungen, 25.

¹⁶² Moller, Bemerkungen, 25—26.

¹⁶³ Gutachten des Regierungspräsidenten Künsberg, 20. 1. 1856 (Konzept), in: Amberg, KdI 14291.

riert“ oder „vollendet“ wurde? Diese Frage kann im Rahmen dieser Arbeit nur an einem einzigen Beispiel erörtert werden. Nachdenklich stimmt die Aussage Schinkels:

„Das Unendliche und Ewige darzustellen, vermag die Kunst nicht geradezu. Außer Größe, Erhabenheit und Schönheit, welche über das Gemeine fortheben und in empfänglichen Gemüthern eine Ahnung des Ewigen erzeugen, ist es eigentlich der tiefe innere Zusammenhang eines Kunstwerkes, welcher hindeutet auf das nicht Darstellbare; denn dieser Zusammenhang wird selbst nicht anders klar, als indem jedes fühlende Gemüth ihn in den dargestellten Formen und Gestalten durch eigene Thätigkeit ergreift. Nur für den, der das Ewige schon in sich trägt, nicht aber für den bloß sinnlichen Menschen kann vermittelt der Kunst das Ewige und Göttliche dargestellt werden“¹⁶⁴.

Besteht der Verweisungscharakter des mittelalterlichen Kirchengebäudes, den Schinkel zumindest was das spezifisch Christliche betrifft, der inneren Struktur der gotischen Architektur zugeschrieben hat¹⁶⁵, doch nur in der „eigenen Thätigkeit des fühlenden Gemüths“? Das eigentümliche Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter hat Hermann Beenken für die Kunst des 19. Jahrhunderts dahingehend gekennzeichnet, daß sich die Idee des Baus erst im subjektiven Erleben des Betrachters erschließt, aber auch nur dann, wenn dieser schon dazu „gestimmt“ ist¹⁶⁶. Ist demnach die Kälte, die den heutigen Betrachter in den kahlen Innenräumen so vieler im 19. Jahrhundert restaurierter Dome anweht, darauf zurückzuführen, daß auch diese nun eine entsprechende „Einstimmung“ erfordern, weil die Ideen, die sie vermitteln sollen, in der architektonischen Struktur selbst nicht enthalten sind?

II. Die Gestalt des Regensburger Doms vor den Restaurations- und Ausbaumaßnahmen des 19. Jahrhunderts

Vorbemerkung: Eine Untersuchung von Restauration und Ausbau des Regensburger Doms muß von dem Bestand ausgehen, den die Initiatoren dieser Maßnahmen im frühen 19. Jahrhundert vorfanden. Dabei ist eine gesonderte Betrachtung von Außenbau und Innenraum nicht nur aus Gründen der Vereinfachung sinnvoll; denn Außen und Innen setzten sich auch in stilistischer Hinsicht voneinander ab.

Der unvollendete Außenbau zeigte deutlich ablesbar die verschiedenen Stilstufen seiner Entstehung vom 13. bis ins frühe 16. Jahrhundert. Zwar waren die Gewölbe von Langhaus und Kuppel erst im 17. Jahrhundert geschlossen worden, doch trat diese späte Bauphase nach außen hin kaum in Erscheinung. Lediglich der kleine Dachreiter über der Vierung zeigte barocke Formen, während sich die Notdächer auf den Türmen, obwohl ebenfalls erst im 17. Jahrhundert entstanden, dem mittelalterlichen Bestand anpaßten.

Ganz anders der Innenraum: seine Erscheinung wurde wesentlich mitbestimmt

¹⁶⁴ Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß 3, 160. Schinkel stimmt hierin überein mit Schillers Satz, daß Natur und Kunst dem Menschen „den süßesten Genuß unserer Menschheit als Idee“ verschaffen, daß sich das Interesse an ihnen aber „nur in Gemüthern zeigen“ könne, „welche für Ideen empfänglich sind“ (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795/96); vgl. Beenken, Das 19. Jahrhundert, 24.

¹⁶⁵ S. die schon zit. Passage, Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß 3, 157—58.

¹⁶⁶ Beenken, Das 19. Jahrhundert, 58—60.

durch die Barockausstattung des 17. und 18. Jahrhunderts, wobei die mit Fresken und Stuckdekorationen versehene Kuppel eine wichtige Rolle spielte. Allerdings war der Raumeindruck des Inneren nicht so ausschließlich „barock“ wie die Gestalt des Außenbaus „gotisch“. Da man — mit Ausnahme der im Mittelalter nicht fertiggestellten Kuppel und einiger Seitenkapellen — die gotische Bausubstanz nicht angetastet und sogar die mittelalterliche Farbverglasung geschont hatte, ergab sich ein Zusammenwirken unterschiedlichster Elemente und Einzelformen aus ganz verschiedenen Entstehungszeiten.

Es bestand also ein gewisser stilistischer Gegensatz zwischen Außenbau und Innenraum: außen die „reine“ Gotik, wenn auch in zeitlich verschiedenen Erscheinungsformen; innen eine Art Interpretation der gotischen Architektur durch die barocke Ausstattung. Diesen Dualismus durch Rückführung auch des Inneren in einen „rein“ gotischen Zustand zu beseitigen, war das ästhetische Ziel der Dompurifizierung unter König Ludwig I. Die in späteren Jahren folgende „Vollendung“ der Kathedrale, die sich als unmittelbare Fortsetzung des gotischen Dombaus verstand, konnte dann von einem Bestand ausgehen, der den vermeintlichen Intentionen des Mittelalters schon weitgehend entsprach.

Im folgenden soll ein genaueres Bild vom Aussehen des Regensburger Doms vor den Eingriffen des 19. Jahrhunderts gezeichnet werden.

1. Der unvollendete Außenbau

Die äußere Erscheinung des Regensburger Doms vor dem Ausbau ist durch eine Fülle bildlicher Quellen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überliefert. Als besonderer Glücksfall kann gelten, daß sich darunter auch Photographien befinden.

Die früheste Darstellung des Doms aus dieser Zeit dürfte ein heute verschollenes Gemälde von Domenico Quaglio gewesen sein, das 1814 entstand und den Bau von Südwesten zeigte¹. Dieselbe Ansicht gab Quaglio 1820 mit geringen Abänderungen als Lithographie heraus (Abb. 1)². Überhaupt sind Abbildungen der Westfassade besonders zahlreich. Als Beispiele seien nur genannt: der großformatige Stich von W. Rehlen und C. Schleich jun. von 1822³; der Stahlstich von L. Lange und C. Rauch, der als Titelblatt der 1842 erschienenen Broschüre von Joseph Rudolph Schuegraf, „Der Dom zu Regensburg, eine gedrängte Schilderung seiner Merkwürdigkeiten ...“ diente (Abb. 2); und schließlich als besonders wichtiges und zuverlässiges Dokument eine im Museum der Stadt Regensburg aufbewahrte Photographie, die um 1850 aufgenommen sein dürfte (Abb. 3). Doch auch die Ostansicht des Doms wurde mehrfach abgebildet, so auf einer Pinselzeichnung von H. Kranzberger, ebenfalls im Museum der Stadt Regensburg, die die Baugruppe von Chor und „Eselsturm“ vom ehemaligen Domfriedhof aus zeigt⁴. Die Genauigkeit dieser aus den zwanziger Jahren stammenden Darstellung wird bestätigt durch

¹ B. Trost, Domenico Quaglio (München 1973), Kat. Nr. 35 und Abb. 112.

² Trost, Quaglio, 164; ein Exemplar in der Architektursammlung der TU München.

³ Ein Exemplar in der Graphischen Sammlung, München, Inv. Nr. 1939434.

⁴ Inv. Nr. 1931/145; Vorlage für eine Lithographie, davon ein Exemplar ebenfalls im Museum der Stadt Regensburg, Inv. Nr. 1931/119. Die Ansicht stimmt weitgehend überein mit einer älteren Aquarellansicht Quaglios (1815); dazu Trost, Quaglio, Kat. Nr. 36 und Abb. 113.

eine photographische Aufnahme des Domchors, die während des Turmausbaus, im Frühjahr 1867, angefertigt wurde (Abb. 4) ⁵.

Man ist jedoch nicht allein auf diese Quellen angewiesen, wenn man eine Vorstellung vom Aussehen des Doms vor seiner „Vollendung“ gewinnen will. Der Ausbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verzichtete nämlich darauf, größere Eingriffe in den mittelalterlichen Bestand vorzunehmen. Auf die Gründe wird später noch zurückzukommen sein. Vorläufig genügt es, festzuhalten, daß die Partien unterhalb der damals neu aufgesetzten Teile heute noch ein recht genaues Bild des Zustands vermitteln, den der Betrachter früherer Zeit vor Augen hatte.

Unvollendet geblieben waren die Türme, die beide über dem ersten Freigeschoß in den 1633 errichteten Norddächern endeten, und das Querschiff, das in der Dachzone nicht ganz fertiggestellt war.

Der Regensburger Dom nimmt in Bayern eine Sonderstellung ein, weil bei ihm mehr als bei jedem anderen Kirchenbau in Süddeutschland das Vorbild französischer Kathedralen wirksam geworden ist ⁶. Doch gehen eine Reihe Besonderheiten auf die erste Planungsphase im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts zurück, die sich noch an der deutschen Architektur der Zeit orientierte ⁷. Der ganze Bau steht auf einem außerordentlich hohen, gestuften Fundamentsockel und wird schon dadurch aus der architektonischen Umgebung herausgehoben. Doch waren bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts nur Westfront und Chor aus größerem Abstand zu überschauen, denn an den Längsseiten schloß dichte Bebauung den Dom ein. Schon deshalb scheint es verständlich, daß im 19. Jahrhundert vor allem Chorsicht und Westfassade abgebildet wurden ⁸.

Der Dom, eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit zwei Türmen im Westen und einem über die Flucht der Seitenschiffe nicht auskragenden Querhaus im Osten, zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Chorklösung aus: Umgang und Kapellenkranz fehlen; der fünfseitig geschlossene Hauptchor wird von zwei kürzeren Nebenchorflanken flankiert, an die sich östlich je ein mehrgeschossiger Anbau schließt. Diese Anlage geht in den Grundzügen auf die erste Bauphase des gotischen Doms zurück. Am Außenbau tritt diese frühe Bauzeit besonders an der Südseite in Erscheinung, wo vor allem am Nebenchor und seinem Anbau, am unteren Geschoß des Querhauses und am anschließenden Joch des Seitenschiffs glatte Wandflächen dominieren, in die die Fenster eingeschnitten sind. Glatte, geschlossene Wandflächen in ähnlicher Aufrißgliederung wie am Südchor finden sich aber ebenso an den weiter westlich gelegenen Jochen der Seitenschifffront und sogar am unteren Geschoß des Südturms, wenn auch die paarweise angeordneten Fenster durch eine zusätzliche Rundöffnung im Zwickel darüber bereichert sind. Dieses Festhalten an einmal gefundenen Grundformen über mehrere Bauphasen, wenn auch mit Veränderungen im Detail, ist charakteristisch für den Regensburger Dom und sichert dem Baukörper seine Einheitlichkeit trotz der jahrhundertelangen Bauzeit ⁹.

⁵ Historische Aufnahme im Bayer. Landesamt für Denkmalpflege.

⁶ Dieser und die beiden folgenden Abschnitte stützen sich vor allem auf L. Altmann, Die Baugeschichte des gotischen Domes von der Mitte des 13. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), bes. 100–103, sowie auf A. Hubel, Der Dom zu Regensburg (1975), 11.

⁷ Altmann, Die Baugeschichte des gotischen Domes, 101.

⁸ Zur Neigung des 19. Jahrhunderts, Kirchen aus der baulichen Umgebung zu isolieren, s. Kap. VIII dieser Arbeit.

⁹ S. dazu Abb. 5 und 23 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

Die altertümlicheren Formen bleiben jedoch auf das untere Geschoß des Doms, und hier wiederum auf die Südseite und den Bereich von Querschiff und Nebenchor auf der Nordseite beschränkt. Die freie Ostfront des Hauptchors und die Obergadenzone des ganzen Baus zeigen dagegen das feingliedrige Aufrißsystem der französischen Gotik. Am Chorschluß sind die Wände zwischen den Strebepfeilern fast ganz in ein Gitterwerk aus in drei Stufen übereinander aufsteigenden Maßwerfenstern aufgelöst: zwischen den großen Fensteröffnungen in Untergeschoß und Obergaden schiebt sich als schmäleres, durchbrochenes Band das Triforium. Wimperge bekrönen die oberen Fenster und überschneiden die Maßwerk-galerie am Dachansatz. Die Obergadengliederung des Chors ist auch für das Langhaus übernommen. Unterschiedlich ist dagegen die Ausbildung des Strebewerks, das sich am Chor nur scheinbar von den Mauern löst, an den Langseiten dagegen frei über die Seitenschiffe spannt. Die vertikale Tendenz der senkrechten Gliederungselemente, vor allem der Strebepfeiler, Fialen und Wimperge, hat ihr Gegengewicht in den horizontalen Bändern der beiden Galerien über dem Seitenschiff und am Ansatz des Hauptdachs, die den Bau umziehen und „zusammenhalten“, wie überhaupt „die Ausgewogenheit von horizontalen und vertikalen Kräften“¹⁰ für den Regensburger Dom charakteristisch ist.

Eine besondere Situation ist an der Nordseite gegeben. Die am Seitenschiff angebauten Kapellen, bis zum Ende der Domrestauration um 1840 noch drei an der Zahl, bedingten eine teilweise Vermauerung der Fenster. Unmittelbar ans Querhaus schließen sich auch heute noch ein zum Bischofshof gehörender Anbau (jetzt Domschatzmuseum) und der sogenannte „Eselsturm“, einziger Überrest des Vorgängerbaus aus ottonischer Zeit. Da zudem Maueransätze einer offenbar schon im Mittelalter begonnenen Ummantelung des Eselsturms vorhanden sind, die fast bis hinauf zur Dachgalerie reichen, ist die Nordfront des Querschiffs zum größten Teil verdeckt. Diese Verbauung der nördlichen Langseite des Doms und der daraus resultierende Mangel an Symmetrie zur Südseite wurden im 19. Jahrhundert als nachteilig empfunden und führte schon früh zu Plänen für eine „Freilegung“¹¹.

Wesentlich für das weitere Schicksal des Doms waren vor allem die „nicht ausgebauten“ Teile, also die Westtürme und die Dachzone des Querhauses. Der 1644 veröffentlichte Stich von Matthäus Merian¹² überliefert den Zustand der Kathedrale nach der Baueinstellung im späten Mittelalter. Über der Vierung, deren Gewölbe noch nicht ausgeführt war, klaffte eine große Lücke; nach Osten zu wurde sie von einem Dachreiter begrenzt, der am Giebel des Chordachs angebracht war. Das Querschiff war nur bis zur Dachgalerie vollendet; darüber erhob sich, zumindest an der südlichen Stirnwand, der Ansatz eines Giebels. Der ganze Bereich von Querhaus und Vierung war innen wohl flach mit Brettern abgedeckt. Nach der Vollendung der barocken Vierungskuppel 1697 konnte man auch das Dach an dieser Stelle schließen. Das große Hauptdach lief nun, wenn auch mit einem kleinen Absatz vor der Vierung, ununterbrochen durch. Über dem Scheitel der Kuppel wurde ein zweigeschossiger Dachreiter auf den First gesetzt. Die Querhausflügel schloß man mit flachen Giebeldächern, die weder von unten noch in der Fernansicht

¹⁰ Altmann, Die Baugeschichte des gotischen Domes, 103.

¹¹ S. die Andeutungen in einem Bericht des Regierungspräsidenten Künsberg, in: Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, 24. 7. 1852 (Konzept).

¹² Topographia Bavariae, Bl. 72. S. Abb. 24 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

in Erscheinung traten, ans Hauptdach an. In dieser Gestalt blieb die Dachzone bis Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts erhalten; auf Photographien aus der Zeit des Domausbaus ist sie noch zu sehen (Abb. 4 und 5).

Die Westfassade, von allen Seiten des Doms am reichsten gegliedert und mit Maßwerk- und Stabwerkschmuck überzogen, hatte schon in mittelalterlicher Zeit einen offenen Platz vor sich, der es gestattete, sie aus der Distanz als Schaufrent zu erleben. Auf diesen Teil des Doms mit seinen unvollendeten Türmen konzentrierte sich die Aufmerksamkeit des 19. Jahrhunderts in besonderem Maß, so daß eine eingehendere Beschreibung sinnvoll ist (Abb. 3).

Gerade weil die Türme nur bis zum ersten Freigeschoß gediehen waren, kam an der Westfassade das überall am Dom spürbare Streben nach einem Gleichgewicht von Vertikal- und Horizontalgliederung am eindruckvollsten zur Wirkung. Der durch den Typus der Zweiturmfassade vorgegebenen Dreiteilung in der Breite entsprach so die Dreigeschossigkeit in der Höhe. Insgesamt hätte man die Westfront fast einem Quadrat einbeschreiben können, das nach oben nur von den vierseitigen Pyramiden der Notdächer auf den Türmen¹³ und dem „Eicheltürmchen“ am Giebel des Mitteltrakts überschritten worden wäre. Die Proportion der unvollendeten Fassade war also breitgelagert und fast gedrunken. Dieses ausgewogene Höhen- Breitenverhältnis konnte bei einem Fortbau der Türme in keinem Fall erhalten bleiben, da jede Verlängerung des Baukörpers nach oben eine Streckung der Gesamtproportion zur Folge haben mußte. So bedeutete die Vollendung der Türme eine schwerwiegende Veränderung des „anschaulichen Charakters“ der Fassade vom Breitgelagerten, Ruhenden, zum „Aufstrebenden“, wobei zu beachten ist, daß auch ein Weiterbau in mittelalterlicher Zeit dieselbe Wirkung gehabt hätte. Bis zum Ausbau der Türme entsprach dem annähernd quadratischen Umriß der Westfront die straffe Binnengliederung in große, ebenfalls annähernd quadratische Felder: die drei — fast gleich breiten — senkrechten Partien von Nordturm, Mittelteil und Südturm sind durch die stark vorspringenden Turmstrebe Pfeiler deutlich voneinander abgegrenzt; ebenso klar ist die Scheidung der Geschosse durch die waagrechten Galerien über ausladenden Gesimsen. Diese Galerien sind Teile der den Dom als horizontale Bänder umziehenden Laufgänge: unten die über den Seitenschiffen verlaufende Galerie, die sich auch an der Westfassade um die Strebe Pfeiler verkröpft; oben die Galerie am Fuß des Hauptdachs, die, durch die Turmstrebe Pfeiler hindurchgeführt, an der Westseite den oberen Abschluß des zweiten Stocks markiert. Dieser sehr übersichtlichen und ausgewogenen Großgliederung steht eine verwirrende Vielfalt in den Einzelformen gegenüber. Grund dafür ist die lange Bauzeit, die in den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts begann und erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts endete¹⁴. Dementsprechend kontrastieren die sparsam gegliederten Mauerflächen der unteren Teile des Südturms mit dem kleinteiligen Maßwerkschmuck der späteren Fassadenpartien. Daß trotzdem im Gesamteindruck Symmetrie und Geschlossenheit gewahrt blieben, ist dem Umstand zu

¹³ Die abweichenden Formen der Notdächer bei Matthäus Merian entsprechen wohl noch dem Zustand vor 1633; vgl. Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 1, 199, Anm. 194.

¹⁴ Die z. B. bei H. Rosemann, Die zwei Entwürfe im Regensburger Domschatz (in: Münchner Jb. der bildenden Kunst, NF 1, 1924, bes. 253), vertretene Hypothese, daß der Materialwechsel von Kalkstein zu Grünsandstein die Bereicherung der Detailformen gefördert habe, weil Sandstein leichter zu bearbeiten sei, ist nach Auskunft von Dombauhüttenmeister Triebe unhaltbar; in Wirklichkeit lasse sich Kalkstein leichter bearbeiten.

verdanken, daß an einem Grundplan festgehalten und nur Abweichungen im Detail geduldet wurden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Angleichung der beiden Turmfreigeschosse, die zeitlich fast 100 Jahre auseinanderliegen: zieht man die schon mehrfach erwähnte Photographie im Museum der Stadt Regensburg heran (Abb. 3), so erkennt man bei beiden Türmen die gleiche Stabwerkverkleidung der Mauerflächen und Fenster und paarweise angebrachte Baldachnfiguren, die die Fenster flankieren. Obwohl in den Einzelformen Abweichungen bestanden und die Ausführung unterschiedlich weit gediehen war, ist das Streben nach einer möglichst symmetrischen Turmlösung unverkennbar. Diese Tatsache hat die Planung für den Weiterbau der Türme im 19. Jahrhundert sicher beeinflußt.

Die beiden unteren Geschosse des Südturms halten sich ziemlich genau an die Aufrißgliederung der südlichen Langseite des Doms: über dem Portal im Erdgeschoß eine Fenstergruppe, bestehend aus zwei Lanzettfenstern mit sparsamer Maßwerkfüllung und einer Rundöffnung im Zwickel darüber; im zweiten Stockwerk ein großes Maßwerkfenster, hier nur aufgeblendet, mit Wimpergbekrönung, die allerdings von der oberen Galerie abgeschnitten wird. Im Gegensatz zu dieser strengen hochgotischen Formensprache zeigen die später entstandenen Teile der Westfassade reiche spätgotische Bildungen, vor allem in den üppig angebrachten Blendgliederungen. Besonders deutlich macht dies ein Vergleich des ersten und zweiten Nordturmstockwerks mit den eben besprochenen des Südturms: dabei wird einerseits wieder eine relative Angleichung in der Großgliederung offenbar, vor allem in der untersten Zone, wo jedes Nebenportal in sehr ähnlicher Weise von figurengeschmückten Blendnischen flankiert wird. Auch die Anordnung der Fenster, unten als Gruppe, oben als einzelnes Blendfenster mit Wimpergbekrönung, wahrt ein Minimum an Symmetrie. Der auffallendste Unterschied liegt in der Behandlung der Wand: am Südturm tritt sie, vor allem im Fensterbereich des Unteren Geschosses, in größeren ungegliederten Flächen in Erscheinung als am Nordturm, wo sie als Folie wirkt, die die aufgeblendeten Schmuckformen hinterlegt.

Der Mitteltrakt ist besonders durch die um 1410—30 entstandene Vorhalle des Hauptportals ausgezeichnet¹⁵, die über dreieckigem Grundriß vorspringt und sich auf einen figurengeschmückten Freipfeiler stützt. Im frühen 19. Jahrhundert war dieser Vorbau schon sehr verwittert, der Pfeiler sogar einsturzgefährdet. Die Vorhalle war der erste Teil des Außenbaus, der einer gründlichen Instandsetzung unterzogen wurde¹⁶.

Das „Rosengeschoß“ des mittleren Trakts und der darüber aufragende Giebel mit dem haubengedeckten Türmchen weisen die gleichen Detailformen auf wie die oberen Partien des Nordturms und sind wie diese im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden. Statt der wohl ursprünglich geplanten Rose¹⁷ entstand ein kielbogengerahmtes Fensterpaar mit darüberstehendem kleinerem Rundfenster, vor dem ein großes Kreuz aufgerichtet ist, eigentlich eine ins Schmuckfreudige und Mehrschichtige übersetzte Abwandlung der am Südturmuntergeschoß (wie am Südseitenschiff) verwendeten Fensterlösung.

Insgesamt bot das komplexe Gebilde der mittelalterlichen Westfassade des Regensburger Doms für den Ausbau im 19. Jahrhundert mancherlei Probleme. Zwar

¹⁵ Datierung nach Altmann, Die Baugeschichte des gotischen Domes, 107.

¹⁶ Ab 1838; s. Zeittafel zur Restauration und Kap. IV/2 dieser Arbeit.

¹⁷ S. Hubel, Der Dom zu Regensburg, 27. Der gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstandene Zweiturmplan im Regensburger Domschatzmuseum zeigt eine Maßwerkrose.

konnte sie für die Großgliederung feste Anhaltspunkte geben, doch breitete sie eine verwirrende Fülle von Detailformen — von streng hochgotischen bis zu üppi-gen spätgotischen Bildungen — vor dem Betrachter aus. Die Wahlmöglichkeiten waren groß: sie betrafen Proportion, Stilstufe und Einzelformen der zu errichtenden Turmaufbauten. Im Zusammenhang mit der Planung des Domausbau werden diese Probleme noch ausführlich zu behandeln sein. Dabei müssen auch manche Details des mittelalterlichen Bestandes noch genauer erörtert werden ¹⁸.

2. Der barockisierte Innenraum

Die Erscheinung des Innenraums blieb vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Einsetzung der ersten von König Ludwig I. gestifteten Fenster im Frühjahr 1828 im wesentlichen unverändert. Nur die Bauschäden nahmen zu, weil die unsichere finanzielle Lage des Domkapitels und das Desinteresse der staatlichen Stellen nach der Säkularisation den Gedanken an Umbauten oder eine Erneuerung der Ausstattung nicht aufkommen ließen. Die einzige Zutat aus dieser Zeit war das Grabmal des Fürstbischofs Carl Theodor v. Dalberg, das seit 1824 in der Nähe seiner Grabstätte an einem der Mittelschiffpfeiler stand ¹⁹. So bestimmten die Einbauten und Ausstattungsstücke des 17. und 18. Jahrhunderts sehr wesentlich den Eindruck des Innenraums.

Dieser, durch die Restauration zerstörte „barocke“ Raumeindruck läßt sich aus verschiedenen Quellen rekonstruieren: Das wichtigste bildliche Dokument ist ein Ölgemälde von einem unbekanntem Maler des frühen 18. Jahrhunderts, heute im Domschatzmuseum, das das Innere des Doms von Westen zeigt. Hier sind, von einem stark erhöhten Standpunkt aus gesehen, auch Einzelheiten, wie die Epitaphien an den Langhauswänden, wiedergegeben ²⁰. Eine weitere Innenansicht stammt von Justus Popp und ist um oder kurz vor 1830 entstanden ²¹. Was Popp darstellte, ist allerdings weniger der Dom in seinem tatsächlichen Aussehen als sein Idealbild in der Vorstellung des 19. Jahrhunderts. Der majestätischen Erscheinung der Architektur zuliebe ist der größte Teil der Ausstattung weggelassen. Als Beleg für die Barockausstattung ist die Ansicht deshalb von geringerem Wert ²². Über die genaue Position der Altäre geben zwei Grundrisse des Doms Aufschluß: eine Zeichnung von Joseph Heckenstaller aus dem frühen 19. Jahrhundert ²³ und ein sehr ähnlicher Plan, wohl von Friedrich Gärtner ausgeführt

¹⁸ Eine sehr detaillierte Beschreibung der Westfassade bei Knorre, Turmvollendungen, 124—26.

¹⁹ Wohl auf der linken Seite; entweder am nordwestlichen Vierungspfeiler oder einen Pfeiler weiter westlich; s. K. Hausberger, Die Grablagen der Bischöfe von Regensburg, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 380; J. Mayerhofer, Die Bischofsgrabmäler im Regensburger Dom, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 393.

²⁰ Vgl. V. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 231, 239. S. Abb. 44 im gleichen Bd.

²¹ Thurn und Taxis Zentralarchiv Regensburg, Sammlg. Resch; Gouache mit nachträglichen Retuschen, vermutl. Vorlage für Popp/Bülau, Heft VIII, Bl. 3, 1839. S. Abb. 45 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

²² Ausführliche Besprechung im Zusammenhang mit der Domrestauration s. Kap. III/2 dieser Arbeit; vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 231, 244—45.

²³ Beigebunden einem Manuskript zur Domgeschichte, ergänzt durch ein weiteres Blatt

(Abb. 6)²⁴. Gut dokumentiert sind zwei im Querhaus eingebaute Musikemporen. Sie erscheinen auf einem Stich von Adreas Geyer, um 1720, der unter der Vierung das Castrum doloris der Kaiserin Eleonora zeigt²⁵. Der brückenartige Zugang zur südlichen Empore und die Holzverkleidung der zugehörigen Wendeltreppe sind auf einer um 1830 entstandenen Lithographie des mittelalterlichen Dombrunnens im Südquerhaus zu sehen (Abb. 7)²⁶.

Die wichtigste schriftliche Quelle ist ein Manuskript des Dompräbendariats Joseph Cramer von 1794, das neben der Geschichte des Doms eine genaue Aufstellung der Altäre, Bilder, Chorstühle und sonstigen Ausstattungsgegenstände enthält²⁷. Ein 1810 im Zusammenhang mit der Übergabe der Stadt Regensburg an das bayerische Königreich entstandenes Verzeichnis der im Dom befindlichen Gemälde enthält ausführliche Beschreibungen und nennt die Namen der Meister, soweit sie damals noch bekannt waren²⁸.

Da die einzelnen Stücke der Barockausstattung bereits von Veit Loers in seinem Beitrag für die 1976 erschienene „Domfestschrift“ ausführlich behandelt wurden²⁹, beschränken sich die folgenden Ausführungen auf eine zusammenfassende Schilderung des Raumeindrucks, der sich für den Betrachter ergab.

Dieser betrat von Westen einen sehr breit gelagerten, dreischiffigen Kirchenraum, der in den Seitenschiffen, im Chor, und teilweise auch im Querhaus von einer farbigen Dämmerung erfüllt war, die von den mittelalterlichen Glasmalereien ausging. Von der Westseite und vom Obergaden her fiel zusätzlich weißes Licht durch unbemalte Fenster ein. Zwischen das sehr kurz wirkende Langhaus und den Chor, die die dreigeschossige Aufrißgliederung der Hochwand und die Gewölbeformen im Stil der französischen Hochgotik bewahrt hatten³⁰, schob sich als Zwischenzone die Vierung mit der 1697 vollendeten Kuppel. Diese war durch Farbigkeit und plastischen Schmuck gegenüber den weißgetünchten Gewölben in den anderen Teilen des Doms ausgezeichnet und durch die Allerheiligendarstellung auch in ikonographischer Hinsicht zum triumphalen Höhepunkt des Kirchenraums bestimmt. Die zentralisierende Tendenz, die die Überhöhung des Raums durch eine Kuppel bedeutete, mußte mit dem Einbau eines den übrigen Gewölben angeglichenen Kreuzgewölbes, wie es im Zuge der Restauration geschah, verlorengehen. Der

mit Namensangabe der Altäre; Archiv des Erzbistums München, Domkapitelsches Archiv, Ratisbonensia, Bd. 2, Nr. 1449; s. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 231, hier zum erstenmal erwähnt.

²⁴ Gärtnersammlung, TU München, als „unbekanntes Münster“ unter „Bamberg“ eingeordnet (Inv. Nr. 1976/1269); vgl. H. Moninger, Friedrich von Gärtners Originalpläne und Studien (1882), 79, Nr. 1637; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 231.

²⁵ Vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 232. Ein Exemplar in den Kunstsammlungen des Bistums Regensburg. S. Abb. 50 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

²⁶ Von Postel und Sterzer; ein Exemplar im Museum der Stadt Regensburg (frdl. Hinweis von Dr. V. Loers).

²⁷ BZA/BDK, Alte Registratur XIV, 141 a; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, bes. 231.

²⁸ Angefertigt von Joseph v. Goez; HStA M, MINN 24105/I.

²⁹ Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 229—65.

³⁰ Vgl. Altmann, Die Baugeschichte des gotischen Domes, 103.

von Westen eintretende Betrachter erblickte zunächst nur einen Ausschnitt der Kuppel, vor allem die von weißem Akanthusstück gerahmten Evangelistendarstellungen in den Zwickeln³¹, während sich die „Herrlichkeit aller Auserwählten“³² erst bei weiterem Fortschreiten in Richtung Chor erschloß.

Die Vierung bildete im Ganzen des Kirchenraums ein relativ selbständiges, nach drei Seiten durch optische Schranken begrenztes Raumkompartiment. Nach Osten wurde sie durch die zum Chor hinaufführenden Rotmarmorstufen und das schwarz-goldene, schmiedeeiserne Chorgitter abgeschlossen, vom Querhaus durch die Musikchöre abgeriegelt, die sich auf jeder Seite vom östlichen zum westlichen Vierungspfeiler spannten. Die Hervorhebung und Abgrenzung der Vierung bewirkte zugleich eine relative Verselbständigung der angrenzenden Raumteile. Vor allem schien dadurch der Chor, den schon die schwache Beleuchtung vom hellen Langhaus distanzierte, noch weiter entrückt³³. Der nördliche und der südliche Arm des Querhauses wurden nicht nur von der Vierung, sondern auch von den Seitenschiffen abgetrennt; denn Laufgänge, die die Emporen mit den Treppenzugängen verbanden, spannten sich jeweils vom westlichen Vierungspfeiler zur Außenwand und wirkten als optische Begrenzung. Damit wurde jeder Querschiffarm dem entsprechenden Nebenchor zugeordnet. Eine weitere Differenzierung der Raumteile bewirkten die Altäre. In den beiden ersten Jochen des Langhauses standen Altäre unter den Mittelschiffarkaden und erschwerten für den von Westen eintretenden Beschauer den Durchblick in die Seitenschiffe. Das um die Pfeiler angeordnete Gestühl tat ein übriges, Haupt- und Nebenschiffe voneinander zu scheiden. Drei ganz selbständige Annexräume bildeten schließlich die ans nördliche Seitenschiff angebauten Kapellen, die durch Portale mit Stuckrahmungen zugänglich waren.

An dieser Stelle ist anzumerken, daß ja bereits die mittelalterliche Architektur des Baus mit ihrer basilikalischen Höhenstaffelung, den Ansätzen eines Vierungsturms und der entschiedenen Trennung von Haupt- und Nebenchören diese Gliederung in verschiedenartige Raumkompartimente vorgegeben hatte. Auch die Kapellen am Nordseitenschiff stammten schon aus der Erbauungszeit. Dabei standen die einzelnen Raumteile von vornherein nicht gleichwertig nebeneinander, da sich schon von ihrer liturgischen Bedeutung her eine gewisse Rangabstufung ergab. Die Barockzeit hob diese hierarchische Ordnung noch stärker hervor, indem sie durch die Ausstattung besondere Akzente setzte. Die Nebenchöre, denen nach Hochchor und Vierung die größte Bedeutung zukam, wurden von Bischof Albert IV. durch monumentale Marmoraltäre ausgezeichnet, die in ihren Dimensionen und ihrem repräsentativen Anspruch die anderen Altäre überboten. Das Mittelschiff wurde beherrscht vom Grabmal Kardinal Herzog Philipp Wilhelms, das dessen Bruder, Kurfürst Maximilian von Bayern, 1611/12 hatte errichten lassen³⁴. Die Intention war hier allerdings nicht, die Bedeutung des Mittelschiffs durch einen monumentalen Akzent hervorzuheben. Vielmehr ist die Aufstellung des Denkmals an dieser zentralen Stelle des Doms Ausdruck seines herrscherlichen Anspruchs. Auf mannhohem Sockel hoch über die Scharen der Gläubigen emporgehoben, diente das Werk weniger dem Gedächtnis eines bedeutenden Kirchenfürsten als der Verherrlichung

³¹ Vgl. den Stich von Andreas Geyer.

³² Cramer, 24.

³³ Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 238.

³⁴ Das Monument wird Hans Krümper zugeschrieben; vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 238.

des Hauses Wittelsbach³⁵. Der Kardinal ist knieend dargestellt, in Anbetung des vor ihm aufragenden Kreuzes. Gleichzeitig ist die Figur auf den Chor ausgerichtet und tritt somit in direkte Beziehung zum Hochaltar. Für einen im Westteil des Doms stehenden Betrachter war jedoch der Blick zum Hochaltar nicht nur durch dieses Grabmal, sondern auch durch das Chorgitter und die ebenfalls im Mittelgang aufgestellte Statue des Kirchenpatrons, des hl. Petrus³⁶, verstellt.

Aus all diesen Beobachtungen geht hervor, daß die Barockausstattung freie Durchsichten durch den Innenraum verhinderte. Es war unmöglich, ihn mit einem Blick bis an die Raumgrenzen zu erfassen. Vielmehr hatte sich der Barock die vom mittelalterlichen Bau vorgegebene Untergliederung in nebeneinander bestehende Teilräume zunutze gemacht und deren hierarchisch gestufte Bedeutung mit Hilfe der Ausstattung noch stärker hervorgehoben. Scheinbar widersprüchlich gibt sich aber daneben das Bestreben zu erkennen, auch die Einheit des Gesamtraums zu betonen. Eine einheitliche Raumfarbigkeit — weiße Tünchung der mit vergoldeten Sternen besetzten Gewölbe und Vergoldung der Kapitelle — umfaßte Haupt- und Nebenschiffe, Querhaus und Chorbereich. Die Trennung von Chor- und Gemeinderaum war sogar gegenüber dem mittelalterlichen Bestand gemildert, da man den Letzter abgebrochen und durch das transparente Gitter ersetzt hatte. Überdies bezog sich das Philipp Wilhelm-Grabmal über diese optische Schranke hinweg direkt auf den Hochaltar und schuf damit eine Art ideeller Verbindung zwischen Chor- und Gemeindebereich. Der „Zusammenhalt“ des Raums wurde auch dadurch gefördert, daß die Emporen und Altäre annähernd symmetrisch angebracht, bzw. aufgestellt waren. Wie auf Gärtners Grundriß (Abb. 6) und dem „Dombild“ des 18. Jahrhunderts zu erkennen, befanden sich vor den östlichen Vierungspfeilern zwei symmetrisch ausgerichtete Altäre, im Querhaus standen sich an den Außenwänden der Josephs- und der Kreuzaltar gegenüber, und auch die vier Altäre im westlichen Teil des Langhauses waren annähernd symmetrisch aufgestellt. Im Vergleich zur Ausgestaltung des Doms vor der Barockzeit war damit ein hohes Maß an Regelmäßigkeit und rationaler Durchbildung des Raums erreicht. Cramer berichtet z. B., daß vor der Aufstellung des Stephanusaltars im Nordchor 1627 drei Altäre abgebrochen wurden, die „zuvor ganz unordentlich untereinander standen“³⁷. Bedenkt man ferner, daß von den einmal vorhandenen 34 Altären³⁸ am Ende des 18. Jahrhunderts nur noch 17 übriggeblieben waren³⁹, dann darf man wohl die Behauptung wagen, daß das „mittelalterliche Bild“ des Doms weit unübersichtlicher und „unordentlicher“ gewesen sein

³⁵ Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 238, nennt die Aufstellung des Grabmals eine „früh-absolutistische Willensäußerung“. Das Denkmal ist im Zusammenhang mit den anderen Wittelsbachischen Grabmalprojekten dieser Zeit zu sehen, die als dynastische Monumente den Chor von St. Michael und die Frauenkirche in München beherrschen sollten, nämlich dem (nicht vollendeten) Grabmal für Herzog Wilhelm V. und dem Castrum doloris für Kaiser Ludwig den Bayern (s. Lieb/Sauermost, Münchens Kirchen, München 1973, 66—67, 87, 99).

³⁶ Lt. Cramer, 25, und Resch, Beytraege zur historisch-topographischen Beschreibung des Domes in Regensburg (Manuskript im Stadtarchiv Regensburg, Leihgabe des Bayer. Nationalmuseums, A 1966/18, M., 1838), [12], wurde die Statue 1612 im Mittelschiff aufgestellt; heute steht die Figur im südlichen Seitenschiff.

³⁷ Cramer, 29; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 234.

³⁸ Cramer, 20. Schuegraf konnte nur noch zu 31 Altären Quellen ausfindig machen; s. Geschichte des Domes von Regensburg 1, 204; 2, 1—43.

³⁹ Cramer, 20.

muß als das, was sich den kritischen Augen des 19. Jahrhunderts darbot⁴⁰. Schon aus dieser Beobachtung wird deutlich, daß das fast gänzliche Ausräumen des Innenraums im 19. Jahrhundert, in der Absicht, „die reine Urform, wie sie aus dem Geiste des sinnigen Baumeisters hervorgegangen“⁴¹, wiederherzustellen, dem wahren Geist des Mittelalters keineswegs entsprach. Nicht übersehen darf man auch die Tatsache, daß die Grundvoraussetzung für ein einheitliches Raumbild, nämlich die Fertigstellung der Bausubstanz, erst im Barock geleistet wurde. Die Einwölbung der drei westlichen Joche des Mittelschiffs 1618 hielt sich überdies an die gotische Gewölbeform und bekannte sich damit zur Konformität. Die Vierungskuppel von 1697 schloß, wenn auch in barocken Formen, die Lücke über der Vierung. Durch diesen Verzicht auf größere Eingriffe in die mittelalterliche Bausubstanz kam es im Raumbild nicht zu einer Verschmelzung von Gotik und Barock, sondern zu einem gleichberechtigten Nebeneinander der Stile⁴².

Bei allem Streben nach Regelmäßigkeit, rationaler Gliederung und Akzentuierung der Raumteile herrschte in den Einzelformen erstaunliche Vielfalt, weil die Einbauten, Altäre, Bilder und Epitaphien aus allen Epochen, vom Mittelalter bis zum frühen 19. Jahrhundert, stammten. Hierdurch gewann der Kirchenraum eine zusätzliche historische Dimension. Insgesamt spiegelte sich in der Vielfalt und in der zeitlichen Abfolge der Ausstattung die geschichtliche Bedeutung der Regensburger Kathedrale, und zwar nicht nur in ihrer Funktion als Bischofskirche, sondern auch als Hauptkirche der Stadt des Immerwährenden Reichstags.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß der barockisierte Innenraum des Regensburger Doms ein sehr komplexes Gebilde war, in dem sich Aufgliederung und Zusammenfassung, freies Spiel der verschiedensten Formen und strenge Symmetrie in subtiler Weise die Waage hielten.

So wenig bei dem freien Nebeneinander der Einbauten und Ausstattungsstücke aus den verschiedensten Entstehungszeiten ein „rein barockes“ Raumbild zustande kommen konnte, so wenig gab es ein einheitliches „barockes“ ikonographisches Programm. Hierin lag ein wesentlicher Unterschied etwa zu dem nach dem Brand von 1662 wiederhergestellten Passauer oder zu dem 1724 anlässlich seiner 1000-Jahrfeier umgestalteten Freisinger Dom, bei denen Raumgestalt und Ikonologie zu einer Einheit verschmolzen. Nur in der von Bischof Albert IV. von Törring gestifteten Ausstattung sind Ansätze zu einem — gegenreformatorischen — Programm zu erkennen⁴³. So werden die beiden ehemals als Chorgestühlbekrönung dienen-

⁴⁰ Die Reduktion der Altäre erfolgte wohl hauptsächlich im 18. Jahrhundert. Ein Verzeichnis des 17. Jahrhunderts nennt noch 30 Altäre (Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 2, 36—37). Schuegrafs Kommentar ist typisch für die Haltung des 19. Jahrhunderts: Er lobt den frommen Sinn der Vorfahren, schränkt aber ein: „Stellen wir jedoch eine gleiche Betrachtung in Absicht auf die Aesthetik an, ja da müssen wir offen bekennen, daß eine solche Überfüllung von Altären das majestätische Gotteshaus mehr verunziert, als erhöht hatte.“ (2, 41).

⁴¹ M. Diepenbrock, Der Tempelbau Gottes in der Menschheit; Rede bei der feierlichen Wiedereröffnung des Domes . . . (1839), 1.

⁴² Allerdings war die Toleranz gegenüber den gotischen Glasmalereien, deren farbiges Licht den Raumeindruck wesentlich mitbestimmte, nicht immer gegeben. 1712 und 1791 gab es Bestrebungen, die Fenster weiß zu verglasen, um größere Helligkeit zu erreichen. 1791 scheiterte der Vorstoß nur an der Kostenfrage. S. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 299.

⁴³ S. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 229—30, 231—32, 234.

den Bilder, die die Schlüsselübergabe an Petrus und den Sturm auf dem See Genesareth darstellen, durch große Inschrifttafeln ergänzt, die sich in echt gegenreformatorischer Weise als Allegorien der katholischen Kirche ausweisen: „Ist mit dem einen der missionarische Eifer der Kirche angesprochen, so mit dem anderen die Metapher des durch die Stürme der Zeit segelnden Schiffes der Kirche“⁴⁴. Die beiden Marmoraltäre in den Nebenchören lassen sich als zu diesem Programm gehörig interpretieren; waren sie doch dem Erzmartyrer Stephanus und dem Hl. Andreas, Bruder des Petrus und „zweitberufener“ Apostel, geweiht⁴⁵. Diesem in Ansätzen vorhandenen Programm, das sich auf die katholische Kirche und in diesem Zusammenhang auch auf den Kirchenpatron, den Hl. Petrus, bezog, reichten sich einige später entstandene Teile der Ausstattung lose an; so die Allerheiligenkuppel über der Vierung, ein jedem Barockprogramm integrierbares „Versatzstück“, und die vier Bilder des Martin Speer mit Szenen aus dem Leben und den Wundertaten des Hl. Petrus. Im Hinblick auf die Restauration des 19. Jahrhunderts ist jedoch weniger von Bedeutung, daß im Ikonographischen eine gewisse Beliebigkeit waltete und daß nur einmal der Versuch zu einem zusammenfassenden Programm gemacht wurde; bedeutsam ist vielmehr, daß sich überhaupt in der Kuppel und an den Wänden — wenn auch in beschränktem Rahmen — eine Bilderwelt entfalten konnte. Die Restauration „säuberte“ die Architektur von dieser Bilderwelt und duldete sie nur noch unmittelbar an den Altären und im Bereich der Glasmalereien in den Fenstern. Das Auseinandertreten von Architektur und „abbildender“ Kunst, bzw. von Architektur und ikonographischer Aussage, das die Folge war, wird im Zusammenhang mit den Purifizierungsarbeiten noch eingehender zu beleuchten sein.

III. Der Regensburger Dom vom Zeitalter der Säkularisation bis zur Restauration

1. Der bauliche Zustand des Doms

„S. Majestät haben vernommen, daß es im Dome zu Regensburg einregne; E. E. möchten daher zur Untersuchung des Daches und Gewölbes die geeigneten Befehle erlassen . . .“, heißt es in einem Brief des geheimen Kabinettssekretärs an den Innenminister Graf Armansperg vom 22. Januar 1827¹. In der Tat muß der Bau zu dieser Zeit in sehr schlechtem Zustand gewesen sein.

Wie weit der fortgeschrittene Verfall schon durch das Unterlassen dringender Reparaturarbeiten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedingt war², muß dahingestellt bleiben. Immerhin hatte man noch 1797 die Ziegeldachung erneuert³.

Als der letzte Fürstbischof Carl Theodor von Dalberg (1803—17) 1803 das Hochstift Regensburg und die total verschuldete Reichsstadt übernahm, war die

⁴⁴ Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 232; die Inschriften bei Cramer, 20.

⁴⁵ Vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 234.

¹ HStA M, MINN 44820, Brief-Sammlung Exzellenz des Ministers Grafen v. Armansperg 1826—28.

² Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 240, nimmt dies an.

³ Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 1, 202.

Zeit der großen Stiftungen für Ausstattung und Unterhalt der Kathedrale vorbei, obwohl das Bistum nun neuer Sitz des ehemals in Mainz residierenden Kurzerzkanzlers und Erzbischofs war und dadurch eine Sonderstellung behauptete⁴. Das Domkapitel blieb, wohl als einziges in Deutschland, von der Säkularisation bis zur Neuregelung der kirchlichen Verhältnisse im Amt und konnte auch weiterhin seine Präbenden beziehen⁵. Trotzdem schufen die politischen Ereignisse Probleme, die die Pflege des Doms als zweitrangig erscheinen ließen. 1809 wurde die Stadt im französisch-österreichischen Krieg verwüstet und geplündert. Die in der Folge erwachsene hohe Schuldenlast zwang das Domkapitel zum Verkauf einiger Waldungen⁶; im Jahr darauf ließ Dalberg gar einen erheblichen Teil des Kirchensilbers einschmelzen, um die Staatsfinanzen zu sanieren⁷. 1810 gingen Stadt und Bistum Regensburg an das Königreich Bayern über. Das Vermögen des Domkapitels wurde Staatseigentum, durfte aber weiterhin von den Domherren selbst verwaltet werden⁸. Doch versäumte man anscheinend, die Eigentumsverhältnisse der Kathedrale verbindlich zu regeln. Aus den Archivalien geht nicht eindeutig hervor, ob der Dom sofort zum Staatsgebäude erklärt wurde, was den Staat auch zur Übernahme der Baulast verpflichtet hätte⁹, oder ob man eine Teilung der Unterhaltskosten zwischen kirchlicher und staatlicher Seite vereinbart hatte¹⁰. Wie verworren die Lage war, läßt sich aus dem Sitzungsprotokoll des Domkapitels vom 13. Juni 1822 ersehen, wo es heißt, daß „in Beziehung auf die Bauhütte der Umstand zu berichtigen (sei), daß dieselbe an das Bistum übergegangen sey, obschon die Last des Dombaues noch auf dem höchsten Aerar beruht . . .“¹¹. Erst seit 1826 wurden die Reparaturen am Dom regelmäßig auf den Bauetat des Königreichs übernommen¹².

Die bayerische Regierung interessierte sich zwar sofort nach der Übernahme der Stadt für die künstlerisch wertvollen Gemälde in den Kirchen und öffentlichen Gebäuden, nicht aber für die Bauten selbst, wenn man den spärlich erhaltenen Dokumenten trauen darf¹³. Galeriedirektor von Manlich, dem die Kunstsammlung-

⁴ Zu Dalberg s. G. Schwaiger, Die altbayerischen Bistümer Freising, Passau und Regensburg zwischen Säkularisation und Konkordat (1959), 5. Kap., 245—96; ders., Das Erzbistum Regensburg unter Carl Theodor v. Dalberg, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 209—27.

⁵ Schwaiger, Die altbayerischen Bistümer, 248—75.

⁶ Schwaiger, Die altbayerischen Bistümer, 261.

⁷ A. Hubel, Die Geschichte des Regensburger Domschatzes, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 325—29.

⁸ Schwaiger, Das Erzbistum Regensburg, 223.

⁹ Lt. mündl. Mitteilung von Archivrat Dr. Seitz, Amberg, bestand noch nach dem 2. Weltkrieg Unklarheit darüber, ob der Dom Eigentum des Staats oder der Diözese sei.

¹⁰ S. dazu die Korrespondenz in LBA 167, Domkirche zu Regensburg 1812—35, bes. aus den Jahren 1812—20.

¹¹ BZA/BDK, Protokolle 1821—24. Die Übergabe der Bauhütte war wohl 1821 im Zusammenhang mit dem Inkrafttreten des Bayer. Konkordats erfolgt.

¹² KM, Geh. Raths Acten, Domkirche in Regensbg. 1826—39, Brief des Innenministeriums an die Kreisregierung, 14. 11. 1826, betr. Übernahme von Ausgaben für Unterhalt Domkapitelscher Gebäude auf den Bauetat 1826/27; s. auch Korrespondenz in LBA 167, 1812—35 (seit 1826 wird über Reparaturen am Dom getrennte Rechnung geführt und ein eigener Unterhaltungsetat gesondert genehmigt).

¹³ HStA M, MINN 24105/I, „Die in den öffentlichen Gebäuden in Regensburg vorhandenen Gemälde, dann die in Antrag gebrachte Errichtung einer Kunstschule daselbst betr.“

gen des Königshauses unterstanden, fertigte eine Liste der Gemälde an, die ihm für die königliche Galerie in Schleißheim geeignet schienen¹⁴. Gleichzeitig kam man aber auch in Regensburg auf die Idee, eine kleine öffentliche Gemäldesammlung einzurichten¹⁵. Bezeichnend ist an diesen Vorgängen, daß man keine Bedenken hatte, zugunsten eines Museums Ausstattungsstücke aus Kirchen zu entfernen. Voraussetzung für diese Haltung ist einerseits, daß man das Bewußtsein für die Zusammengehörigkeit von Architektur und Ausstattung verloren hatte, andererseits, daß man die Fülle der Bilder und Altäre, die sich vor allem in der Barockzeit in den Kirchen angesammelt hatten, nicht mehr als unabdingbar für den christlichen Kultus betrachtete¹⁶.

In den folgenden Jahren häufen sich die Nachrichten vom zunehmenden Verfall des Doms. Während die in der Kathedrale vorhandenen Gemälde in einem ausführlichen Verzeichnis festgehalten¹⁷, zwei davon gar von Manlich für die königlichen Sammlungen vorgeschlagen wurden¹⁸, erkannte man dem Bauwerk selbst offenbar keinen vergleichbaren Kunstwert zu. Zumindest die staatliche Baubehörde in Regensburg war von einer Begeisterung für die Gotik noch weit entfernt. Außerdem wurden Erhaltungsmaßnahmen meist durch Streitigkeiten zwischen dem Domkapitel und der königlichen Bauinspektion um die Bezahlung der Arbeiten behindert. So schickte die Kirchenverwaltung im Sommer 1812, als das schadhafte Dach des Doms repariert werden sollte, die Handwerker mit der Begründung nach Hause, daß man nicht über die nötigen finanziellen Mittel verfüge¹⁹. Vor allem in den ersten Jahren, nachdem das Bistum in bayerische Landeshoheit übergegangen war, herrschte im Schriftverkehr zwischen Domkapitel und staatlicher Baubehörde ein gereizter Ton. Hierin spiegelt sich das gespannte Verhältnis zwischen Staat und Kirche, das sich unter der Regierung Montgelas in Bayern herausgebildet hatte. Es ist deshalb schwer festzustellen, wie weit die Weigerung des Domkapitels, zum Unterhalt der Kathedrale beizutragen²⁰, tatsächlichem Geldmangel und wie weit sie einer politischen Trotzreaktion entsprang. Fest steht nur, daß das Domkapitel erst nach dem Inkrafttreten des bayerischen Konkordats 1821 über einen Kultusfond verfügte, aus dem auch kleinere Baumaßnahmen bestritten werden konnten.

Wurde der Verfall des Doms schon durch die Untätigkeit der staatlichen und kirchlichen Stellen begünstigt, so wurde er durch mutwillige Beschädigung noch zusätzlich beschleunigt²¹. Bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein wurde die Mutterkirche des Bistums als Quelle für billiges Rohmaterial mißbraucht; weder ihre religiöse Bedeutung noch ihr mittlerweile von Kunstliebhabern

¹⁴ HStA M, MINN 24105/I, Bericht, 21. 9. 1810.

¹⁵ HStA M, MINN 24105/I, ausführliche Korrespondenz.

¹⁶ Zu diesen Problemen s. Kap. IV/4 dieser Arbeit.

¹⁷ Das schon mehrfach erwähnte Verzeichnis des Joseph v. Goetz, HStA M, MINN 24105/I, 10. 8. 1810.

¹⁸ Vgl. Anm. 14. Manlich hatte Bloemarts „Sturm auf dem See Genezareth“ und das Altarblatt des Josephsaltars von Andreas Wolff vorgeschlagen.

¹⁹ LBA 167 (1812—35), Brief der Domkapitelschen „Sindicats-Kanzlei“ an die Bauinspektion Regensburg, 24. 7. 1812.

²⁰ LBA 167 (1812—35), bes. Korrespondenz aus dem Jahr 1812.

²¹ LBA 167 (1812—35), z. B. Protokoll d. Kreisbaurats Popp, 22. 7. 1818, zur Beschädigung von Fenstern; 1824 wurden Eisenteile des Dachstuhls gestohlen (ebd., Korrespondenz aus dem gleichen Jahr).

erkannter Wert als mittelalterliches Baudenkmal konnte dies verhindern. Noch 1827 berichtete die Bauinspektion, daß „jedes Stückchen Eisen, welches nicht ganz fest ist, nach Aussage der Arbeitsleute nicht vor dem Diebstahl sicher“ sei, und daß Fenster „vielleicht bloß in der Absicht, um das farbige Glas zu erhalten“, zerstört würden²².

Infolge all dieser unglücklichen Umstände bot der Dom bis zum Beginn der Restauration 1827 ein Bild völliger Verwahrlosung. Die Schindeldächer der Seitenschiffe waren undicht, die Dachsparren zum größten Teil verfault²³. Am Außenbau stürzten Steine ab; losgerissene Fensterflügel drohten herauszufallen²⁴. Der Innenraum war völlig verstaubt²⁵. 1822 drang Wasser auf den Musikchor im südlichen Querhausarm. Das Domkapitel befürchtete, daß die Balken abfaulen und die ganze Empore unter dem Gewicht der Orgel zusammenbrechen werde²⁶; doch die Bauinspektion, der der Einbau sowieso „gegen die Aesthetik“ schien, konnte nichts finden und ergriff auch keine Maßnahmen²⁷. Damit äußerte sich in Regensburg zum erstenmal jene ästhetisch begründete Ablehnung der Innenausstattung, die später zur Purifizierung des Doms führen sollte.

2. Zeichen einer neuen Wertschätzung: frühe Beschreibungen und bildliche Darstellungen

Während Vernachlässigung und mutwillige Zerstörungen den Verfall des Regensburger Doms beschleunigten, erregte der Bau die Aufmerksamkeit von Künstlern und Kunstliebhabern und fand schließlich als hervorragendes Denkmal „altdeutscher Baukunst“ Eingang in die Literatur.

Im Hinblick auf die spätere Restauration, die im wesentlichen auf die Initiative König Ludwigs I. hin erfolgte, ist bemerkenswert, daß sich schon seit 1814 eine Darstellung des Regensburger Doms im Besitz der königlichen Familie befand. Domenico Quaglio, der „maßgebend an der Wiederentdeckung der deutschen Gotik beteiligt“ war²⁸ und seit 1810 mit besonderer Vorliebe gotische Bauten malte²⁹, hatte mit einem Gemälde der Südwestansicht der Kathedrale allgemeines Aufsehen erregt³⁰. König Maximilian I. kaufte das Bild für seine Privatsammlung in Tegernsee und ermunterte den Künstler, sich besonders dieser Art von Darstellungen zu widmen³¹. Etwa ein Jahr später schuf Quaglio eine Aquarellansicht des Regensburger Domchors und gab schließlich 1820 die schon erwähnte große Lithographie der Südwestansicht heraus (Abb. 1), die den Bau wohl zum erstenmal einem weiteren Kreis von Interessierten bekannt machte. Christian Ludwig Stieglitz, der den Dom als erster in eine Abhandlung über die Gotik, nämlich in sein einflußreiches Buch „Von altdeutscher Baukunst“ (1820), aufnahm, scheint nur diese Ab-

²² Amberg, KdI 14289, Brief der Bauinspektion an die Kreisregierung, 17. 3. 1827.

²³ LBA 167 (1812—35), Brief der Bauinspektion an die Finanzdirektion, Nov. 1812.

²⁴ LBA 167 (1812—35); 1819 beschwerte sich der Stadtmagistrat, daß ein Stein auf die Straße heruntergefallen sei (ebd., 19. 2. 1819).

²⁵ LBA 167 (1812—35), zit. Brief der Bauinspektion, Nov. 1812.

²⁶ LBA 167 (1812—35), Brief des Domkapitels an die Bauinspektion, 20. 6. 1822.

²⁷ LBA 167 (1832—35), Erwiderung der Bauinspektion, 21. 6. 1822.

²⁸ Trost, Quaglio, 83.

²⁹ Trost, Quaglio, 83.

³⁰ Trost, Quaglio, 42 und Kat. Nr. 35 (112), Abb. 112. Das Gemälde ist verschollen.

³¹ Nagler, Künstlerlexikon 13, 140; vgl. Trost, Quaglio, 112.

bildung, nicht aber das Bauwerk selbst, gekannt zu haben. Mit Hinweis auf Quaglio berichtete er sehr allgemein, der Regensburger Dom beeindruckte durch seine „Größe“, die „schöne Anordnung seiner Theile“, den „Reichtum mannigfaltiger Zierrathen“ und die Vorhalle am Hauptportal³². Die Darstellung Quaglio's scheint ihm allerdings erst bekannt geworden zu sein, nachdem der Hauptteil der „Altdeutschen Baukunst“ abgeschlossen war, denn diese Angaben finden sich erst in den „Nachträgen“ am Ende des Buchs. In dem vorher entstandenen Text beweist Stieglitz dagegen krasse Unkenntnis: „Zu Regensburg erhob sich der Chor des herrlichen Doms, dessen Gründung jedoch in frühere Zeiten fällt, in der Mitte des 15. Jahrhunderts. Ihm ähnlich erscheint zu München die Kirche unserer lieben Frauen . . .“ (!)³³, 1822 entstand der, ebenfalls schon erwähnte, Stich von W. Rehlen und C. Schleich jun., der die Westfassade zeigt. Er scheint recht bekannt gewesen zu sein, denn als 1828 die mittelalterlichen Fassadenrisse des Regensburger Doms gefunden und nach München geschickt wurden, hieß es in dem Begleitschreiben, daß für einen Vergleich mit dem gegenwärtigen Zustand der Fassade diese „in allen Kunsthandlungen erhältliche“ Abbildung geeignet sei³⁴.

Karl Friedrich von Wiebeking (1762—1842) war der erste, der Messungen unternahm und einen Grundriß des Doms anfertigen ließ³⁵. Wiebeking scheint ein einflußreicher Mann gewesen zu sein. Bis zu seiner Pensionierung 1817 leitete er das staatliche Straßen-, Brücken-, und Wasserbauwesen, arbeitete aber nebenbei als „Civilarchitekt“³⁶. Später widmete er sich vorwiegend literarischer Tätigkeit und verfaßte u. a. eine „Theoretisch-practische Bürgerliche Baukunde“ in vier Bänden, deren Bedeutung, zumindest für Bayern, kaum zu überschätzen ist³⁷. So dürfte es eine derart ausführliche und materialreiche Darstellung der Architekturgeschichte in Deutschland vor dem Erscheinen von Wiebekings Werk nicht gegeben haben: Ausgehend vom Altertum sind neben Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden auch Frankreich, Großbritannien, Spanien, Portugal, Rußland, Polen, Dänemark und Schweden behandelt; Literaturangaben zur englischen und französischen Baukunst füllen viele Seiten. Vier großformatige Tafelbände enthalten in Kupfer gestochene Abbildungen der besprochenen Bauten. Zu dem ehrgeizigen Unternehmen wurde Wiebeking wohl angeregt durch Georg Mollers „Denkmäler der deutschen Baukunst“, die seit 1815 in Lieferungen erschienen und in Deutschland den ersten Versuch darstellten, eine Entwicklungsgeschichte der Architektur anhand einzelner Bauten zu schreiben³⁸. Wiebeking verfolgte aber noch andere,

³² Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, „Nachträge“, 224.

³³ Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, 159.

³⁴ Amberg, KdI 14288, Brief der Kreisregierung ans Innenministerium, 18. 11. 1828.

³⁵ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 688.

³⁶ S. Allg. Dtsch. Biographie 55 (1910); Norbert Lieb, Klenze und die Künstler Ludwigs I., in: Festschr. für Max Spindler (1969), 659.

³⁷ Erschienen in München 1821—26. Bd. 1 (1821): „Wiebekings Bürgerliche Baukunde, insbesondere: Grundsätze sowie die Geschichte dieser Wissenschaft, der merkwürdigsten Baudenkmale des Alterthums und der neuen Zeit, und die Beschreibung dieser Baudenkmale“; Bd. 2 (1823): „Geschichte der Bürgerlichen Baukunde und ihre Hervorbringungen in Deutschland, Böhmen, der Schweiz und den Niederlanden . . .“; Bd. 3 (1825): „Beschreibende Geschichte der Bürgerlichen Baukunde von Frankreich . . .“ (incl. England, Spanien, Portugal, Rußland, Polen, Dänemark und Schweden); Bd. 4 (1826) behandelt technische Probleme.

³⁸ M. Fröhlich / H. G. Sperlich, Georg Moller: Baumeister der Romantik (1959), 79.

weiter gehende Ziele: Sein Werk versteht sich als Lehrbuch für Architekten, das die „unwandelbaren Grundsätze“ der bürgerlichen Baukunst vermitteln soll³⁹. Ausgehend von dieser Aufgabe präsentiert er teils selbst entworfene Vorlagen für die verschiedenen Bauaufgaben, zum größeren Teil aber Abbildungen bestehender Bauten, die seiner Meinung nach als vorbildlich gelten können. Die „Bürgerliche Baukunde“ will zugleich Musterbuch und theoretische Anleitung sein, während Moller das Ziel seiner „Denkmäler“ viel bescheidener formuliert hat: „... aufzeichnen, was noch vorhanden ist, ehe es ganz untergeht“, „retten, was noch zu retten ist“⁴⁰, die Entstehungsgeschichte der mittelalterlichen Architektur erforschen, und zwar anhand möglichst vieler Einzeldenkmäler⁴¹.

Wiebeking hatte seinen Anspruch zu hoch gesteckt. Die historischen Ableitungen wurden durch zahlreiche Fehler entwertet und schon nach dem Erscheinen des ersten Bandes heftig kritisiert⁴². Seine Architekturtheorie dagegen fand Beifall. Ihre Bedeutung liegt allerdings nicht darin, daß es sich hier um originelle Gedanken Wiebekings handle, im Gegenteil. Seine Ausführungen fassen lediglich altbekanntes und allgemein anerkanntes klassizistisches Gedankengut zusammen. Dies bestätigt Stieglitz in seiner sonst sehr kritischen Besprechung im „Kunstblatt“⁴³, wo er Wiebeking zugesteht: „Die Grundsätze und Regeln zur Anordnung und Ausführung eines Bauwerks, zur zweckmäßigen Anlegung derselben, zur architektonischen Schönheit sind, obwohl bereits bekannt, doch richtig und faßlich vorgetragen“⁴⁴. Zu den „guten Bemerkungen“ zählt Stieglitz u. a. die über die Ursachen des „Verfalls“ der Architektur und „die Mittel zu ihrer Erhebung“, obwohl sie „nichts neues enthalten“⁴⁵.

Im Zusammenhang mit der Themenstellung dieser Arbeit ist bemerkenswert, daß der erste Band von Wiebekings „Bürgerlicher Baukunde“ (1821) die erste ausführliche Geschichte und Beschreibung der Regensburger Kathedrale enthält⁴⁶, die zudem für eine Reihe späterer Schriften über den Dom vorbildlich wurde. Wichtig ist ferner, daß Wiebeking sich mit der „architektonischen Schönheit“ und mit dem „Verfall“ der Baukunst befaßt; denn „Schönheit“ findet er in hohem Maß in der „deutschen Bauart“, den „Verfall“ aber im Barock des 17. und 18. Jahrhunderts. Folglich sieht er in den barocken Ausstattungen vieler gotischer Kirchen „Verunstaltungen“, deren Entfernung dringend erforderlich sei⁴⁷. Denn

„das herrliche Innere der meisten im deutschen Styl erbauten Kirchen ist mit geschmacklosen, hohen, das Chor und die Schiffe ganz verstellenden und die Beleuchtung schwächenden Altären, mit hölzernen, plump geformten Emporen, häßlichen Kirchenstühlen, Grabmonumenten, neuen Einbauten [!], worauf Orgel, oder Bögen und Emporen angebracht

³⁹ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 18.

⁴⁰ Moller, Vorwort zum 1. Bd. der „Denkmäler“ (1815), 3.

⁴¹ Moller, Vorwort zum 1. Bd. der „Denkmäler“, 4.

⁴² Rez. von Stieglitz im Kunstblatt, 2. Jg. (1821), 393—95, 197—98. Er wendet sich bes. gegen Wiebekings Behauptung, die Gotik sei im 10. Jahrhundert in Niedersachsen entstanden; der Fehlschluß war dadurch entstanden, daß Wiebeking überlieferte Weihe-daten auf die bestehenden Bauten von Meissen, Halberstadt, etc. bezogen hatte.

⁴³ Stieglitz im Kunstblatt, 2. Jg. (1821), 393.

⁴⁴ Wie Anm. 43.

⁴⁵ Wie Anm. 43.

⁴⁶ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 684—90.

⁴⁷ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 13.

sind, und endlich mit weissen Übertünchungen, dem grünen und orangegelben Anstrich der Gewölberippen⁴⁸ — ganz verändert und verdorben worden“⁴⁹.

Mit diesen Verdikt gegen die barockisierten Innenräume gotischer Kirchen und mit seiner Forderung nach Beseitigung dieser späteren Zutaten wird Wiebekings Werk zu einer wichtigen Quelle für die zahlreichen Purifizierungen des 19. Jahrhunderts. Dabei liegt der Wert seiner Aussagen vor allem darin, daß sie das Urteil seiner Zeitgenossen getreu widerspiegeln⁵⁰.

Die Bedeutung von Wiebekings Dombeschreibung läßt sich daran ermesen, daß sie in späteren geschichtlichen Darstellungen ausführlich und zum Teil wörtlich zitiert wird. Das gilt besonders für Christian Gottlieb Gumpelzhaimers „Regensburg's Geschichte, Sagen und Merkwürdigkeiten“, deren erster Band 1830 erschien und eine lange Passage über den Dom enthält⁵¹. Auf dem Umweg über das eben zitierte Buch Gumpelzhaimers gelangte manches in die „Fragmente einer Geschichte des Domes zu Regensburg“ von Heinrich Joh. Thomas von Bösner (1833). Die letzten Beispiele für teilweise wörtliche Übernahmen aus der „Bürgerlichen Baukunde“ sind die Beschreibungen in Joseph Rudolph Schuegraf's „Dom zu Regensburg: eine gedrängte Schilderung seiner Merkwürdigkeiten . . .“ (1842)⁵² und in Chlingensberg's „Königreich Bayern in seinen altertümlichen Schönheiten“ (1843)⁵³, die beide erst nach der Restauration des Doms gedruckt wurden. Bis in den Schriftwechsel zur Purifizierung des Innenraums hinein lassen sich bestimmte Kernsätze Wiebekings verfolgen⁵⁴.

Ganz offensichtlich erlangte also diese erste ausführliche Beschreibung des Regensburger Doms weitreichenden Einfluß. Wie beurteilte nun Wiebeking das Bauwerk?

Zunächst fällt auf, daß er Außenbau und Innenraum unterschiedlich bewertete, wobei er den Innenraum mit Lob überhäufte, sich über den Außenbau aber zurückhaltend äußerte. An der äußeren Gestalt des Doms lobte er besonders den gestuften Unterbau, der die Kathedrale aus der baulichen Umgebung heraushob⁵⁵. Dies entsprach nämlich — wenigstens in einem Punkt — der Forderung der Klassizisten, daß Kirchen nach Art der öffentlichen Gebäude der Antike „an öffentlichen und freyen Plätzen, auf Stufen oder einem Unterbau“ stehen sollten, „um von allen Seiten auf eine vorteilhafte Weise gesehen zu werden; das Gotteshaus muß über profane Gebäude erhaben liegen und davon getrennt seyn, das Gegenteil ist ungeschicklich . . .“⁵⁶. Diese Forderung Wiebekings nimmt die späteren Bestrebungen, den Dom freizustellen, vorweg⁵⁷. Aus der gleichen klassizistischen Grundhaltung heraus ist die Westfassade beurteilt. Hier war Wiebeking beeindruckt von den

⁴⁸ Bei dem vermeintlich „barocken“ Anstrich dürfte es sich oft um die originale mittelalterliche Farbfassung gehandelt haben!

⁴⁹ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 87.

⁵⁰ Das zentrale Problem, worin denn die Verfallserscheinungen des Barock gesehen wurden, wird in Kap. IV/6 dieser Arbeit eingehender behandelt.

⁵¹ Ein wörtliches Zitat nach Wiebeking 207—08.

⁵² Schuegraf, Dom zu Regensburg (1842), 3.

⁵³ Chlingensberg, Königreich Bayern 1 (1843), 337—40, 351—52.

⁵⁴ Z. B. Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, Regierungspräsident Schenk ans Innenministerium, 27. 12. 1833.

⁵⁵ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 685.

⁵⁶ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 85—86.

⁵⁷ Zu den Kirchenfreistellungen des 19. Jahrhunderts s. Kap. VIII dieser Arbeit.

„schönen Verhältnissen“, von der Ausgewogenheit der horizontalen und vertikalen Gliederungselemente, von der strengen Felderteilung⁵⁸: durch diese einfache Gliederung finde das Auge „Ruhepunkte“⁵⁹. Ganz folgerichtig äußerte er sich weniger lobend über den Reichtum der Einzelformen⁶⁰. Wenn von der „Mannigfaltigkeit der Ansicht“ der Langseiten des Doms die Rede ist, wird dies mit Hinweis auf die Baukonstruktion entschuldigt⁶¹. Wiebeking fühlte sich offenbar verpflichtet, dem Eindruck entgegenzuwirken, die vielgliedrige, schwer überschaubare Gestalt des Außenbaus mit ihrer Fülle an plastischem und ornamentalem Schmuck sei Ausdruck einer irrationalen Geisteshaltung. Andererseits wollte er der gotischen Architektur das spezifisch Christliche nicht absprechen. Eine zwiespältige Einschätzung der „altdeutschen Baukunst“, auch ihres ideellen Gehalts, war die Folge; dies kommt nicht nur in der Beschreibung des Regensburger Doms zum Ausdruck. So erklärte Wiebeking, die Fialenaufsätze der Strebebögen dienten der „Stabilität“, seien aber auch „symbolische Verzierung, vielleicht das Emporstreben nach höheren Regionen andeutend, und als Vergrößerung des Reichtums zu betrachten“⁶². An anderer Stelle forderte er dann, man solle sich bei der Beurteilung der gotischen Baukunst „vor dem Mysticismus hüten . . . , dem die Grundsätze der bürgerlichen Baukunde fremd sind, der folglich nur auf Irrwege führt, und, wenn gleich einige Nebendinge und Ornamente als Symbole betrachtet werden können, doch auch eine höhere architectonische Prüfung den Beweis gibt, wie sie fast immer zugleich Stücke der Construction sind . . .“⁶³. Wiebeking's einseitig rationalistische Erklärung der äußeren Erscheinung der gotischen Kathedrale wird verständlich, wenn man sich vor Augen hält, daß er von dem klassizistischen Leitsatz ausging, an den Außenfronten eines Gebäudes dürfe sich „kein architectonisches Stück befinden . . . , welches nicht durch einen bestimmten Zweck bedingt wird“⁶⁴. Da ein Bau — nach klassizistischer Auffassung — nur dann als „schön“ gelten durfte, wenn er dieser Regel entsprach, war Wiebeking zu seiner einseitigen Interpretation förmlich gezwungen. Andererseits war er auch von der romantischen Gotikauffassung nicht unberührt, wie sein Hinweis auf den Symbolgehalt mittelalterlicher Architektur bezeugt. So dokumentiert sich in der Widersprüchlichkeit seiner Aussagen der Gegensatz zwischen den beiden Polen der Gotikrezeption des 19. Jahrhunderts: zwischen romantischer Betonung des Symbolcharakters und klassizistischem Beharren auf rationaler Regelmäßigkeit.

Während bei Wiebeking's Beschreibung der Außenansicht des Regensburger Doms nicht zu übersehen ist, daß er deren Erscheinung zwar nicht tadeln möchte, sie aus ästhetischen Gründen aber auch nicht vorbehaltlos bewundern kann, wendet er sich mit umso größerer Begeisterung dem Innenraum zu. Denn dieser ist

„eben so einfach als fest und großartig gebauet und ohngeachtet dieser einfachen, edeln, von aller Überladung freyen, Anordnung entsteht bey jedem Schritt eine bewunders-

⁵⁸ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 685.

⁵⁹ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 685; vgl. Schreiber, Frühklassizistische Kritik an der Gotik, bes. 61, und Kap. I/2 dieser Arbeit.

⁶⁰ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 685; Wiebeking bemängelte hier, daß sich der Nordturm in die strenge Gliederung weniger gut einfüge als der Südturm.

⁶¹ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 685.

⁶² Wie Anm. 61.

⁶³ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 690.

⁶⁴ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 45; vgl. Schreiber, Frühklassizistische Kritik an der Gotik, bes. 37.

würdige Mannigfaltigkeit der Durchsichten zwischen den Pfeilern, unter den hohen und sinnig angeordneten Gewölben; die Perspective ist überraschend und die gleichsam magische Beleuchtung setzt uns in diesen heiligen Räumen in ein nicht zu beschreibendes Erstaunen. Dies Alles ergreift unser Gemüth auf das Lebhafteste, wozu die große Länge von 300 Schuhen des mittlern Theiles wesentlich beyträgt [!] ⁶⁵. Der Beschauer kann sich unmöglich des Ausdrucks erwehren: „dies ist ein wahres Gotteshaus, Alles ist so einfach, so groß, so erhaben und das Ganze von so mächtiger und fühlbarer, nicht zu beschreibender Wirkung!“ In diese Stimmung versetzt, bleibt ihm nichts übrig, als den Allmächtigen anzubeten, welcher den Menschen mit solchen Geistesgaben überschüttete, um ein solches Monument entwerfen, und zum Theil ausführen zu können. Er muß in dieser Stimmung seine Wünsche und Büßungen darlegen und den Entschluß zum Besseren fassen.

Mögen die einflußreichen Besuchenden dieses Tempels in solche Stimmung gesetzt werden, damit sie das Einfache und Edle, damit sie die schönen Verhältnisse und das Großartige der edlen Architectur durch ihre Wirkung hier kennen lernen und wahrhaftig mit Eifer befördern, niemals aber die bloße Decoration, weder kleinliche Anlagen, noch solche die alle Fehler einer geschmacklosen und verdorbenen Bauweise an sich tragen, noch das architectonische Kleinliche und Unschickliche fördern und unterstützen; möge auch dieser Dom von einigen darin stehenden modernen Schreiner-Constructionen gereinigt werden“ ⁶⁶.

Schon Wiebeking forderte also eine Purifizierung des Doms. Nicht zu übersehen ist dabei, daß den Argumenten, die er für diese „Reinigung“ ins Feld führte, klassizistische Wertvorstellungen zugrundelagen.

An dieser Beschreibung des Innenraums fällt zunächst zweierlei auf: zum einen, daß Wiebeking den Bau offenbar nur flüchtig kannte, zum anderen, daß er auf die Ausstattung nicht einging, sondern nur pauschal die Entfernung der barocken Einbauten forderte. An anderer Stelle erwähnte er die beiden Musikemporen, versetzte sie aber fälschlicherweise in den Chor und äußerte sich in diesem Zusammenhang auch nicht über ihr Aussehen und ihre Daseinsberechtigung ⁶⁷. Im Anschluß an die Passage über die „Verunstaltung“ vieler gotischer Kirchen in der Barockzeit erwähnte Wiebeking lobend, daß der Regensburger Dom noch seinen „ursprünglichen altdeutschen Altar“ habe (!) ⁶⁸. Dieser Hochaltar zeichne sich dadurch aus, daß er nicht bis zu den Chorfenstern hinaufreiche, folglich auch nicht die Beleuchtung behindere und das „Großartige des Chors und der Perspective“ nicht „unterbreche“ ⁶⁹.

Der „Perspective“ mißt Wiebeking überhaupt große Bedeutung bei: denn durch sie werde der in den Dom eintretende Betrachter „überrascht“ und bezaubert“. Er bleibe wie gebannt stehen, „um diese herrliche Perspective länger zu genießen“. Ganz anders wäre der Eindruck — nach Auffassung Wiebekings — jedoch, „wenn in diesem Chore, wie bey unsern modernen Kirchen, und leider! bei so vielen im deutschen Baustyl angelegten, späterhin durch unwissende Decorateurs geschehen ist, ein hoher, geschmackloser, mit Schnörkeln, Giebeln und Nischen überladener Altar angebracht wäre“ ⁷⁰. Ferner erfahren wir, im Widerspruch zu der bereits

⁶⁵ Wie schon ausgeführt, ist der Regensburger Dom sehr kurz und breit proportioniert.

⁶⁶ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 687.

⁶⁷ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 686.

⁶⁸ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 87. Bei Chlingensberg, Königreich Bayern 1, 351, wird diese Behauptung noch dahingehend abgewandelt, daß der — in Wirklichkeit zum größten Teil aus dem 18. Jahrhundert stammende — Hochaltar in seiner „Einfachheit“ dem (neugotischen) Hochaltar der Mariahilfkirche in der Au bei München gleiche!

⁶⁹ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 686.

⁷⁰ Wie Anm. 69.

zitierten Forderung nach Entfernung der „modernen Schreiner-Constructionen“, daß das Innere des Regensburger Doms „von neuen Altären und Emporen noch ziemlich frey geblieben“ sei ⁷¹.

Angesichts der krassen Fehldatierung des Hochaltars, der falschen Angaben über den Aufstellungsort der Musikemporen und der seltsamen Bemerkung über die außerordentliche Länge des Langhauses ist man versucht zu fragen, ob Wiebeking den Dom überhaupt gesehen hatte. Doch ist es unwahrscheinlich, daß er seine Beschreibung allein mit Hilfe des für ihn aufgenommenen Domgrundrisses und der von ihm in Auftrag gegebenen Messungen anfertigte. Da es aber außer dem in Regensburg befindlichen Ölgemälde aus dem frühen 18. Jahrhundert m. W. keine Gesamtansicht des Innenraums gab, die Wiebeking zumindest einen oberflächlichen Eindruck hätte vermitteln können, ist anzunehmen, daß er das Bauwerk doch selbst besichtigt hatte. Er war aber offenbar so sehr in seiner Idealvorstellung der gotischen Kathedrale befangen, daß ihm das tatsächliche Aussehen des Regensburger Doms daneben zweitrangig erschien. Eine gewisse Unkenntnis der gotischen Bauformen, wie sie auch aus anderen zeitgenössischen Schriften spricht ⁷², dürfte mitgespielt haben; denn immerhin steckte die genaue Erforschung der mittelalterlichen Baustile noch in den Anfängen.

Daß Wiebeking die Ausstattung des Innenraums weitgehend ignorierte, ist allerdings mit einem Mangel an Wissen nicht zu erklären. Aus der Beschreibung geht vielmehr hervor, daß ihm die Ausstattung für den Raumeindruck unwesentlich oder gar störend erschien; denn seine Begeisterung entzündete sich offenbar ausschließlich an der architektonischen Gestalt. Diese erschloß sich am besten in der perspektivischen Gesamtansicht, wobei das „Einfache“, das „Großartige“ und die „schönen Verhältnisse“ umso besser zur Wirkung kamen, je weniger die Bauglieder durch Altäre, Emporen und sonstige Einbauten verdeckt wurden. Ganz folgerichtig beziehen sich die einzigen lobenden Worte, die Wiebeking für einen Altar — nämlich den Hochaltar — fand, hauptsächlich auf dessen maßvolle Dimensionen. Offenbar hatte er den Altar nur in seiner Werktagsform, d. h. mit der weißgoldenen Holzverkleidung, gesehen und wurde durch die relative Schlichtheit dieser Abdeckung dazu verleitet, ihn für gotisch zu halten ⁷³.

Was Wiebeking forderte, war absolute Überschaubarkeit des Kirchenraums. Von dieser Zielvorstellung ausgehend wäre in letzter Konsequenz die ideale Kirchengestaltung eine nicht vorhandene; denn nur dann wäre jedes Detail der Architektur erkennbar und der Blick könnte frei durch den ganzen Raum schweifen. Die bestehende Ausstattung des Regensburger Doms, die sich der Architektur nicht bedingungslos unterordnete, sondern sie gleichsam interpretierte, indem sie zusätzliche räumliche Untergliederungen schuf, mußte Wiebeking dagegen als Verfälschung des ursprünglichen Raumeindrucks erscheinen. Die Beschreibung in der „Bürgerlichen Baukunde“ reduziert das Innere des Doms letztlich auf die „reine Architektur“, auf die bloße Raumhülle, und nimmt damit bereits das radikale „Ausräumen“ vorweg.

⁷¹ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 87.

⁷² Gumpelzhaimer, Regensburgs Geschichte, 205, hält z. B. einen Kupferstich von Melchior Küsell (1655), der den Regensburger Dom in bizarren barock-gotischen Formen vollendet zeigt, für eine Kopie nach dem mittelalterlichen Originalplan. S. dazu Kap. VI/1 dieser Arbeit.

⁷³ Wiebeking wies allerdings ausdrücklich darauf hin, daß dieser „altdeutsche“ Altar „größtentheils aus Metall gemacht“ sei (Bürgerliche Baukunde 1, 686).

Wiebeking verlor sich aber nicht etwa in eine nüchterne Betrachtung des architektonischen Gehäuses ohne Rücksicht auf die religiöse Bestimmung des Baus. Er fühlte sich im Gegenteil zutiefst beeindruckt, ergriffen, und gedrunken, „den Allmächtigen anzubeten“⁷⁴. Diese Ergriffenheit scheint allerdings ebenso unabhängig vom ikonographischen Gehalt der Bilder und Altäre wie überhaupt von der liturgischen Funktion des Gotteshauses. Es ist eine sehr allgemeine religiöse Stimmung, hervorgerufen allein durch das Großartige und Majestätische der Architektur und durch die „gleichsam magische Beleuchtung“⁷⁵. Mit diesem Hinweis auf das Dämmerlicht, das den Raum erfüllt, ist zum erstenmal die Wirkung der mittelalterlichen Glasmalereien angesprochen. Wie schon erwähnt, war noch im späten 18. Jahrhundert der Vorschlag gemacht worden, die gotische Verglasung durch weiße Scheiben zu ersetzen, um dem Dom größere Helligkeit zu geben⁷⁶. Nun pries Wiebeking die „außerordentliche Wirkung“ des Chors im Glanz der durch die Morgensonne erleuchteten Fenster⁷⁷. Der Leser erfährt allerdings nicht, was diese Glasmalereien darstellen; aus der Schilderung geht nicht einmal hervor, ob es sich um figürliche Darstellungen oder um einfache Ornamentfenster handelt. Auch hieraus wird deutlich, daß Wiebeking sich für ikonographische Inhalte nicht interessierte. Er bewunderte das einfallende farbige Licht in seiner allgemeinsten Bedeutung als Stimmungsträger.

Eine so vage, gefühlsmäßige Religiosität „brauchte“ die reiche Ausstattung nicht, wie sie etwa bei Barockkirchen selbstverständlich war. Da diese Religiosität weder an die Verehrung bestimmter Heiliger noch eigentlich an das Heilsgeschehen gebunden scheint, mußte ihr für die Ikonologie eines Kirchenbaus jegliches Verständnis fehlen. Wo es nur darum ging, „den Allmächtigen anzubeten“, genügte auch letztlich ein einziger Altar. Möglicherweise liegt hier ein weiterer Grund dafür, daß Wiebeking allein den Hochaltar erwähnte, die restlichen Altäre aber ignorierte — darunter die gotischen Baldachinaltäre, die eigentlich seine Bewunderung hätten finden müssen.

Daß Wiebeking den größten Teil der Ausstattung des Regensburger Doms in seiner Beschreibung übergang, erklärt sich also ebenso aus seiner klassizistischen Kunstanschauung wie aus der Art seiner Religiosität: Seine ästhetischen Prinzipien verlangten nach größtmöglicher Einfachheit und Überschaubarkeit des Kirchenraums; seine religiöse Ergriffenheit wurde allein durch das Raumerlebnis ausgelöst und bedurfte keiner Unterstützung durch die „gegenständliche“ Veranschaulichung des Göttlichen in Bildern und Altären.

Hätte Wiebeking dann den barockisierten Innenraum des Doms nicht weit schärfer kritisieren müssen? Hätte er nicht mit drastischen Worten schildern müssen, wie sehr das Bauwerk durch die Altäre, Emporen und Epitaphien „verdorben“ sei⁷⁸, anstatt nur die Entfernung „einiger“ hölzerner Einbauten zu fordern und im übrigen darauf hinzuweisen, daß sich das Innere des Regensburger Doms ver-

⁷⁴ Wie Anm. 66.

⁷⁵ Wie Anm. 66.

⁷⁶ Vgl. Kap. II/2, Anm. 42 dieser Arbeit. Wie sehr Wiebeking andererseits selbst noch in diesem Helligkeitsfanatismus befangen war, zeigt seine Verurteilung hoher Altäre mit der Begründung, daß sie die Beleuchtung behinderten. Dagegen läßt seine Bewunderung für die mittelalterlichen Glasmalereien erkennen, daß ihn gleichzeitig die romantische Gotikauffassung beeinflusste.

⁷⁷ Wie Anm. 67.

⁷⁸ Vgl. Anm. 49.

hältnismäßig unverändert erhalten habe?⁷⁹ Man könnte vermuten, daß die Barockausstattung der Kathedrale, die bei aller Vielfalt im Detail ein Streben nach Vereinheitlichung und rationaler Durchbildung des Raums erkennen ließ, der künstlerischen Grundauffassung Wiebekings entgegen kam. Trotzdem bleiben viele Ungereimtheiten. Weshalb äußerte er sich z. B. nicht abfällig über die barocke Kuppel? Warum kritisierte er nicht das Grabmal Kardinal Philipp Wilhelms, obwohl es doch die „Perspective“ im Mittelschiff unterbrach? Voll Verblüffung erfährt der Leser schließlich, daß das Innere dieses „herrlichen Gebäudes . . . weit schöner und großartiger als das Innere des Straßburger Münsters“ und der meisten anderen zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert gebauten Kirchen sei⁸⁰, eine Behauptung, die nur mit einem übersteigerten bayerischen Patriotismus zu erklären ist.

Der Wert von Wiebekings widersprüchlicher Beschreibung liegt nicht in ihrem Quellenwert für die damalige Gesamterscheinung des Regensburger Doms. Ihre Bedeutung besteht vielmehr darin, daß sie das Bild des Innenraums im Sinne des im frühen 19. Jahrhundert gültigen Gotikideals uminterpretiert und damit das Ergebnis der späteren Purifizierung vorwegnimmt — wie schon an dieser Stelle vorausgeschickt werden darf. Daß dabei manchmal klassizistische und romantische Grundanschauungen in Widerspruch geraten, verdient im Hinblick auf die Restaurationsmaßnahmen gleichfalls Beachtung.

Eine im wahrsten Sinn des Wortes „anschauliche“ Parallele zu Wiebekings Dombeschreibung — der keine genauen Abbildungen beigegeben waren⁸¹ — ist die bereits erwähnte Innenansicht von Justus Popp, die wohl 1828 entstand⁸². Sie zeigt den Raum in Schrägansicht, von einem Standpunkt unter dem Scheidbogen zur nördlichen Turmhalle aus. Dabei wird der Tiefenzug durch extreme perspektivische Verkürzung und Verkleinerung der entfernter liegenden Raumteile in einer Weise betont, daß die Dimensionen des Baus weit größer erscheinen als sie tatsächlich sind. In der Tat zielen alle Bildmittel darauf ab, die Wirkung der Architektur zu überwältigender Monumentalität zu steigern. In einer steilen Diagonale leitet die südliche Hochschiffwand den Blick in die Tiefe, wo der Chor nur in schwachen Umrissen erkennbar ist, — so, als erhebe er sich in großer Distanz. Auch die maßstäbliche Diskrepanz zwischen den riesenhaften Turmfreipfeilern im Vordergrund und der filigranen Gitterwand des Chorschlusses im Hintergrund täuscht eine erhebliche Längenausdehnung des Baus vor. Zudem saugt die

⁷⁹ Vgl. Anm. 71.

⁸⁰ Wiebeking, *Bürgerliche Baukunde* 1, 688.

⁸¹ Wiebeking erklärte, der Grundriß und „mehrere vorläufige Messungen“ seien ihm „entwendet“ worden (*Bürgerliche Baukunde* 1, 688); nur das Titelblatt des 1. Bands der „*Bürgerlichen Baukunde*“ zeigt einen sehr kleinen Stich der Westfassade von Rehlen und Seitz; erst die französische Ausgabe des Werks enthält Grundriß, Längen- und Querschnitt und Fassadenaufriß (Bd. 5, 32—39).

⁸² Vgl. Kap. II/2, Anm. 21 u. 22. Lt. einem Gesuch Popp (2. 9. 1830) wurden im Nov. 1828 zweiundzwanzig von ihm gefertigte Zeichnungen des Doms nach München geschickt (Amberg, KdI 14288), zu denen auch die Innenansicht gehört haben dürfte (vgl. Loers, *Die Barockausstattung des Regensburger Doms*, 231). Die Zeichnungen könnten allerdings schon einige Jahre früher entstanden sein: 1824 hatte Baurat Popp „schöne Zeichnungen seines Sohnes, eines geschickten Architekten“ von der „Domkirche“ mit der Bitte um ein Reisestipendium an König Ludwig I. geschickt (H. Schiel, *Bischof Sailer und König Ludwig I. von Bayern*, 1932, 109; Brief Sailer, 11. 12. 1824).

rhythmische Folge der sich immer enger zusammenschließenden Pfeiler, Dienste und Gewölbekappen den Betrachter förmlich ins Bild hinein. Ebenso betont ist die Höhendimension. Das Mittelschiff ist gleichsam eingespannt zwischen die im Vordergrund aufragenden Turmpfeiler mit ihren vertikalen Dienstbündeln, wie überhaupt fast durchgehend die senkrechten Gliederungselemente der Architektur hervorgehoben sind. Einzig das Gesims am Fuß des Triforiums ist als Horizontale betont, deren Funktion es ist, die Tiefenerstreckung des Raums zu erschließen. Doch ist diese einzige Horizontale so steil ins Bild gebracht, daß sie letztlich die vertikale Tendenz des Raums unterstreicht⁸³.

Die damit erreichte Wirkung ist gänzlich verschieden vom tatsächlichen Raumeindruck des Regensburger Doms, bei dem gerade das Kurze und Breitgelagerte des Langhauses auffällt. Sie deckt sich aber mit Wiebeking schon zitierter Aussage, daß die „große Länge“ des Baus wesentlich zu seiner „ergreifenden“ Gesamterscheinung beitrage⁸⁴. Am auffallendsten stimmt Popp aber in der Behandlung der Ausstattung mit Wiebeking überein. Auf den ersten Blick fallen nämlich nur der Erasmusaltar vor dem zweiten Mittelschiffpfeiler rechts und die Petrusstatue im Mittelgang ins Auge. Alles übrige ist kaum erkennbar in den Hintergrund gedrängt, ganz weggelassen oder nachträglich ausretuschiert. Frei öffnet sich das Hochschiff vor dem Betrachter. Im dämmrigen Chorbereich ist der Hauptaltar hinter dem zart angedeuteten Gitter kaum zu erkennen. Die mittelalterliche Petrusfigur im Mittelschiff wirkt sehr klein und fast verloren; sie dient als Maßstabfigur für die Weite des menschenleeren Kirchenraums. Das Grabmonument des Kardinals Philipp Wilhelm, das die freie Durchsicht behindert hätte, ist ebensowenig zu sehen wie die Empore in der Vierung. Auch auf die beiden Altäre vor den Turmpfeilern hat Popp verzichtet. Nur im Südquerhaus, das sich im Durchblick zwischen den Pfeilern erschließt, erkennt man das große Gemälde an der Außenwand, den Zugang zur südlichen Empore und daran anschließend den mittelalterlichen Ziborienaltar des hl. Justinus; doch fallen diese Einzelheiten gegenüber der architektonischen Gestalt kaum ins Gewicht. Die dadurch bedingte absolute Dominanz der Architektur wird durch das Vorherrschen der Steinfarbigkeit im ganzen Raum noch unterstrichen.

Insgesamt ist bei Popp wie bei Wiebeking das Streben nach größtmöglicher Einheitlichkeit und Überschaubarkeit offensichtlich. Diese angestrebte Einheitlichkeit ist von der differenzierten „Einheit in der Vielheit“⁸⁵, wie sie der barockisierte Innenraum in Wirklichkeit aufwies, grundverschieden. Pops Darstellung zeigt einen auf den ersten Blick erfassbaren Kirchenraum, aus gleichartigen, nämlich gotischen, Architekturelementen in einheitlichem Material, nämlich Stein, errichtet. Die weitgehende Eliminierung der Ausstattung bewirkt also zweierlei: zum einen die Vorherrschaft der „reinen Architektur“, zum anderen die vollkommene Einheitlichkeit des Ganzen, weil alle Abweichungen in Stil, Material und Farbe ausgeschaltet sind. So ist bezeichnend, daß der einzige an gut sichtbarer Stelle im Mittelschiff wiedergegebene Altar diesem Streben nach Konformität

⁸³ Sie verläuft genau auf der Bilddiagonale von rechts oben nach links unten.

⁸⁴ Vgl. Anm. 65.

⁸⁵ Vgl. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (7München 1929), 199—200. Es scheint mir erlaubt, den von Wölfflin als Wesensmerkmal der Renaissance eingeführten Begriff der „Vielheit“ auf den barockisierten Innenraum des Regensburger Doms anzuwenden, bei dem eine barocke „Einheit“ wie etwa beim 1723 umgestalteten Freisinger Dom nicht gegeben war.

entgegenkommt: es handelt sich um einen steinernen gotischen Baldachinaltar, der sich mit der Architektur des Kirchengebäudes in vollkommene Übereinstimmung bringen ließ. Der Tendenz zur Vereinheitlichung muß sich auch die Kuppel unterordnen; ihr plastischer und bildlicher Schmuck ist so zurückhaltend behandelt, daß sie sich unauffällig in die Reihe der Kreuzgewölbe von Mittelschiff und Chor einordnet. So glaubt sich der Betrachter, obwohl nicht alle barocken Elemente ausgemerzt sind, doch in einen „rein“ gotischen Kirchenraum versetzt. Damit aber mündet das Streben nach Konformität letztlich in das Ideal der Stilreinheit⁸⁶.

Die bisher aufgezeigten Parallelen zwischen Popp's Innenansicht und Wiebekings Beschreibung des Doms lassen sich noch weiter verfolgen: so betont auch Popp den Stimmungsgehalt des Kirchenraums mit Hilfe einer „magischen Beleuchtung“⁸⁷. Das von oben einfallende Licht, das Nebeneinander von geheimnisvoll dunklen und lichtübergossenen Bereichen schafft erst jenen Eindruck des Unwirklichen und Überweltlichen, der das Gemüt eines Wiebeking „auf das Lebhafteste“⁸⁸ ergreift, und den Hegel als Charakteristikum der gotischen Kirche, des „ganz geschlossenen“, von der „äußeren Natur und Weltlichkeit“ losgelösten „Hauses“, beschrieben hat⁸⁹.

Wie Wiebeking entwirft also auch Popp ein Idealbild des Regensburger Doms. Man könnte die Darstellung für eine Illustration der wenige Jahre früher entstandenen Beschreibung des Innenraums halten, zumal die von Wiebeking getadelten „modernen Schreiner-Constructions“ bis auf unauffällige Reste fortgelassen sind⁹⁰. So ist auch in dieser Ansicht, die der tatsächlichen Entfernung der barocken Ausstattung um einige Jahre vorausging, die Purifizierung des Dominnern vorweggenommen. Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß Popp's Deckfarbenzeichnung unter dem direkten Einfluß von Wiebekings „Bürgerlicher Baukunde“ entstand, die zwar weithin bekannt war, aber doch nur ein Gotikbild widerspiegelt, das als Allgemeingut des frühen 19. Jahrhunderts gelten kann. Popp's Idealansicht ist sehr wohl ohne das Vorbild von Wiebekings Dombeschreibung denkbar.

Das Deckfarbenblatt im Thurn und Taxis-Archiv ist anscheinend die einzige erhaltene einer Serie von 22 Darstellungen des Regensburger Doms, die Popp in den zwanziger Jahren anfertigte und für ein Stichwerk mit dem Titel „Sammlung der vorzüglichsten Denkmale der Baukunst und Bildhauerey in Bayern, nach den Kreisen des Königreiches geordnet“, bestimmte⁹¹. Da der König keinen Zuschuß zu dem aufwendigen Unternehmen gewährte⁹², gab Popp schließlich zusammen mit dem Architekten Theodor Bülau auf eigene Kosten „Die Architektur des Mittelalters in Regensburg“ heraus, die 1834—39 in zehn Folioheften erschien⁹³. Darin wurden Ansichten, Schnitte und Details des Doms auf mehrere Hefte ver-

⁸⁶ Vgl. Kap. I/2 dieser Arbeit.

⁸⁷ Vgl. Anm. 66.

⁸⁸ Wie Anm. 66.

⁸⁹ Jubiläumsausgabe 13, 334; vgl. Kap. I/2 dieser Arbeit.

⁹⁰ Zu den nachträglichen Änderungen an Popp's Gouache s. Loers. Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 245 und Kap. IV/2 dieser Arbeit.

⁹¹ Amberg, KdI 14288, Gesuch Popp's an die Kreisregierung, 2. 9. 1830; ebd., Brief des Innenministeriums an die Kreisregierung, 2. 7. 1832; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 244—45.

⁹² Amberg, KdI 14288, zit. Brief des Innenministeriums, 2. 7. 1832.

⁹³ Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 144—45 und Anm. 197 (Hinweis auf eine in Vorbereitung befindliche Monographie über Th. Bülau von A. K. Schmidt).

teilt⁹⁴. Das Bauwerk war damit zum erstenmal in ein größeres Stichwerk aufgenommen, ein Beweis seiner neuen Anerkennung als hervorragendes Denkmal gotischer Baukunst. Allerdings fand der Regensburger Dom von Anfang an nicht die gleiche ungeteilte Bewunderung wie z. B. die Kölner Kathedrale. Ursache war die spätgotische Formensprache vor allem der Westfassade, die den Beifall der in klassizistischen Kunstanschauung verwurzelten Kritiker nicht finden konnte. So schrieb Stieglitz in seiner Besprechung des ersten Hefts der „Architektur des Mittelalters in Regensburg“⁹⁵: „Der Dom zu Regensburg ist aus spätern Zeiten, zum größttheil im 15. Jahrhundert erbaut [!]“⁹⁶, wo die deutsche Kunst bereits ihrem Verfall entgegen ging. Überhäufung der Zierrathen verdeckte damals die frühere reine und einfache Form . . .“⁹⁷. Trotzdem verdiene das Gebäude bekannt gemacht zu werden: „So vielfach nun auch hier das Mangelhafte sich zeigt, was die Kunst des 15. Jahrhunderts trägt, so treibt doch der Charakter der deutschen Kunst, das Romantische, deutlich hervor und erscheint hier in so mannigfachen Gestalten . . .“⁹⁸. Diese zwiespältige Einschätzung des Doms, sein Ruf, nicht aus der „besten Zeit“ der Gotik zu sein, ist vielleicht der Grund dafür, daß er noch Jahrzehnte später, zur Zeit des Turmausbaus, außerhalb Bayerns ziemlich unbekannt war⁹⁹.

IV. Die Restauration des Doms

1. Zeittafel zur Restauration

- 1826 *Auftrag König Ludwigs I. für neue Glasmalereien für den Regensburger Dom* (Fenstergruppe im Mittelteil der Westwand)
- 1827 Ausführung der Westfassadenfenster durch Sigmund Frank in der neugegründeten kgl. Glasmalereianstalt in München und durch den Glasmaler v. Schwarz in Nürnberg.
Außenbau:
Bericht über Bauschäden an den König; daraufhin Umdeckung der Seitenschiffdächer eingeleitet.
- 1828 Einsetzung der neuen Glasmalereien in die Westfassade (dargestellt die vier Evangelisten sowie Büsten der Kirchenväter und Erzmärtyrer).
Gleich danach Auftrag des Königs zur Erneuerung sämtlicher Fenster in der Westwand des Doms, nunmehr allein durch die kgl. Glasmalereianstalt; künstlerische Leitung Heinrich Heß, technische Leitung Sigmund Frank übertragen; Finanzierung aus der Kabinettskasse.
Meldungen über schwere Schäden an der mittelalterlichen Verglasung.
Außenbau:
Umdeckung der Dächer fortgesetzt; Reparaturen an Dachstühlen und Gewölben.

⁹⁴ Die besprochene Innenansicht entspricht Heft VIII, Bl. 3.

⁹⁵ Kunstblatt, 15. Jg. (1834), 250—51.

⁹⁶ Vgl. Anm. 33.

⁹⁷ Stieglitz im Kunstblatt, 24. Jg. (1843), 250.

⁹⁸ Stieglitz im Kunstblatt (1843), 251.

⁹⁹ BZA/BDK, Beilagen zu den Protokollen des Dombauvereins, Brief von Domkapitular Jakob an die Redaktion der „Illustrierten Zeitg.“, 5. 1. 1862: Man habe versucht, in einer außerbayerischen Stadt Interesse für den Dombau zu wecken und sei gefragt worden, ob der recht unbekannt Dom denn so bedeutend sei.

Im November Auffindung der beiden mittelalterlichen Aufrisse für die Westfassade.

- 1829 Einsetzung fünf kleinerer ornamentierter Fenster in die Westwand (unterhalb der bereits vollendeten Glasmalereien), sowie eines dreiteiligen Glasgemäldes im Untergeschoß des Nordturms, ebenfalls nach Westen (dargestellt Verkündigung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Büsten von Propheten und alttestamentarischen Königen).
Außenbau:
Weiterführung der Reparaturarbeiten.
- 1830 *Erste Pläne für eine Purifizierung des Doms*
13. 3.: Erster Kostenvoranschlag der Regensburger Bauinspektion (4978 fl) veranschlagt:
Abbruch der beiden hölzernen Musikchöre zwischen den Vierungspfeilern und Ersetzung durch zwei symmetrisch angebrachte Emporen auf gotischen Bogenstellungen im Chor;
Abbruch der drei Seitenkapellen am Nordseitenschiff und Vermauerung ihrer Portale in gotischem Stil.
2. 8.: „Ideenskizze“ Friedrich Gärtners für die Musikemporen vom König genehmigt.
16.—18. 10.: *Erster Aufenthalt Ludwigs I. in Regensburg* (anlässlich der Grundsteinlegung zur Walhalla);
daraufhin Aufforderung an die Bauinspektion, *noch weitergehende Pläne* zur Purifizierung des Doms vorzulegen, nämlich:
Entfernung aller nicht dem Baustil des Doms entsprechenden „Neuerungen“ (mit Ausnahme der Grabmonumente);
Abbruch der barocken Vierungskuppel und Ersatz durch ein Kreuzgewölbe;
Entfernung aller hölzernen Einbauten und Oratorien, sowie der stukkerten Portalumrahmungen der Nordseitenschiffkapellen;
Entfernung des hölzernen Dachs über dem (südlichen) Seitenportal.
Fenster:
Einsetzung eines zweiteiligen Glasgemäldes in der südlichen Turmhalle nach Westen (dargestellt Beschneidung Johannes d. T., Predigt des Täufers in der Wüste, sowie die vier Kirchenväter).
Damit Fensterzyklus für die Westfassade abgeschlossen, doch Plan des Königs, die erste Fenstergruppe (1827/28) herauszunehmen und verbessern zu lassen.
Außenbau:
Abbruch zweier kleiner hölzerner „Dächer“ an der Nordseite; kleinere Reparaturarbeiten an Dächern und mittelalterlichen Fenstern (Sturmschäden); Umdeckung der Seitenschiffdächer abgeschlossen.
- 1831 Besuch Gärtners in Regensburg;
daraufhin genaue Vermessung des Chors und der Musikemporen als Grundlage für genaue Kostenvorschläge.
Außenbau:
Kleinere Reparaturarbeiten.
- 1832 Fenster:
Zwei weitere Glasgemälde vollendet und auf der Münchner Kunstausstellung gezeigt, aber noch nicht eingesetzt:
1. riesiges Glasbild für den Obergaden des Südquerschiffs nach Osten (dargestellt Bekehrung der Bayern (?) durch den Hl. Benno (?), sowie die Heiligen Emmeram, Wolfgang, Ludwig, Theresia);
2. zweiteiliges Fenster für den nördlichen Nebenchor (dargestellt Szenen aus dem Leben des Hl. Stephanus).

- Außenbau:
Kleinere Reparaturen.
- 1833 28. 10.: *Eingabe des neuen Bischofs Franz Xaver Schwäbl*; Bitte um folgende Maßnahmen:
Reinigung des Doms von Staub und Spinnweben;
Reparatur der schadhafte mittelalterlichen Fenster;
Instandsetzung des ausgetretenen Pflasters;
Entfernung der nicht-gotischen Einbauten und Dekorationen, wie vom König bereits „allerhöchstselbst“ befohlen.
Daraufhin weiterer Kostenvoranschlag der Bauinspektion (2456 fl); darin aufgeführt allerdings nur *eine* Purifizierungsmaßnahme: Veränderung des Musikchors.
27. 12.: *Eingabe des Regierungspräsidenten Schenk mit detaillierter Aufstellung der zur „Restauration des Innern“ erforderlichen Arbeiten*:
Entfernung der Emporen und Galerien sowie der Treppenzugänge zu den Emporen;
Beseitigung der barocken Gemälde, der Barockaltäre unter den mittelalterlichen Altarziborien, und der Stuckfiguren an den Portalen der Nordseitenschiffkapellen;
Entfernung des Grabmals des Fürstprimas Dalberg;
„Wiederherstellung“ von Chor und Seitenkapellen;
Reparatur des Pflasters;
Anfertigung neuer im Stil angepaßter Altäre für die mittelalterlichen Altarziborien und eines Kanzelschaldeckels;
Ersetzung der Barockkuppel durch ein Kreuzgewölbe;
Reparatur der Fenster.
31. 12.: *Ludwig I. verbietet jegliche Restauration* mit Ausnahme der dringlichsten Fensterreparaturen, *bis er sich persönlich an Ort und Stelle von deren Notwendigkeit überzeugt habe*: „Schrecken ergreift Mich jedesmal, wenn Ich von Restauration ehrwürdiger Altertümer, wie die herrliche Domkirche in Regensburg, höre, da Ich so manche Verunstaltung in ähnlichen Fällen gesehen habe. Der *einzig* noch unverändert erhaltene Dom zu Regensburg ist mir zu lieb . . .“.
- Außenbau:
Kleinere Reparaturen (Galerien).
- 1834 Fenster:
Einsetzung der 1832 auf der Münchner Kunstausstellung gezeigten Glasgemälde im Südquerhaus und im Nordchor.
- 1835 19. 6.: *Ludwig I. in Regensburg*;
ordnet durchgreifende „Restauration“ des Doms an, übereinstimmend mit der Eingabe Schenks vom 27. 12. 1833; Friedrich Gärtner mit der Oberleitung, Bezirksingenieur Joseph Nadler mit der „Unterleitung“ betraut.
Beginn der Purifizierung des Innenraumes unmittelbar nach der Abreise des Königs.
Ausgeführte Arbeiten:
Ausstattung der Kapellen am Nordseitenschiff entfernt (zunächst Verzicht auf Abbruch);
Abbruch der Musikempore samt Orgel und Treppenaufgang im Nordquerhaus, des Krönungsaltars am nordöstlichen Vierungspfeiler, des Josephsaltars (in die Karmelitenkirche übertragen) und eines kleineren Altars in der Nähe des Hauptportals;
Entfernung der großen Ölgemälde in Chor und Querhaus (z. T. nach St. Emmeram gebracht).
- Weitere Planung:
Im Bestreben, neue Einbauten grundsätzlich zu vermeiden, lassen König und

staatliche Stellen den Plan für neue Musikemporen im Chor als „störend“ fallen; Anregung des Königs, auf die Orgel ganz zu verzichten; gegenteilige Ansicht des Domkapitels. Suche nach einer befriedigenden Lösung für die Unterbringung der Kirchenmusik.

Außenbau:

Bereits genehmigte Gelder zur Instandsetzung von Sockel und Treppen auf Weisung Gärtners für die Purifizierung des Innern verwendet.

1836 Fortsetzung der Purifizierung.

Ausgeführte Arbeiten:

Abbruch der restlichen Barockaltäre (Stephanus- und Andreasaltar an die Karmelitenkirche, Michaelsaltar nach Winklarn/Opf. abgegeben), der Musikempore samt Treppenzugang im südlichen Querschiff (dabei wohl Zerstörung des mittelalterlichen Baldachinaltars des Hl. Justinus) und aller übrigen hölzernen Galerien; Zerlegung der gotischen Baldachinaltäre mit Ausnahme des Annenaltars im Südseitenschiff; ihre Neuversetzung in den Seitenschiffen begonnen; Entfernung der Epitaphien von Pfeilern und Langhauswänden; Versetzung des Dalbergmonuments in eine Nische am Nordquerhausportal.

Portale der Kapellen am Nordseitenschiff mit „gotischen“ Rahmungen versehen;

Ergänzung der durch die Anbringung der Epitaphien „verstümmelten“ Pfeiler begonnen;

Teile des Bodenpflasters neu verlegt.

Weitere Planung:

Gärtner fordert Aufstellung der Orgel hinter dem Hochaltar, um Verzicht auf neue Musikemporen zu ermöglichen. Protest des Domkapitels.

Finanzielle Schwierigkeiten wegen unzureichender Ausstattung des Domkustoderiefonds, aus dem die Purifizierung bestritten werden soll.

Aus Kostengründen Verzicht auf die vom Domkapitel geforderten neuen Altäre; König und staatliche Behörden halten die mittelalterlichen Baldachinaltäre für ausreichend.

Außenbau:

Kleinere Reparaturen (Galerien?), wobei ein Maurer verunglückt.

1837 Drängen des Domkapitels auf Beschleunigung der Arbeiten und baldige Wiedereröffnung des Doms findet Unterstützung des Königs.

Heftige Auseinandersetzung um die Finanzierung der weiteren Arbeiten zwischen Domkapitel und Baubehörden: Antrag auf Erhöhung des Domkustoderiefonds abgelehnt; Übernahme der noch anfallenden Kosten auf den Bauetat verweigert; erbitterter Protest des Domkapitels; Drohung, die Arbeit einzustellen und den Dom in unfertigem Zustand wiederzueröffnen.

18. 6.: Persönliche Intervention des Bischofs beim König. Daraufhin Befehl Ludwigs, den veranschlagten Betrag (23 003 fl) aus Haushaltseinsparungen vorzuschießen.

Meinungsverschiedenheiten auch über Art und Ausführung der weiteren Maßnahmen:

Vorschlag Bischof Schwäbels, Musikchor über dem Hauptportal (in gleicher Form wie die äußere Vorhalle) anzubringen, vom König abgelehnt.

Neuausstattung der mittelalterlichen Baldachinaltäre und Nordseitenschiffkapellen vom Domkapitel gefordert, aber als vorläufig entbehrlich verschoben.

17. 6.: Befehl des Königs, sich ab sofort auf die Maßnahmen zu beschränken, für die die Schließung des Doms Voraussetzung ist.

Wichtigste Forderung:

Ersetzung der „deformen Kuppel“ durch ein Kreuzgewölbe.

Daraufhin beschleunigte Fortsetzung der Arbeiten.

Ausgeführte Arbeiten:

Ergänzung der „Bogenverzierungen“ und Figurenkonsolen (durch Anbringung von Epitaphien „verstümmelt“) im Südseitenschiff;
Anbringung steinerer Brüstungen statt der entfernten hölzernen an den umlaufenden Galerien im Chorbereich; Fortsetzung der Pflasterreparaturen.

Weitere Planung:

Endgültiger Beschluß, die Orgel hinter den Hochaltar einzubauen und auf die Emporen zu verzichten; Kostenvoranschläge für neuen Schalldeckel der Kanzel und für neue Tür zum Bischofshof.

Außenbau:

Voranschläge für weitere Reparaturen (Treppen, Galerien).

1838 Fortsetzung der Purifizierung.

Ausgeführte Arbeiten:

Errichtung eines Kreuzgewölbes anstelle der barocken Vierungskuppel (unter Verwendung von Steinmaterial aus der abgebrochenen Augustinerkirche).

Begonnene Arbeiten:

Akademie der bildenden Künste in München beauftragt, von Schülern Schlotthauers sieben Altarbilder „um billige Preise“ anfertigen zu lassen (Auswahl der Themen durch Bischof Schwäbl).

Außenbau:

Instandsetzung des Vorhallenpfeilers am Hauptportal (einsturzgefährdet) auf Weisung Gärtners begonnen; Voranschlag für Sanierung des Nordturms, die aber nicht weiter verfolgt wird.

1839 Pfingsten, 19. 5.: *Feierliche Wiedereröffnung des Doms.*

Abgeschlossene Arbeiten:

Orgel hinter dem Hochaltar aufgestellt;
Kapellen am Nordseitenschiff zugemauert (zwei davon später abgebrochen); steinerne Brüstungen statt der entfernten hölzernen an den Galerien im Nordseitenschiff angebracht;
Kanzeldeckel und Tür zum Bischofshof vollendet;
ein Teil der neuen Altarbilder aufgestellt.

Begonnene Arbeiten:

Beichtstühle, Tabernakel und Rückwand des Speisealtars, zwei Altäre in Nischen am Nordseitenschiff (vor den zugemauerten Kapellen), steinerne Galeriebrüstungen an der Süd- und Westwand des Doms.

Geplante Arbeiten:

Hölzerne Verkleidung in gotischem Stil für den Hochaltar, dessen Entfernung Pietät und Materialwert verbieten; niedriges Gitter als Chorabschluß zum Langhaus (letzteres nie ausgeführt).

Außenbau:

Wiederholt Klagen über schlechten Erhaltungszustand;

28. 8.: Kostenvoranschlag für dringende Arbeiten von Gärtner eingereicht, „wenn an diesem herrlichen Baudenkmal nur das Nötigste wiederhergestellt werden soll, um dasselbe vor fernerer Zerstörung und seinem theilweisen gänzlichen Untergang am Äußeren zu sichern“:

Instandsetzung der Vorhalle am Hauptportal (bereits begonnen);
Erneuerung der Wasserableitungen;
Reparatur der mittelalterlichen Fenster;
Umdeckung des Hauptdachs;
Reparatur des Stufenunterbaus.

1840— Zum 1100jährigen Bistumsjubiläum 1840 Abschluß fast aller Innenarbeiten;

- 1841 zuletzt Fertigstellung der steinernen Emporenbekrönung an der Westwand (1841). Ludwig I. genehmigt Rückzahlung von 11 694 fl für Purifizierungsarbeiten ans Domkapitel; Anweisung weiterer 27 504 fl (laut Kostenvoranschlag vom 28. 8. 1839); Verzicht auf Rückzahlung der 1837 vorgeschossenen 23 003 fl.
- Außenbau:
Arbeiten laut Kostenvoranschlag vom 28. 8. 1839;
Reparatur der mittelalterlichen Verglasung nur im Chor.
- 1843— Auf Wunsch des Königs Entfernung der beiden neuen Nischenaltäre im Nord-
1846 seitenschiff und Ersetzung durch „einfachere“ Aufbauten.
- 1849— Absicht des abgedankten Königs Ludwig, weitere Glasmalereien zu stiften; in
1850 seinem Auftrag Aufstellung über die noch „fehlenden“ und zu „restaurierenden“ Fenster durch Max Ainmiller, Inspektor der kgl. Glasmalereianstalt (8. 1. 1850).
- 1852 Drei von Ludwig gestiftete Fenster eingesetzt:
1. großes Glasgemälde im Obergaden des Nordquerschiffs nach Westen (dargestellt Patrona Bavariae und die Bistumsgründer Korbinian, Ratharius, Willibald, Rupert).
2. zwei kleinere Fenster im Nordchor (dargestellt Szenen aus dem Leben des Hl. Laurentius, sowie die Tugenden der Weisheit, Gerechtigkeit, Stärke, Mäßigkeit).
- 1854 Weiteres von Ludwig gestiftetes Glasgemälde vollendet; auf der Münchner Industrieausstellung gezeigt.
Anschließend Einsetzung im Obergaden des Südquerschiffs nach Westen (dargestellt Schlüsselübergabe an Petrus, sowie die vier Kirchenväter).
Gleichzeitig das erste in der kgl. Glasmalereianstalt restaurierte mittelalterliche Domfenster im Südseitenschiff eingesetzt (weitere Fensterrestaurierungen in den späteren Jahren z. Z. des Domausbau).
- Außenbau:
Erste Vorbereitungen zur gründlichen Instandsetzung von Westfassade und Türmen (genaue Vermessung).
- 1857 Fenstergruppe der Westfassade von 1828 herausgenommen und durch von Ludwig gestiftete „vollkommenere“ ersetzt (dargestellt die Namensheiligen der Kinder Ludwigs).

Die gründliche Restaurierung des gesamten Außenbaus erfolgt als Voraussetzung für den Domausbau vor allem 1859—70 und wird aus Staatsmitteln finanziert.

Genauere Quellenangaben folgen in den Kapiteln, die sich mit den verschiedenen Aspekten der Restauration befassen.

2. Motive und Schwerpunkte

Ein unmittelbarer Anlaß für die Restauration des Regensburger Doms ist aus den Quellen nicht zu erschließen¹. Die naheliegende Vermutung, daß der schlechte Bauzustand eine Instandsetzung erzwungen habe, wird bei näherem Hinsehen nur zum Teil bestätigt. Es fällt nämlich auf, daß nicht etwa Sanierungsarbeiten als erstes in Auftrag gegeben wurden, sondern neue Fenster mit aufwendigen Glasmalereien; ein fast lächerlicher Vorgang, wenn man bedenkt, daß die wertvolle mittelalterliche Verglasung der Zerstörung nahe war. Auch im weiteren Verlauf der Restauration entdeckt der heutige Betrachter seltsame Unstimmigkeiten. Es

¹ Vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 240.

scheint deshalb lohnend, die Schwerpunkte der im 19. Jahrhundert vorgenommenen Maßnahmen im einzelnen zu beleuchten.

Die Domrestauration wurde lange Zeit in die Jahre 1834—39 gesetzt, so z. B. von Karl Zahn in seiner Beschreibung der Kathedrale (1929)² und noch neuerdings von Oswald Hederer in seiner Monographie über Friedrich Gärtner (1976)³. Doch umfaßt der genannte Zeitraum nur den spektakulärsten Abschnitt der Restauration, keineswegs aber die Gesamtheit der damals eingeleiteten Arbeiten. 1839 heißt es in einem Bericht der Obersten Baubehörde, „nach Lage der Akten“ habe man mit den Restaurationsmaßnahmen im Jahre 1827 begonnen⁴. Da die Arbeiten zum Zeitpunkt der Wiedereröffnung des Doms 1839 nicht abgeschlossen, sondern erst 1841 weitgehend fertiggestellt waren, läßt sich für die tatsächliche Dauer der Restauration ein Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren errechnen. Der Vorgang ist dabei sehr komplex und in vieler Hinsicht widersprüchlich, was sich schon aus einer Übersicht der Daten ergibt:

1826 hatte König Ludwig I. beschlossen, für den Regensburger Dom, den er noch nie mit eigenen Augen gesehen hatte⁵, neue gemalte Glasfenster zu stiften⁶. Zu diesem Zeitpunkt wußte er offenbar noch nicht, daß der Dom in seinem baulichen Bestand gefährdet war, daß am Außenbau Steine herunterstürzten, eindringendes Wasser die Gewölbe schädigte und das Pflaster im Innern so ausgetreten war, daß es eine Gefahr für die Kirchenbesucher bedeutete⁷. Erst im Januar 1827 erfuhr er, daß es in den Dom hineinregne und forderte einen genauen Bericht darüber an⁸. In der Folge wurde aber nicht etwa eine gründliche Sanierung des Bauwerks angeordnet; es wurde im Gegenteil verfügt, daß nur die allerdringendsten Reparaturen vorzunehmen seien⁹. Die noch im selben Jahr eingeleiteten bescheidenen Instandsetzungsarbeiten an Dächern, Gewölben und einigen äußeren Dachgalerien waren bereits Ende des Jahres 1830 im wesentlichen abgeschlossen¹⁰. Unterdessen wurden die Mittelfenster der Westfassade genau vermessen¹¹. Mit der Ausführung

² Zahn, *Der Dom zu Regensburg* (1929), 37—38.

³ Hederer, *Friedrich v. Gärtner* (1976), 211; anders Loers, *Die Barockausstattung des Regensburger Doms*, 239—56, der den Zeitraum von 1828—40 behandelt.

⁴ KM, *Domkirche in Regensburg* (1826—39), 7. 4. 1839.

⁵ Ludwig I. kam zum erstenmal am 18. 10. 1830, anlässlich der Grundsteinlegung zur Walhalla, nach Regensburg; *Kunstblatt*, 11. Jg. (1830), 361; Loers, *Die Barockausstattung des Regensburger Doms*, 245—46, Anm. 104.

⁶ Ferd. Olivier, *Wiederherstellung und Erweiterung der musivischen Glasmalerei in Bayern von 1826 bis 1836*, in: *Kunstblatt*, 17. Jg. (1836), 363.

⁷ Amberg, *KdI*, Abgabe 49, 16372, Eingabe Bischof Schwäbls, 28. 10. 1833.

⁸ Vgl. Kap. III/1 dieser Arbeit, Anm. 1.

⁹ Amberg, *KdI* 14289, Brief des Innenministeriums an Regierungspräsident Doernberg, 27. 1. 1827; LBA 167 (1812—35), Brief der Kreisregierung an Bauing. Windscheid, 14. 2. 1827.

¹⁰ Amberg, *KdI* 14289, Brief der Kreisregierung ans Rentamt Regensburg, 12. 10. 1830; weitere Korrespondenz ebd., insbes. 27. 1. 1827, 2. 2. 1827 (mit Abschrift eines Kostenvoranschlags, 1. 2. 1827), 17. 3. 1828 (mit Kostenvoranschlag), 16. 4. 1828 (Zusage des Innenministeriums über weiteren Zuschuß von 3000 fl aus dem Hauptbau-Reservefond); KM, *Domkirche in Regensburg* (1826—39), bes. 24. 2. 1827 (zur Art der Ssch.-Bedachung, die schließlich in Eisenblech ausgeführt wurde; 9. 3. 1827 Notiz von Klenze zur Materialfrage); LBA 167 (1812—35).

¹¹ KM, *Domkirche in Regensburg* (1826—39), Antrag Gärtners an Ludwig I., 23. 1. 1827, mit eigenhändigem Signat Ludwigs, 28. 1.; Amberg, *KdI* 14289, Brief des Innenministeriums an die Kreisregierung, 31. 1. 1827.

der Scheiben für die beiden zweibahnigen Fenster und die kleine zugehörige Maßwerkrose begann man noch im Sommer 1827¹²; im Mai 1828 waren sie bereits eingesetzt¹³. In rascher Folge schlossen sich weitere Fenster an: 1829 zunächst fünf kleinere Ergänzungen zu den bereits fertiggestellten Glasmalereien in der Westwand¹⁴ sowie ein Ornamentfenster für den südlichen Nebenchor¹⁵, dann ein großes dreiteiliges Glasgemälde für die nördliche Turmhalle¹⁶; 1830 ein ebenso großes, zweiteiliges Fenster für die südliche Turmhalle¹⁷; 1832 ein riesiges Glasbild für den Obergaden des Südquerhauses nach Osten¹⁸; 1834 ein weiteres Fensterpaar, diesmal für den nördlichen Nebenchor¹⁹.

Erst nachdem die Serie der großen Glasmalereien vorläufig abgeschlossen war, erfolgten ab 1835 die eigentlichen „Purifications“-Arbeiten²⁰ in dem nur notdürftig in seinem Bestand gesicherten Bau. Es gab allerdings schon seit einigen Jahren Pläne, den Dom „von den ihn so sehr verunstaltenden hölzernen Chören und Emporkirchen, vorzüglich in der Nähe des Hochaltares, zu reinigen“²¹. Das früheste Dokument hierfür ist ein Kostenvoranschlag der Regensburger Bauinspektion vom 13. Mai 1830²². Nach König Ludwigs erstem Besuch in Regensburg, der anlässlich der Grundsteinlegung zur Walhalla im Oktober 1830 stattfand²³, erfahren wir dann von weit umfangreicheren Purifizierungsprojekten. Wohl auf Anordnung Ludwigs wurde die Bauinspektion beauftragt, für die „Entfernung aller dem Baustyle des Doms widersprechenden Neuerungen, mit Ausnahme der Monumente“, außerdem für die „Herstellung eines Kreuzgewölbes statt der mit Freskogemälden versehenen Kuppel“ und die „Entfernung der Stukkaturverunzierungen an den Kapellchen in den Seitenschiffen“ Vorkehrungen zu treffen²⁴.

¹² GHAM, Nachl. Ludw. I., II A 27, Brief Gärtners an Ludwig I., 25. 7. 1827.

¹³ Kunstblatt, 9. Jg. (1828), 155—56 (Schorn); Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 241—42. Korrespondenz in: Amberg, KdI 14289, bes. 29. 3. 1828; KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), bes. Signat Ludwigs, 25. 3. 1828; zum Streit darum, wer die Einsetzung der Fenster zu bezahlen habe, s. KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), „Erinnerung des quieszierten Rechtscommissärs des Innern“ Miller, 30. 1. 1829.

¹⁴ Kunstblatt, 10. Jg. (1829), 193 (Schorn).

¹⁵ Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 1, 229.

¹⁶ Amberg, KdI 14289, Brief der Bauinspektion an die Kreisregierung, 7. 4. 1830; Kunstblatt, 10. Jg. (1829), 557—58 (Schorn); Kunstblatt, 13. Jg. (1832), 101; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 242—43.

¹⁷ Amberg, KdI 14289, Brief der Kreisregierung an die Bauinspektion, 11. 9. 1830; Kunstblatt (1832), 101; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 243.

¹⁸ Kunstblatt (1832), 102; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 244; vgl. aber Spindler, Schenkbriefe, 254, Brief Schenks an Ludwig, 26. 6. 1834: Schenk dankt für ein neues Fenster, das sehr hoch angebracht sei, und „durch welches jetzt die Sonne auf Sailers Grabstätte [im Südchor] herniederleuchtet“; demnach wäre das Querhausfenster erst 1834 eingesetzt worden.

¹⁹ Amberg, KdI 14290, Brief der Bauinspektion an die Kreisregierung, 12. 6. 1834; Kunstblatt (1832), 102—03.

²⁰ S. z. B. GHAM, Nachl. Ludw. I., 48/5/31, Brief des Domkapitels an die Kreisregierung (Abschrift), 13. 6. 1837, wo diese Bezeichnung verwendet wird.

²¹ Spindler, Schenkbriefe, 137, Schenk an Ludw. I., 21. 5. 1830.

²² LBA 167 (1812—35) u. KM, Domkirche in Regensburg (1826—39); bei Loers, 244, ist irrtümlich das Datum Juli 1828 angegeben.

²³ Vgl. Anm. 5.

²⁴ Amberg, KdI 14289, Brief der Kreisregierung an die Bauinspektion, 30. 10. 1830; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 246—47.

Daß die Arbeiten dann so lange aufgeschoben wurden, lag wohl an der gespannten innenpolitischen Situation in Bayern. Besonders im Jahr 1831 war die Kunstpolitik des Königs von Seiten des Landtags scharfer Kritik ausgesetzt; auch Kürzungen der Mittel für die Kunstförderung mußten in Kauf genommen werden²⁵.

Außerdem verlangte der König selbst im Dezember 1833 entgegen seinen eigenen früheren Anordnungen einen Aufschub der Purifizierung, bis er sich persönlich an Ort und Stelle von der „unvermeidlichen Nothwendigkeit“ der vorgeschlagenen Maßnahmen überzeugt habe²⁶. Er begründete dies mit der Befürchtung, der Dom könne „verunstaltet“ werden, wie es in ähnlichen Fällen schon wiederholt geschehen sei²⁷. Auch im darauffolgenden Jahr richtete er an den Regierungspräsidenten Schenk die dringende Aufforderung: „Daß ja! der Dom von Innen und Außen unverändert bleibe bis ich an Ort und Stelle mich werde ausgesprochen haben, das Säubern . . . ist zu fürchten, es wird gar leicht verdorben“²⁸. Dem Einspruch des Königs war eine Eingabe des Regensburger Bischofs Franz Xaver Schwäbl vorausgegangen, in der dieser neben dringend notwendigen Reinigungs- und Reparaturarbeiten auch wieder die Entfernung der hölzernen Einbauten „und anderer im falschen Geschmacke angebrachten verunstaltenden Decorationen“, wie vom König „bereits allerhöchstselbst angeordnet“, gefordert hatte²⁹. Ein zwei Monate später eingereichter Antrag des Regierungspräsidenten Schenk enthielt dann eine genaue Aufstellung der für die „Restauration des Innern“ nötig befundenen Maßnahmen³⁰. Schenk ging zwar über die bescheideneren Vorstellungen Schwäbels, der z. B. keine Veränderung der barocken Kuppel gewünscht hatte, weit hinaus; seine Vorschläge stimmten jedoch im wesentlichen mit den einzelnen Punkten des Kostenvorschlages überein, den die Bauinspektion nach Ludwigs erstem Aufenthalt in Regensburg anfertigen sollte³¹.

Es ist anzunehmen, daß der Protest des Königs sich nicht nur gegen die Forderungen des Bischofs richtete, dem er persönlich wohlgewogen gewesen sein soll³², sondern auch gegen die Pläne Schenks, die ihm nun plötzlich zu weit gingen. Das Zögern Ludwigs ist umso erstaunlicher, als zur gleichen Zeit die auf sein Betreiben eingeleitete radikale Purifizierung des Bamberger Doms schon weit fortgeschritten war, ohne daß er dabei zur Mäßigung gemahnt hätte³³. Überdies befahl der

²⁵ M. Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns 3, 107; M. Spindler, Handbuch der Geschichte Bayerns IV/1, 155—56; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 247.

²⁶ Amberg, KdI, Abgabe 49, 15372, Ludwig I. an Bischof Schwäbl, 31. 12. 1833 (Abschrift); Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 248.

²⁷ Wie Anm. 26.

²⁸ Spindler, Schenkbriefe, 253, 6. 7. 1834.

²⁹ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, 28. 10. 1833.

³⁰ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, 27. 12. 1833 (Konzept), mit eingeklebter Abschrift der Aufstellung.

³¹ Vgl. Anm. 24. Der einzige wesentliche Unterschied ist die Forderung Schenks nach Entfernung des Dalberg-Monuments, während 1830 die Beseitigung aller nicht stilkonformen „Neuerungen“, aber unter Schonung der Grabdenkmäler, veranschlagt werden sollte.

³² Lt. W. M. Hahn, Romantik und katholische Restauration: Das kirchliche und schulpolitische Wirken des Sailer-Schülers und Bischofs von Regensburg Franz X. Schwäbl . . . , Diss. (1970); Loers sieht dagegen in der gereizten Reaktion Ludwigs ein Zeichen seiner Ungeduld mit dem Bischof, an dessen Stelle er „lieber den temperamentvolleren Diepenbrock gesehen hätte“ (Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 248).

³³ Aus den sehr detaillierten Aufstellungen von Domkapitular M. Pfister (Der Dom zu Bamberg, 1896), geht zumindest nichts dergleichen hervor.

König dann bei einem weiteren Besuch in Regensburg am 19. Juni 1835 eine durchgreifende „Restauration“ des Doms, die sich im Endergebnis aufs genaueste mit den 1833 von Schenk beantragten Maßnahmen deckte. Was die rechthaberische Reaktion Ludwigs letztlich verursacht hat, ob persönlicher Starrsinn oder ernsthaftige Befürchtungen, ist aus den erhaltenen Quellen nicht zu erschließen.

Die Purifizierungsarbeiten waren im Frühjahr 1839 so weit fortgeschritten, daß der Dom zu Pfingsten wiedereröffnet werden konnte. Erst in diesem Jahr begann man, eine gründlichere Instandsetzung des Außenbaus zu planen³⁴; ihre Durchführung erfolgte im wesentlichen in den frühen vierziger Jahren³⁵.

Die Restauration des Regensburger Doms setzte sich demnach aus drei verschiedenartigen Komplexen zusammen, die teils in zeitlich abgrenzbaren Phasen aufeinander folgten, teils nebeneinander herliefen:

1. Einsetzung neuer Fenster mit Glasmalereien,
2. Erhaltungsmaßnahmen zur Bewahrung der Bausubstanz,
3. „Purification“ durch Entfernen der Barockausstattung.

Die Initiative zu den beiden ersteren Maßnahmen ging nachweislich von König Ludwig I. aus³⁶. Den ersten Anstoß zur Purifizierung dürfte dagegen Friedrich Gärtner gegeben haben, der die Einsetzung der neuen Fenster zu überwachen hatte und von daher eine weit genauere Kenntnis des Baus besaß als der König³⁷. In den folgenden Jahren war Ludwig aber offenbar auch für die Purifizierung die treibende Kraft³⁸.

Man muß deshalb von der Person des Königs ausgehen, wenn man die vielschichtigen Vorgänge näher erfassen will. Dabei stellt sich als erstes die Frage, auf welche Informationen er sich bei seinen Restaurationsplänen stützen konnte, bevor er sich mit eigenen Augen vom Aussehen des Bauwerks überzeugt hatte. Die historischen und ideellen Assoziationen, die sich für Ludwig mit der Regensburger Kathedrale verbanden, sollen dabei vorläufig außer Betracht bleiben³⁹. Vor seinem ersten Besuch in Regensburg kann der König den Dom nur aus Abbildungen und der bis dahin einzigen ausführlichen Beschreibung, nämlich der von Wiebeking, gekannt haben⁴⁰. Bemerkenswert ist, daß keine der ihm zunächst zugänglichen Darstellungen, weder die Ansichten Quaglios noch der Stich von Rehlen und Schleich, das Innere des Doms zeigten, obwohl sich die Aufmerksamkeit Ludwigs sofort dem Innenraum zuwandte. Hierfür war er jahrelang allein auf Wiebe-

³⁴ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, Kostenvoranschlag von Bezirksing. Nadler, 7. 10. 1839.

³⁵ Korrespondenz, vor allem um die Anweisung der Gelder, in: KM, Domkirche in Regensburg (1826—39).

³⁶ Zu den Fenstern s. Amberg, KdI 14289, Bericht Gärtners, 23. 1. 1827 (Abschrift); J. N. Sepp, Ludwig Augustus . . . (1903), 488—89; Kunstblatt, 9. Jg. (1828), 155 (Schorn). Zu den Reparaturen s. Kap. III/1 dieser Arbeit, Anm. 1.

³⁷ Spindler, Schenkbriefe, 137, Brief Schenks an Ludwig I., 21. 5. 1830.

³⁸ Wie aus den zahlreichen Hinweisen hervorgeht, daß er „höchstselbst“ die Entfernung der Barockausstattung angeordnet habe; z. B. Amberg, KdI 14291, Brief des Domkapitels an die Kreisregierung, 29. 3. 1836.

³⁹ S. Kap. IV/3 dieser Arbeit.

⁴⁰ Die von Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 1, XVII, erwähnten „Baudenkmäler des Domes zu Regensburg, in Abbildungen und mit erläuterndem Texte“, wovon nur das 1. Heft 1829 erschien, dürfte über Regensburg hinaus kaum bekannt geworden sein.

kings Beschreibung angewiesen. Nur so ist auch erklärlich, daß er noch im Frühjahr 1828 an den späteren Bischof Sailer in Regensburg schreiben konnte, der Dom sei der einzige in Bayern, „welchen der Neuerer entweihe Hand nicht verdorben haben“⁴¹; denn Wiebeking hatte ja an einer Stelle behauptet, daß „das großartige Innere des Regensburger Doms von neuen Altären und Emporen noch ziemlich frey geblieben“ sei⁴². Jedenfalls wußte der König noch zu dem Zeitpunkt, als die ersten von ihm gestifteten Glasmalereien eingesetzt waren⁴³, nichts von der Existenz einer Barockausstattung im Regensburger Dom⁴⁴.

Im November 1828 wurden dann die beiden mittelalterlichen Westfassadenrisse in der Domschatzkammer gefunden⁴⁵. Zusammen mit diesen beiden Plänen wurden die schon erwähnten zweiundzwanzig von Justus Popp gezeichneten Darstellungen ans Innenministerium nach München geschickt⁴⁶. Darunter befand sich auch eine Innenansicht, die zunächst im „Bureau der Ministerial Bausection“ verblieb und dort von einem Praktikanten kopiert wurde⁴⁷. Bei diesem Blatt handelte es sich mit einiger Sicherheit um die bereits ausführlich besprochene Deckfarbenzeichnung, die sich im Thurn und Taxis-Archiv erhalten hat⁴⁸.

Die im November 1828 nach München gesandten Risse und Bauaufnahmen machten auf den König offenbar einen nachhaltigen Eindruck. Zum einen darf man hier den Ausgangspunkt für seine späteren Bemühungen um einen Ausbau des Regensburger Doms vermuten, weil es wohl die Auffindung der alten Fassadenpläne war, was Ludwig den Gedanken an eine „Vollendung“ der Kathedrale eingab⁴⁹. Zum anderen lagen nun erstmals genaue Bauaufnahmen des Doms vor, die auch einen anschaulichen Eindruck des Innenraums vermittelten. Aus den erhaltenen Dokumenten ist zwar nicht zu beweisen, daß sich der König diese Darstellungen persönlich vorlegen ließ, doch muß man aus seinem so lebhaft bekundeten Interesse für das Bauwerk darauf schließen. Am meisten dürfte ihn die „stimmungsvolle“ Innenansicht interessiert haben. In diesem Zusammenhang verdient eine Besonderheit dieses Blattes noch nähere Beachtung: es ist deutlich erkennbar, daß die Barockausstattung ursprünglich ziemlich vollständig wiedergegeben war, nachträglich aber größtenteils ausretuschiert wurde. Abgedeckt sind das Philipp Wilhelm-Monument, die Musikempore zwischen den Vierungspfeilern, der Kanzeldeckel und der mittelalterliche Hieronymusalter vor dem südlichen Turmpfeiler rechts⁵⁰. Zweifellos bewirkte erst diese Überarbeitung das so auffallend „puri-

⁴¹ Schiel, Bischof Sailer und Ludwig I., 130, 13. 5. 1828.

⁴² S. Kap. III/2 dieser Arbeit, Anm. 71.

⁴³ Der Dankbrief Sailers datiert vom 1. 5. 1828 (Schiel, Bischof Sailer und Ludwig I., 129—30).

⁴⁴ Vgl. Kap. III/2 dieser Arbeit, Anm. 82; in diesem Zusammenhang ist noch einmal die Frage zu stellen, was die 1825 an den König geschickten Zeichnungen von Justus Popp darstellten; ob wirklich die Domkirche oder, was wahrscheinlicher ist, den „Alten Dom“, d. h. die Kapelle St. Stephan am Domkreuzgang, worauf ein undatierter Brief des alten Popp (GHAM, Nachl. Ludw. I. 89/2, 89/2/a) hindeutet, der beiliegende Zeichnungen des „Kreuzgangs zum alten Dom“ und des Altars in diesem „Dom“ erwähnt.

⁴⁵ Amberg, KdI 14288, Brief der Kreisregierung ans Innenministerium, 18. 11. 1828.

⁴⁶ S. Kap. III/2 dieser Arbeit, Anm. 91, Gesuch Popp's an die Kreisregierung, 2. 9. 1830.

⁴⁷ Amberg, KdI 14288, Brief des Innenministeriums an die Kreisregierung, 3. 6. 1830; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 245.

⁴⁸ Vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 245.

⁴⁹ S. Kap. VI dieser Arbeit.

⁵⁰ Wie Anm. 48.

fizierte“ Erscheinungsbild des dargestellten Innenraums. Wann die Retuschen vorgenommen wurden, ist ebenso wissenswert wie unbeweisbar. Nur die Beantwortung dieser Frage könnte Aufschluß darüber geben, wann der König von der Existenz einer Barockausstattung im Regensburger Dom erfuhr. Hätte Popp selbst noch in Regensburg seine Zeichnung „bereinigt“, dann hätte der König glauben müssen, daß das Innere der Kathedrale mit der ihm vorgelegten Idealansicht übereinstimme. In diesem Fall müßte man davon ausgehen, daß er erst 1830 mit einiger Überraschung feststellte, wie viele barocke Ausstattungsstücke den Dom in Wirklichkeit „verunstalteten“. Wahrscheinlicher ist aber, daß das Deckfarbenblatt unverändert nach München kam und Ludwig einen ersten Eindruck von der barockisierten Gestalt des Innenraums vermittelte. Loers vermutet, daß erst dann, vielleicht auf Anregung Gärtners, die Übermalungen vorgenommen wurden. Wie der Vorgang auch gewesen sein mag, Loers' Annahme, „daß die Poppsehe Ansicht, indem sie das barocke Bild des Dominneren teilweise purifizierte, für Ludwig ein Modell bzw. eine Entscheidungshilfe der durchzuführenden Restauration darstellte“⁵¹, kann man wohl auf jeden Fall zustimmen.

Die Frage nach den Motiven für die Domrestauration, die ja nur zum Teil in einer Purifizierung bestand, ist damit noch keineswegs beantwortet. Fest steht bisher nur, daß der König die Regensburger Kathedrale mit großzügigen Geschenken bedachte, bevor er über ihr Aussehen und ihren Erhaltungszustand hinreichend unterrichtet war. Bauliche Schäden sind als unmittelbarer Anlaß auszuschließen, denn die Stiftung neuer Glasmalereien kann nur als Verschönerungsmaßnahme, nicht aber als Beitrag zur Instandsetzung gewertet werden. Überhaupt ist festzustellen, daß der Sanierung des Baubestands bei der Restauration der geringste Stellenwert zugemessen wurde. Zwar kann man in der Anordnung, nur die allerdringendsten Reparaturen vorzunehmen, einen Versuch der Behörden sehen, dem ohnehin überlasteten Bauetat möglichst wenige zusätzliche Ausgaben aufzubürden. Doch mutet es seltsam an, daß einige Jahre später König, Kirchenverwaltung und auch die staatlichen Behörden zwar große Summen für die Purifizierung des Dominneren aufwendeten, sich bei der Instandsetzung des Außenbaus aber auf das Notdürftigste beschränkten. Außerdem wurden die Erhaltungsmaßnahmen von Anfang an sehr unsystematisch durchgeführt. So schlug die Bauinspektion 1827 vor, die Ostseiten der Türme mit einem drei Fuß hohen Drahtgeflecht zu umziehen und die Galerien am Hochschiff mit Brettern und Steinen zu sichern, damit die neuen Blechdächer der Seitenschiffe nicht gleich wieder von herunterfallenden Steinen und Dachziegeln beschädigt würden⁵². Trotz dieses bedrohlichen Zustands wurde eine gründliche Bausanierung in den folgenden Jahren immer wieder aufgeschoben und alle Kräfte auf die „Reinigung“ des Innenraums konzentriert.

Besonders erstaunlich ist das Vorgehen von König und Baubehörden im Hinblick auf die Glasmalereien der Fenster. Der schlechte Zustand der mittelalterlichen Verglasung mußte spätestens 1828, nachdem Gärtner wegen der Einsetzung der neuen Fenster in Regensburg geweiht hatte, auch dem König bekannt geworden sein⁵³. Obwohl immer wieder über Sturmschäden und mutwillige Zerstörungen an den alten Glasmalereien berichtet wurde und obwohl Bischof Schwäbl 1833

⁵¹ Wie Anm. 48.

⁵² Amberg, KdI 14289, Bericht an die Kreisregierung, 16. 5. 1827.

⁵³ Gärtner hielt sich am 2. Mai in Regensburg auf: Amberg, KdI 14289, Brief der Kreisregierung ans Innenministerium, 17. 5. 1828 (Konzept).

in seiner Eingabe dringend eine gründliche Instandsetzung der Fenster forderte, wurden nur kleinere Reparaturen vorgenommen⁵⁴. Am 2. Oktober 1839, also viereinhalb Monate nach der feierlichen Wiedereröffnung des Doms, beklagte sich das Domkapitel, daß die versprochene Wiederherstellung der Fenster noch immer auf sich warten lasse⁵⁵. Durch Oxydierung der Bleiruten seien „ganze Felder . . . gänzlich abgelöst und aus den Fugen getreten“, so daß sie ein heftiger Windstoß in den Dom „hineinwerfen und zerschmettern“ könne⁵⁶. Außerdem herrsche in der Kirche ein solcher Zug, vor allem in den Chorstühlen und am Hochaltar, daß man es bei Nord- und Ostwind nicht im Dom aushalten und zudem kaum verhindern könne, daß die Altarkerzen ausgeblasen würden. Schon jetzt, vor Beginn der kalten Jahreszeit, leide die Hälfte der Domherren an Rheumatismus. Unter diesen Umständen könne man im Winter keine Gottesdienste in der Kathedrale halten⁵⁷. Die Behörden gaben als Grund für die Verzögerung der Arbeiten an, daß die finanziellen Mittel fehlten⁵⁸. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Ludwig I. jedoch bereits 65 270 Gulden aus seiner Privatschatulle für die Verschönerung des Doms mit neuen Glasmalereien ausgegeben⁵⁹. Auf einen Teil der neuen Fenster zu verzichten und stattdessen auch die Wiederherstellung der alten aus der Kabinettskasse zu bestreiten, kam ihm zu dieser Zeit nicht in den Sinn. Erst im Jahr 1850 wurden in eine in seinem Auftrag gefertigte Aufstellung der noch „fehlenden“ Fenster des Doms auch die „zu restaurierenden“ mit aufgenommen⁶⁰.

Ähnlich widersinnig — nach heutigen Maßstäben gemessen — ging man bei der Instandsetzung des Außenbaus vor. Abgesehen von der bereits erwähnten Erneuerung der Seitenschiffdächer und einiger äußerer Galerien geschah nichts, um seinen offenbar gefahrdrohenden Zustand zu verbessern. 1835 befand Gärtner, die geplante Ausbesserung des Stufenunterbaus und der „Vortreppen“ sei nicht dringend; man solle die bereits genehmigten Mittel lieber für die vom König befohlene Entfernung der barocken Emporen, Altäre und Balustraden verwenden⁶¹. Daß man trotzdem sehr wohl wußte, wie nötig eine durchgreifende Sanierung des Außenbaus gewesen wäre, geht aus den Kostenvoranschlägen dieser Jahre hervor, die immer wieder entsprechende Maßnahmen mit aufführen⁶². So wurde die Umdeckung des großen Hauptdachs schon für das Finanzjahr 1828/29 angeregt⁶³. Im gleichen Voranschlag wird erwähnt, daß vom Nordturm eine „obere Fenster-

⁵⁴ S. Berichte der Bauinspektion an die Kreisregierung in: Amberg, KdI 14289, bes. 6. 8. 1828, 26. 11. 1828 (die Fenster seien durch Stürme „so ausgebogen worden“, daß bei neuerlichem Sturm „der Einsturz bevorsteht“), 1. 7. 1830; Amberg, KdI 14290, 22. 4. 1831; LBA 167 (1836—40), Brief der Bauinspektion an den Stadtmagistrat, 12. 6. 1830.

⁵⁵ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39).

⁵⁶ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), 2. 10. 1839; ebenso KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), Bericht Gärtners an Ludwig I., 28. 8. 1839.

⁵⁷ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), zit. Brief des Domkapitels, 2. 10. 1839.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Errechnet aus: undat. Aufstellung der Ausgaben Ludwigs für den Dom, die insgesamt 90 730 fl 10 Kreuzer für die Fenster angibt (GHAM, Nachl. Ludw. I., 50/4/10 1/2); sowie Randbemerkungen auf einem Bericht Ainmillers an Ludwig (ebd., 8. 1. 1850), die für die ab 1850 von diesem gestifteten Fenster insgesamt 25 460 fl ergeben.

⁶⁰ Vgl. Anm. 59, zit. Bericht Ainmillers, 8. 1. 1850.

⁶¹ Amberg, KdI 14291, Brief der Bauinspektion an die Kreisregierung, 22. 6. 1835.

⁶² Z. B. „Herstellung der Geländer auf den Gesimsen und Wasserinnen“, LBA 167 (1836—40), Voranschlag, Febr. 1837.

⁶³ LBA 167 (1812—35), Kostenvoranschlag „pro 1828/29“, undat.

einfassung“ heruntergefallen sei und daß der Rest abgespitzt werden müsse. Ein eigener „Überschlag über die Restauration des Hauptthurmes von Abend gegen Mitternacht“ datiert vom 20. Februar 1838⁶⁴. Im Frühjahr 1839 begann man dann zumindest mit der Ausbesserung der Treppen an der Westseite und mit der Wiederherstellung des einsturzgefährdeten Vorhallenpfeilers⁶⁵. Doch scheinen diese Anstrengungen wahrlich gering im Vergleich zu dem Aufwand, der bei der Purifizierung des Innenraums betrieben wurde. Dabei wurde immerhin die anscheinend intakte Barockkuppel abgebrochen und durch ein Kreuzgewölbe ersetzt. Insgesamt kostete die „Reinigung“ des Doms etwa 34 700 Gulden⁶⁶. Die einzige Instandsetzungsmaßnahme, die in diesem Betrag inbegriffen war, bezog sich auf die Erneuerung des ausgetretenen Bodenpflasters.

Im Februar 1839, drei Monate vor der Wiedereröffnung des Doms, wurde der Zustand des Außenbaus folgendermaßen geschildert: Da seit ungefähr 300 Jahren keine „Hauptreparatur“ stattgefunden habe, seien vor allem die aus Grünsandstein gearbeiteten Teile stark verwittert. Vom Nordturm drohten „Pyramiden von 15 Fuß Höhe, vom Froste auseinandergesprengt“, herabzustürzen⁶⁷. Erstaunlich, daß man unter diesen Umständen keine Bedenken hegte, den Bau wieder für die Kirchenbesucher zugänglich zu machen⁶⁸. Daß die damals schon seit zwölf Jahren eifrig betriebene Restauration zur Verbesserung der Bausubstanz wenig beigetragen hatte, beweist auch ein Brief Bischof Schwäbls an die Kreisregierung vom 12. Juli 1839⁶⁹: „Die steinernen Rinnen an der kunstreichen Wasserableitung des Hauptdaches und der Nebendächer sind in einem Zustande, der jeden längeren Verzug höchst schädlich und gefahrdrohend macht; denn das Wasser dringt bei starkem Regen stromweise durch die Gewölbe hindurch, fließt an den innern Mauern herab und auf dem Pflaster umher . . .“ Nur zwei Monate waren seit der feierlichen Wiedereröffnung der Kathedrale vergangen. Man wird sich erinnern, daß bereits zu Beginn der Restauration davon die Rede war, daß es in den Dom hineinregne.

Erst jetzt wandten die Verantwortlichen den Bauschäden größere Aufmerksamkeit zu. Gärtner, dessen Initiative es immerhin zu verdanken war, daß die Wiederherstellung der Vorhalle in Gang gekommen war, legte dem König am 28. August 1839 eine Übersicht der Arbeiten vor, die noch erforderlich seien, „wenn an diesem herrlichen Baudenkmale nur das Nöthigste wiederhergestellt werden soll, um dasselbe vor fernerer Zerstörung und seinem theilweisen gänzlichen Untergange am Äußern zu sichern“⁷⁰. Als unbedingt nötig erachtete er die vollständige Instandsetzung von Vorhalle und Hauptportal, die Erneuerung der offenen Wasserrinnen auf dem Strebewerk, die Auswechslung eines Theils der Galerien an der Nord- und

⁶⁴ LBA 167 (1836—40).

⁶⁵ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, Brief Nadlers an die Kreisregierung, 25. 2. 1839; Amberg, KdI 14291, Brief der Bauinspektion an die Kreisregierung, 22. 3. 1839.

⁶⁶ Davon 23 003 fl Staatszuschuß, angewiesen am 18. 12. 1837 (s. Aufstellung zur Finanzierung in: KM, Domkirche in Regensburg, 1826—39, 7. 4. 1839) und 11 694 fl 23 Kreuzer Eigenleistung der Kirchenverwaltung aus dem Domkustoderiefond (KM, 1839—63, bes. 30. 11. 1839, 28. 12. 1839).

⁶⁷ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, Bericht und Kostenvoranschlag der Bauinspektion, 25. 2. 1839.

⁶⁸ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, 25. 2. 1839, Bericht.

⁶⁹ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372; dass. in: KM, Domkirche in Regensburg (1826—39).

⁷⁰ KM (1826—39); Amberg, KdI 14291, Abschrift, 7. 10. 1839.

Westseite des Doms, die Reparatur der Fenster, die Umdeckung des Hauptchors und die Ausbesserung des gesamten Stufenunterbaus einschließlich der Außentreppe⁷¹. Der über diese Maßnahmen aufgestellte Kostenvoranschlag belief sich auf 27 504 Gulden; in diesem Betrag war allerdings die Vollendung der steinernen Galerien im Innern des Doms eingeschlossen⁷². Der größte Teil dieser Arbeiten wurde 1840 ausgeführt und aus Staatsmitteln finanziert⁷³.

Doch war auch damit noch keine gründliche Sanierung des Bauwerks gewährleistet, denn an die stark verwitterten Türme, besonders an den aus Grünsandstein errichteten nördlichen, wagte man sich noch immer nicht heran. 1839 verwies Bezirksingenieur Nadler, der die Restaurationsarbeiten in Regensburg leitete, in einem Bericht auf die Gefährdung des Nordturms. Er setzte aber hinzu: Da allein die Wiederherstellung des obersten Abschnitts von nur fünfzehn Fuß Höhe (ca. 4,38 m) 64 000 Gulden erfordern würde, habe er auf die Anfertigung eines Kostenvoranschlags verzichtet⁷⁴. Die Instandsetzung der Türme wurde dann hinausgeschoben, bis sie als Voraussetzung für den Weiterbau unumgänglich wurde.

Interessant ist das Argument Nadlers, daß man aus Kostengründen auf die weitere Sicherung des Baus verzichten müsse. Wie schon erwähnt, hatte der König allein 65 270 Gulden für die Anfertigung der neuen Glasmalereien gestiftet; die Purifizierung hatte weitere 34 000 Gulden verschlungen. Dieser Gesamtsumme von fast 100 000 Gulden steht ein sehr viel kleinerer Betrag für Sanierungsmaßnahmen gegenüber: etwa 7000 bis 8000 Gulden für die neuen Seitenschiffdächer⁷⁵, 27 504 Gulden — abzüglich eines kleineren Betrages für Ergänzungen im Innern des Doms — für weitere Reparaturen am Außenbau, dazu nicht genau festlegbare kleinere Summen für Ausbesserungsarbeiten an Dachstühlen, Gewölben und Fenstern. Fest steht, daß die insgesamt aufgewendeten Mittel ausgereicht hätten, eine wesentliche Verbesserung der Bausubstanz herbeizuführen. Gerade dies lag aber offenbar nicht in der Absicht der „Restauratoren“, für die der heute selbstverständliche Grundsatz, daß die Sicherung des Bestands allen Verschönerungsmaßnahmen vorausgehen müsse, keine Gültigkeit hatte. Ziel der Restauration war, im Gegenteil, fast ausschließlich die „Verschönerung“ des Doms, zeitweilig unter völliger Mißachtung baupraktischer Gesichtspunkte.

Was den König betrifft, könnte man dieses seltsame Vorgehen ebenso seiner Unkenntnis wie seinem „stürmischen“ Naturell zuschreiben. Er begann mit seinen Stiftungen, ohne den Dom auch nur einmal gesehen zu haben und wäre auch sicher nicht imstande gewesen, mehr als die auffälligsten Bauschäden zu erkennen. Anders Gärtner, dem man als erfahrenem Architekten eine solche Unwissenheit nicht unter-schieben kann, und Nadler, der seit 1826 bei der Regensburger Bauinspektion arbeitete und mit den örtlichen Verhältnissen bestens vertraut war⁷⁶.

Das einseitige Beharren auf ästhetischen Gesichtspunkten entsprang vielmehr

⁷¹ Wie Anm. 70.

⁷² Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, 7. 10. 1839.

⁷³ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, 11. 5. 1840 (vorschußweise Anweisung der Gelder); weitere Korrespondenz in: KM, Domkirche in Regensburg (1839—63); die Kosten wurden schließlich aus „Erübrigungen der III. Finanzperiode“ gedeckt.

⁷⁴ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, 25. 2. 1839.

⁷⁵ 8000 fl waren es lt. Brief Armannspergs an Ludwig, KM (1826—39), 24. 7. 1827; nachweislich ausgezahlt wurden 7000 fl lt. Brief des Innenministeriums an die Kreisregierung, Amberg, KdI 14289, 15. 3. 1827; s. auch Amberg, KdI 14289, 16. 4. 1828.

⁷⁶ Zu Nadlers beruflichem Werdegang s. HStA M, OBB 7818, Nadler (Personalakte).

einer geistigen Haltung, die in den Kathedralen des Mittelalters bestimmte Ideen verkörpert sah. Offensichtlich konnten diese Ideen so übermächtig werden, daß sie den Blick auf den Bau selbst verstellten. Nur so konnte das Erscheinungsbild des Regensburger Doms wichtiger werden als sein baulicher Zustand. Seine Restauration spiegelt damit die mehr idealistische als realistische Gotikauffassung des 19. Jahrhunderts.

3. *Der Regensburger Dom als Nationaldenkmal und als Symbol der kirchlichen Restauration*

Wie bereits ausgeführt, verband sich für das 19. Jahrhundert mit den gotischen Dömen vor allem die Idee des Nationaldenkmals. In diesem Zusammenhang ist bedeutsam, daß König Ludwig I. unter den deutschen Fürsten derjenige gewesen sein dürfte, der am meisten von dem Drang besessen war, Nationaldenkmäler zu errichten oder vorhandene Bauten als solche einzurichten bzw. auszubauen. Schon in seiner Kronprinzenzeit beschäftigte er sich (seit 1806) mit dem Plan für ein „Pantheon“ der großen Deutschen, das er später als „Walhalla“ im Donautal bei Regensburg erbauen ließ⁷⁷. Ludwig war es auch, der als erster in der Vollendung des Kölner Doms die Möglichkeit sah, ein „Denkmal der Befreiung“ zu schaffen und damit den Zusammenhang von Domausbau und Nationaldenkmal herstellte⁷⁸. In seine Regierungszeit fallen dann, neben dem Bau der Walhalla (1830—41), die Grundsteinlegungen zur Befreiungshalle bei Kelheim (1842—63) und zur Ruhmeshalle in München (1843—53). Es handelt sich dabei um verschiedene Typen von Nationaldenkmälern: Walhalla und Ruhmeshalle sind „historisch-kulturelle Nationaldenkmäler“, in denen sich die „Bildungs- und Kulturnation“ in der Darstellung ihrer bedeutendsten Repräsentanten spiegeln sollte⁷⁹; die Befreiungshalle bezieht sich dagegen auf ein konkretes historisches Ereignis, nämlich die Befreiung Deutschlands von der napoleonischen Herrschaft in den Freiheitskriegen 1813—15⁸⁰. Der Kölner Dom schließlich sollte zur „Denkmalskirche“ werden und die Größe der deutschen Nation in der engen Verbindung von Staat und Kirche symbolisieren⁸¹.

All den in Bayern errichteten Nationaldenkmälern ist gemeinsam, daß es sich um königliche Stiftungen handelt. Der Monarch schenkte sie seinem Volk und erhoffte sich davon, der idealistischen Geisteshaltung seiner Zeit gemäß, eine moralische Rückwirkung auf die Gesinnung seiner Untertanen. „Teutscher“ und „besser als er gekommen“ sollte der Besucher aus der Walhalla treten⁸²; der Bau sollte der „Erstarkung und Vermehrung deutschen Sinns“ förderlich sein und jeden Deutschen befähigen, zur „Verherrlichung“ des „gemeinsamen Vaterlandes“ beizutragen⁸³. Dem gleichen Zweck diente die mahnende Inschrift auf dem marmor-

⁷⁷ Germann, Neugotik, 85.

⁷⁸ Germann, Neugotik, 86 und Anm. 246.

⁷⁹ Definition nach Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 551.

⁸⁰ Die Eröffnung fand am 50. Jahrestag der Leipziger Schlacht, am 18. 10. 1863 statt; s. Reclams Kunstführer, Deutschland 1, Bayern, 71970, 438—39.

⁸¹ Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 546.

⁸² Ludwig I. in „Walhallas Genossen“, Einleitung, Allgemeine Zeitung, 20. 10. 1842; vgl. Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 555.

⁸³ Wie Anm. 82.

nen Boden der Befreiungshalle: „Möchten die Deutschen nie vergessen, was den Befreiungskampf nothwendig machte und wodurch sie gesiegt“.

Ludwig I. baute aber nicht nur „deutsche“ Nationaldenkmäler. Ohnehin bedeutete für ihn, wie für andere deutsche Fürsten, die vielbeschworene Idee von der Einheit Deutschlands keineswegs ein Streben nach politischer Einheit der Nation⁸⁴. Im Gegensatz zu den erheblich weiter gehenden Forderungen vieler Patrioten schien ihnen diese Einheit durch den 1815 gegründeten Deutschen Bund hinreichend gewährleistet, wenn es nur gelänge, Harmonie und Eintracht unter den deutschen Fürsten und Stämmen zu erhalten und einen auf Kultur und Geschichte gegründeten Gemeinsinn zu fördern. War diese Nationalidee politisch mit dem Status quo vereinbar⁸⁵, so blieb daneben Platz für ein eigenes Staatsbewußtsein der einzelnen Bundesstaaten, aus denen sich die Nation konstituierte. So war der 1814/15 geplante Nationaldom, der auf dem Leipziger Platz in Berlin errichtet werden sollte, zugleich als „Denkmal für Preußen“ gedacht⁸⁶. Ähnlich verhält es sich mit den Denkmalsprojekten König Ludwigs I., aus denen immer auch ein „bayerischer Nationalismus“ spricht. Die Walhalla wurde neben dem „Denkmal der Kultur-nation“ auch das „Denkmal eines mittelstaatlichen Monarchen“⁸⁷; der Ausbau des Kölner Doms schien umso wünschenswerter, weil fünf bayerische Prinzen als Erzbischöfe und Kurfürsten in Köln gewirkt hatten, wodurch eine enge historische Verbindung mit Bayern gegeben war⁸⁸.

Das bayerische Nationalbewußtsein, dem der König so demonstrativ Ausdruck verlieh, war jedoch mit einer Hypothek belastet. Für Ludwig, der schon als Kind eine auffallende Abneigung gegen die Franzosen gezeigt haben soll und sich mit den Jahren noch weiter in diesen Haß hineinsteigerte⁸⁹, mußte es eine überaus schmerzliche Erfahrung sein, daß Bayern seine Erhebung zum Königreich ausgerechnet dem Erzfeind Napoleon verdankte. Andererseits wuchs ihm durch die Umwälzungen der napoleonischen Zeit eine große Aufgabe zu, der er sich nicht entziehen konnte⁹⁰: Bayern hatte sich weit über das altbayerische Territorium hinaus vergrößert und schwäbische, fränkische und pfälzische Gebiete eingegliedert. Noch war die Verbindung der im Königreich zusammengeschlossenen Landesteile eher äußerlich. Die Verschmelzung zu einem homogenen Staatsgebilde stand noch aus; das Gefühl, gemeinsam Glieder eines „bayerischen Volkes“ zu sein, mußte den Untertanen noch vermittelt werden.

Das beste Mittel zur Förderung eines nationalen Bewußtseins schien dem König aber das „Studium der vaterländischen Geschichte“⁹¹. So kann es nicht verwundern, daß er auch das bayerische Staatsgefühl mit Hilfe von Denkmälern zu wecken trachtete, die historische Zusammenhänge „verkörperten“. Als ein Ergebnis dieses Strebens erstand, analog zur Walhalla, eine Art „Pantheon der großen Bayern“ auf der Sendlinger Höhe, dem „historischen Boden“ der Bauernschlacht von 1705. Die Vereinigung der bedeutendsten Persönlichkeiten aus allen — auch den neu

⁸⁴ Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 555.

⁸⁵ Wie Anm. 84.

⁸⁶ Beenken, Das 19. Jahrhundert, 60.

⁸⁷ Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 555.

⁸⁸ Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 264.

⁸⁹ H. Reidelbach, Ludwig I., König von Bayern und seine Kunstschöpfungen (1888), 15; M. Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns 3, 7.

⁹⁰ Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns 3, 3—6.

⁹¹ Reidelbach, Ludwig I., 148.

hinzugekommenen — Gebieten des Landes in dieser „Ruhmeshalle“ fand ihr Sinnbild in der beherrschenden Kolossalstatue der Bavaria⁹². Nipperdey spricht von einer „gesamtbayerischen Aneignung der regional fränkischen, schwäbischen und reichsstädtischen Vergangenheit der Neubayerischen Gebiete“, dem „Versuch einer partikularstaatlichen Integration im Denkmal“⁹³.

Eine andere Möglichkeit, den Untertanen die gemeinsamen Leistungen der Vergangenheit vor Augen zu führen, boten die Bauten des Mittelalters. Hier entfiel die schwierige Aufgabe, für die an sich abstrakte Vorstellungswelt historischer Zusammenhänge eine sinnlich erfassbare und unmittelbar verständliche Form zu finden; denn gerade die mittelalterlichen Dome galten bereits allgemein als steingewordene Zeugen der Geschichte. Vor diesem Hintergrund wird einmal mehr deutlich, daß das Bemühen um die Erhaltung historischer Bau-„Denkmäler“ keineswegs allein in der Erkenntnis ihres künstlerischen Werts wurzelte. In der Einleitung zu der Verordnung Ludwigs I. über die „Erhaltung der geschichtlichen und artistischen Denkmäler des Landes“ (1827)⁹⁴ ist die künstlerische Bedeutung dieser „Überreste früherer Jahrhunderte“ zwar ausdrücklich anerkannt; weit stärker hervorgehoben ist jedoch die Überzeugung des Königs, daß „die Erhaltung solcher Denkmale zur Bildung des Nationalgeistes, zum Studium der vaterländischen Geschichte und zur Verbreitung der Kunde derselben unter dem Volke, so wie für dessen alterprobte Liebe für seine Dynastie und seinen heimatlichen Boden für vorzüglich wichtig“ zu erachten sei⁹⁵. Historische, nationale und dynastische Motive begründeten also im wesentlichen die bayerische Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts⁹⁶.

Daß Ludwig in diesem Zusammenhang die Liebe des Volkes zu seiner Dynastie ausdrücklich erwähnte, ist nicht als rhetorische Formel zu werten; denn er fühlte sich — noch ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts — als König von Gottes Gnaden, wollte sich aber nicht mehr allein auf den göttlichen Ursprung seiner Macht berufen: „Fest ist nur der Thron, welcher gründet auf Liebe und Vertrauen, die nicht befohlen, sondern verdient werden müssen, sollen sie währen“⁹⁷. Ein absolutistisches Königtum, getragen vom Willen des Volkes, also die Vereinigung des denkbar Widersprüchlichsten, war sein Ziel. Daraus erklärt sich, warum er der Liebe seiner Untertanen zum angestammten Herrscherhaus so große Bedeutung zumah und bestrebt war, sie mit „pädagogischen“ Mitteln zu fördern. Eines dieser Mittel war die Selbstdarstellung des Königs als Kunstmäzen, als Förderer der Wissenschaft, als Schirmherr der Kirche, die in seinen zahlreichen Bauten immer eine Rolle spielte. Daß er seinen Herrschaftsanspruch vor allem historisch zu legitimieren trachtete, entsprach seinem „romantischen“ Bewußtsein.

Die großen Baudenkmäler des Mittelalters verkörperten demnach seine politischen, dynastischen und kulturellen Zielvorstellungen aufs vollkommenste: sie

⁹² Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal, 556.

⁹³ Wie Anm. 92.

⁹⁴ Abgedruckt in: Kunstblatt, 10. Jg. (1829), 146—48.

⁹⁵ Kunstblatt, 10. Jg. (1829), 146.

⁹⁶ Sie begründeten nicht nur die bayerische Denkmalpflege; auch Oldendorp, Zur Geschichte der Zerstörung, Kunstblatt, 8. Jg. (1827), 319, sieht z. B. in der Erhaltung der „noch vorhandenen Denkmale alter Kunst, Kraft und Frömmigkeit“, in denen man „das Andenken an unsere Vorfahren ehren“ könne, die Möglichkeit, „mehr Sinn für National-Ehre und Würde“ im Volk zu erzeugen.

⁹⁷ Vgl. Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns 3, 9.

bezeugten Macht, Kunstsinn und Einigkeit der deutschen Nation in der Vergangenheit; sie konnten, wenn sie sich auf dem Boden des Königreichs Bayern befanden, gleichermaßen als Leistung des bayerischen Volkes in Anspruch genommen werden; sie ließen sich im Idealfall in direkten Zusammenhang mit dem Haus Wittelsbach bringen und als Zeugnisse für die jahrhundertalte Tradition der Dynastie heranziehen. Doch vermochten diese Bauten die Größe von König und Vaterland nur dann in würdiger Weise zu repräsentieren, wenn ihr Aussehen diesem Anspruch gerecht wurde. Wie das Beispiel des Regensburger Doms, aber auch das anderer mittelalterlicher Kathedralen wie des Bamberger Doms⁹⁸, beweist, konnte nicht nur ein vernachlässigter oder baufälliger Zustand einen traurigen Zustand der staatlichen Ordnung symbolisieren, sondern oft mehr noch die ästhetische „Verunstaltung“ dieser Dome durch Ausstattungen der Barockzeit. So sind die Bemühungen des Königs um „Reinigung“ mittelalterlicher Kirchengebäude ebenso in diesem Zusammenhang zu sehen wie seine Pläne zu ihrer „Vollendung“. Sie bedeuteten eine bewußte Anknüpfung an große Traditionen, den Versuch, sich als würdigen Erben dieser Vergangenheit darzustellen⁹⁹. Ein Bedürfnis, das nach seiner Auffassung auf höchst unehrenhafte Weise zustandegekommene Königreich durch Herausstellen seiner mittelalterlichen Wurzeln zu legitimieren, mag mitgespielt haben.

Der Bamberger Dom, für dessen Restauration sich der König seit 1826 einsetzte¹⁰⁰, war eine Gründung Kaiser Heinrichs II. Für Ludwig dürfte aber nicht allein von Bedeutung gewesen sein, daß es sich hier um einen „Kaiserdom“ handelte. Heinrich II. war zugleich Herzog von Bayern gewesen und damit ein „Vorläufer“ der Wittelsbacher, wenn auch aus anderem Geschlecht. Während der Bamberger Dom demnach gleichermaßen als bayerisches wie als deutsches Nationaldenkmal in Anspruch genommen werden konnte, sollte der Speyerer Dom offenbar ein Denkmal der deutschen Einheit werden. Seine Restauration und Ausmalung gibt sich deutlich als eine Art Konkurrenzunternehmen zum Kölner Dombau auf bayerischem Boden zu erkennen¹⁰¹. Das besondere Interesse des bayerischen Königs für den Speyerer Dom mit seinen zahlreichen Kaisergräbern war sicher auch dadurch bedingt, daß zwei Mitglieder des Hauses Wittelsbach die deutsche Kaiserkrone getragen hatten. Daß Ludwig sich für die Restauration der ehemaligen Klosterkirche Heilsbronn bei Ansbach begeistern ließ, hat seinen Grund wohl darin, daß man hier den Stammsitz der fränkischen Hohenzollern vermutete. Einerseits war er mit diesem Herrscherhaus verwandtschaftlich verbunden, andererseits hatte gerade dieses Geschlecht dem wittelsbachischen Kaiser Ludwig dem Bayern tatkräftige Hilfe geleistet¹⁰². Derartige historische Spekulationen darf man einem König durchaus zutrauen, der schon als Kind seine Erzieher mit ungewöhnlich genauen Kenntnissen der vaterländischen Geschichte überrascht hatte¹⁰³.

⁹⁸ Auch in Bamberg wurde die Instandsetzung des Außenbaus erst nach der Purifizierung des Innenraums in Angriff genommen; s. die Aufstellung der Arbeiten bei M. Pfister, *Der Dom zu Bamberg* (1896), 9—22.

⁹⁹ Vgl. Loers, *Die Barockausstattung des Regensburger Doms*, 264—65.

¹⁰⁰ Pfister, *Der Dom zu Bamberg*, 9.

¹⁰¹ A. Verbeek, *Zur spätnazarenischen Ausmalung des Speyerer Domes*, in: *900 Jahre Speyerer Dom*, Festschrift . . . (1961), 144.

¹⁰² Lt. Meyers *Konversations-Lexikon* 8 (51897), 921 (Stichw. „Hohenzollern“).

¹⁰³ Doeberl, *Entwicklungsgeschichte Bayerns* 3, 6.

Daß auch der Regensburger Dom als „teutsches Nationaldenkmal“ galt, steht wörtlich in einem Manuskript des „Kgl. bayerischen Rathes und Regierungs-Aßeßors“ Georg Aloys Resch aus dem Jahr 1838, benannt „Beytraege zur historisch-topographischen Beschreibung des Domes in Regensburg“¹⁰⁴. Es gibt aber noch weitere Anhaltspunkte dafür, daß die Regensburger Kathedrale analog zum Kölner Dom als Nationaldenkmal gesehen wurde, und zwar wegen der geschichtlichen Bedeutung Regensburgs als Stadt des Immerwährenden Reichstags und Zentrum des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation. In seiner Rede bei der Grundsteinlegung der Walhalla ging Eduard von Schenk, zu dieser Zeit noch Innenminister und bedeutendste Stütze der Kultur- und Kirchenpolitik des Königs¹⁰⁵, auch auf die Wahl des Ortes für dieses Denkmal ein¹⁰⁶: „Als Stätte dieser Walhalla wählte König Ludwig eine Höhe bei Donaustauf, stromabwärts von Regensburg, wo die schönste Aussicht auf Land, Strom und Gebirg die großen Erinnerungen hervorruft, welche sich an diesen Mittelpunkt Deutschlands knüpfen . . .“; und weiter heißt es: „. . . und aus dem nahen Regensburg, dem ersten Sitze der Bayerfürsten, wo Otto von Wittelsbach belehnt worden, erhebt sich wie ein Fels der herrliche Dom. So umgeben uns rings Bilder teutschen Fürstenthums, teutscher Kraft, Gottesfurcht und Kunst“¹⁰⁷. Regensburg war also nicht nur Zentrum des deutschen Reiches, sondern, als der Ort, wo ein Stammvater des Hauses Wittelsbach 1180 die bayerische Herzogswürde erhalten hatte, zugleich Mittelpunkt Bayerns — zumindest aus der Sicht eines Herrscherhauses, das seine eigene Geschichte mit der seines Territoriums gleichsetzte. Die Stadt wurde damit zum Denkmal des Augenblicks, in dem die bayerische Geschichte begann.

Umso bedeutsamer mußte es dem König erscheinen, daß Regensburg einen Dom im „deutschen Nationalstil“ besaß, den einzigen in Bayern, der weitgehend dem bewunderten Kathedraltypus von Köln und Straßburg entsprach. Überdies hatten hier mehrere Wittelsbachische Fürstbischöfe regiert, im 17. und 18. Jahrhundert gar in ununterbrochener Folge fast 100 Jahre lang (1668—1763)¹⁰⁸. Der Regensburger Dom konnte folglich in dreifacher Hinsicht als „Denkmal“ betrachtet werden: als Denkmal des Hl. Römischen Reiches deutscher Nation, als Denkmal Bayerns und als Denkmal des Hauses Wittelsbach. Das Zusammentreffen dieser vielschichtigen historischen Bedeutung mit der künstlerischen Einmaligkeit des gotischen Kathedralbaus in Bayern mußte als besonderer Glücksfall gelten.

Diese Neigung zur historischen Spekulation blieb nicht auf die Person des Königs und die höchsten Repräsentanten des Staates beschränkt. Ein Beispiel dafür ist das genannte Manuskript von Georg Aloys Resch, das auch eine Schilderung der alten und der neu gestifteten Fenster des Doms enthält¹⁰⁹. Im mittleren unteren Chorfenster entdeckte der beflissene Chronist heraldisch rechts einen schwarzen Adler

¹⁰⁴ Stadtarchiv Regensburg, Leihgabe des Bayer. Nationalmuseums, A 1966 (M). Frdl. Hinweis v. Dr. V. Loers.

¹⁰⁵ Vgl. Spindler, Schenkbriefe (Einleitung).

¹⁰⁶ Zit. nach Kunstblatt, 11. Jg. (1830), 361.

¹⁰⁷ Mit diesen Zitaten aus Schenk ist m. E. die Ansicht Nipperdeys (Nationalidee und Nationaldenkmal, 552 und Anm. 70) widerlegt, daß „für die Wahl des Ortes . . . nicht etwa historische Gründe, etwa die Nähe Regensburgs als Sitz des Reichstags“ ausschlaggebend gewesen seien, „sondern allein die schöne Lage auf dem Berge . . .“. Die Grundsteinlegung fand am 18. 10. 1830 (Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig) statt.

¹⁰⁸ Vgl. Hausberger, Die Grablegen der Bischöfe von Regensburg, bes. 378—79.

¹⁰⁹ Wie Anm. 104.

unter einem Ornament, das er für eine Krone hielt. Daraus zog er, obwohl ihm die Inschrift auf dem gleichen Fenster nicht entgangen war, die Bischof Nikolaus von Ybbs (1313—40) als Stifter nennt, folgenden Schluß:

„ . . . nach der unzielsetzlichen Meinung des Referenten ist dieser Adler das Wappenbild des Kaisers Ludwig des Bayern des erhabenen und erleuchteten Ahnherrn des Königes Ludwig I. von Bayern und soll als beredter Herold der Nachwelt verkünden, daß vielleicht der größte Theil jener höchst vortrefflichen Glasgemälde das unschätzbare Geschenk jenes unsterblichen Kaisers seyen . . .“¹¹⁰.

So stehet nun der Vaterlandsfreund mit Ehrfurcht vor einem neuen heimatlichen Monumente, vor einer wertvollen Reliquie Kaisers Ludwigs des Bayern und mit Entzücken gewahrt es der Genius der Geschichte, wie nach einem halben Jahrtausend Ludwig I. Stamm- Namens- und Geistesverwandt die von Ludwig dem Bayer im Dome zu Regensburg begonnene Glasgemäldegalerie glorreich fortsetzt, wie auf diesen zauberisch malerischen Schöpfungen ihre Namen und Insignien einander entgegen glänzen und sich gegenseitig die Palme der Unsterblichkeit reichen“¹¹¹.

Obwohl man wegen der blumenreichen Sprache und der völligen Unhaltbarkeit von Reschs Thesen geneigt sein mag, diese Passage nicht ernst zu nehmen, spiegelt sie doch recht anschaulich das Denken der Zeit: das oft gewaltsame Suchen nach historischen Querverbindungen, die stete Bereitschaft, neue „heimatliche Monumente“ und „Reliquien“ aufzuspüren, die Betonung dynastischer Zusammenhänge.

Die Fürsorge Ludwigs I. für den Regensburger Dom muß aber auch vor dem Hintergrund seiner Bemühungen um die kirchliche Restauration in Bayern gesehen werden¹¹². In der Kindheit geprägt durch die Erziehung seines geistlichen Lehrers Sambuga, der sich schon früh von der Aufklärung abgewendet hatte¹¹³, später tief beeindruckt von der Persönlichkeit des Theologen Johann Michael Sailer, von dem er sich während seiner Landshuter Studienzeit Privatunterricht hatte erteilen lassen¹¹⁴, hielt er es für seine Pflicht, der durch die Säkularisation und die Politik der Regierung Montgelas gedemütigten Kirche wieder zu einer führenden Stellung zu verhelfen. Er sorgte dafür, daß Priesterseminare wiedereröffnet, Klöster neugegründet und der kirchliche Einfluß auf das Schulwesen verstärkt wurden. Dabei hatte der König nicht nur gegen den Widerstand der liberalen Opposition zu kämpfen; auch geistliche Würdenträger rieten zur Mäßigung. Bezeichnend ist, daß Ludwig sich auch hier mit historischen Hinweisen rechtfertigte: „ . . . geschichtliche Erinnerung, Dankbarkeit, nach Jahrhunderten, nach Jahrtausenden . . .“¹¹⁵. Er selbst sah sich einbezogen in die bis ins frühe Mittelalter zurückreichende Tradition der bayerischen Herrscher, die mit der kirchlichen Entwicklung in Bayern so eng verflochten war. Am eindrucksvollsten wurde dieses enge Zusammenwirken von Thron und Kirche durch die großen mittelalterlichen Dome bezeugt, besonders wenn mit ihnen, wie in Regensburg, das Wirken mehrerer wittelsbachischer Fürstbischöfe verbunden war. Besondere Bedeutung erhielt das Bistum Regensburg aber dadurch, daß hier Johann Michael Sailer, der immer noch

¹¹⁰ Resch, *Beytraege*, [52].

¹¹¹ Resch, *Beytraege*, [56—57].

¹¹² S. dazu M. Spindler, *Die kirchlichen Erneuerungsbestrebungen in Bayern im 19. Jahrhundert*, in: *Historisches Jb.* (1952), 197—211.

¹¹³ Doeberl, *Entwicklungsgeschichte Bayerns* 3, 4—6.

¹¹⁴ Schiel, *Bischof Sailer und Ludwig I.*, bes. 15.

¹¹⁵ Spindler, *Schenkbrieife*, XXV (Signat Ludwigs, 13. 9. 1828).

hochverehrte Lehrer des Königs, wirkte. Sailer war 1822 auf Betreiben Ludwigs zum Koadjutor des Bischofs Johann Nepomuk von Wolf — mit dem Recht der Nachfolge — ernannt worden. 1829 wurde er, fast achtzigjährig, zum Bischof geweiht, starb aber schon nach dreijähriger Amtszeit 1832. Ludwig stand mit ihm in regem Briefwechsel, räumte ihm auch beträchtlichen Einfluß auf seine Kirchen- und Schulpolitik ein¹¹⁶. So verbanden sich mit der einzigen gotischen Kathedrale Bayerns für den König nicht nur vielfältige geschichtliche Assoziationen, sondern auch die Tätigkeit eines hervorragenden Geistlichen in der Gegenwart.

Alle diese Umstände waren es wohl, die in Ludwig I. den Wunsch weckten, den Regensburger Dom zu verschönern. Er ging ganz offensichtlich nicht von der sinnlich erfassbaren, historisch gewachsenen Gestalt des Bauwerks aus, sondern von abstrakten Ideen — Vaterland, Dynastie, Kirche — die er in dem gotischen Dom aufs vollkommenste symbolisiert sah. Nur so ist es zu erklären, daß er eine Kirche mit großzügigen Fensterstiftungen ehrte, die er nie mit eigenen Augen gesehen hatte, deren Außenbau ihm nur von Abbildungen, deren Inneres ihm gar nur aus einer Beschreibung bekannt war, und über deren Erhaltungszustand er nichts wußte. Dies war die Ausgangslage; erst in den folgenden Jahren führten genauere Kenntnisse des tatsächlichen Baubestands zu weiteren Maßnahmen, deren Schwerpunkt wiederum auf der „Verschönerung“, und zwar auf der Purifizierung des Innenraums, lag.

Die Zuwendung des Königs zum Regensburger Dom konnte durch die politischen Ereignisse nur bestärkt werden¹¹⁷. Das Festhalten des Monarchen an einer absolutistischen Auffassung des Königtums und seine restaurative Kirchen- und Schulpolitik isolierten ihn schon bald von den fortschrittlichen Kräften seiner Zeit. Sein Wunschtraum, als König von Gottes Gnaden zu regieren, aber doch getragen von der Zustimmung seiner Untertanen, denen er verfassungsmäßige Mitwirkung und freie Meinungsäußerung gestatten wollte, war zum Scheitern verurteilt. Seine Bayern benützten die bürgerlichen Freiheiten nicht, um im Sinne des Königs Wohlverhalten zu üben. Es wurden Stimmen laut, die eine konstitutionelle Monarchie befürworteten; andere forderten gar die Einführung der Republik. Tief betroffen von der französischen Julirevolution 1830 und einem stürmischen Landtag 1831, der die Entlassung des von Ludwig hochgeschätzten Innenministers Schenk erzwang, ging er vollends zur Reaktion über. Je mehr er um seine Rechte als Monarch fürchtete, umso wichtiger schien ihm die Bedeutung der Kirche als Stütze des Throns, zumal ihm das Konkordat das Recht zur Ernennung der Bischöfe zubilligte. In Regensburg trat nach Bischof Sailer dessen ältester Schüler, Franz Xaver Schwäbl, die Nachfolge an¹¹⁸. Auch er konnte sich anscheinend der Wertschätzung des Königs erfreuen¹¹⁹, der weiterhin den Geist Sailers in der Kathedrale wirken sah.

Aber auch mit der Stadt selbst verbanden sich für Ludwig angenehme Erinnerungen, denn bei seinem Besuch im Oktober 1830, also wenige Monate nach der ihn

¹¹⁶ Schiel, Bischof Sailer und Ludwig I.; Spindler, Handbuch der Geschichte Bayerns IV/1 (1974), Kap. VIII, 914—25.

¹¹⁷ Zum folgenden Absatz s. bes. Spindler, Schenkbriefe (Einleitung); Hahn, Romantik und katholische Restauration, 63.

¹¹⁸ Georg Michael Wittmann, den der König zum Nachfolger Sailers ernannt hatte, starb noch vor der Präkonisierung 1833. Bischof Schwäbl amtierte 1833—41. Zur Kirchengeschichte des Bistums Regensburg im 19. Jahrhundert s. J. Staber, Kirchengeschichte des Bistums Regensburg (1966), Kap. 7—8, bes. 164—97.

¹¹⁹ Vgl. Kap. IV/2 dieser Arbeit, Anm. 32.

so sehr erschütternden Julirevolution in Paris, hatte ihm die Regensburger Bürgerschaft einen sehr freundlichen Empfang bereitet¹²⁰. Die königstreue Gesinnung der Regensburger bewies sich auch im nächsten Jahr, als sie ihren konservativen Bürgermeister einstimmig wiederwählten¹²¹. Eduard von Schenk lobte, daß ihr „Enthusiasmus“ für die Person des Monarchen „durch das revolutionäre Geschrei mancher Abgeordneten nicht im Mindesten erschüttert“ sei¹²²; auch gebe es keine „radikale Oppositionspartei“ in der Stadt¹²³. Nach alledem mußte Ludwig in Regensburg geradezu eine politische Oase sehen, wo die Monarchie noch nicht umstritten und die Liebe zum Herrscherhaus noch ungebrochen war. Später verfolgte er allerdings auch hier die Entwicklung mit Mißtrauen¹²⁴. Mit der Ernennung des entlassenen Innenministers Eduard von Schenk zum Regierungspräsidenten in Regensburg 1831 kam jedoch ein weiterer Verfechter der königlichen Restaurationspolitik in die oberpfälzische Hauptstadt. Schenk hatte nicht nur die Bautätigkeit Ludwigs tatkräftig unterstützt¹²⁵; als Konvertit und Schüler Sailers war er auch bestens geeignet, die Kirchen- und Schulangelegenheiten ganz im Sinne des Königs zu leiten. Die enge Verbindung zwischen Ludwig und Schenk riß auch nach dessen Versetzung nach Regensburg nicht ab, wie der rege Briefwechsel bezeugt.

So war es nur natürlich, daß auch Schenk die Domrestauration mit Eifer förderte¹²⁶. Die Wiederherstellung und „Verschönerung“ der Kathedrale bedeutete nun eine sichtbare Demonstration, daß das enge Bündnis von Staat und Kirche auch in der Gegenwart weiterbestehe; die Hoffnung, daß dieses Bündnis wie in früheren Jahrhunderten die Bewahrung der bestehenden Ordnung dienen und „auflösenden“, d. h. liberalen Tendenzen entgegenwirken könne, fand darin ihren Ausdruck. Der gotische Dom als Sinnbild eines von der Kirche gestützten, absolutistisch regierten Staatswesens: deutlicher läßt sich der Wandel in der Einschätzung der Gotik seit Goethes Hymnus „Von deutscher Baukunst“ nicht aufzeigen. In diesem Zusammenhang sei noch einmal darauf hingewiesen, daß Goethe die Leistung des Erwin von Steinbach gerade in der Überwindung der Zeitverhältnisse — des „eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatzes des *medii aevi*“ — gesehen hatte¹²⁷. In seinem Sinn verstanden, stünde die gotische Kathedrale im Widerspruch zu ihrer Zeit. Goethe sah sie als Werk des großen Einzelnen weit über die Enge des „finsteren Mittelalters“ hinauswachsen; ihr Schöpfer Erwin von Steinbach wurde damit zugleich Vorbild und Spiegelbild des Künstlers der Sturm- und Drangzeit, der kraft seines Genies die künstlerischen und gesellschaftlichen Fesseln sprengen wollte¹²⁸. Dieses revolutionäre Gotikverständnis hat sich im 19. Jahrhundert ins Gegenteil verkehrt. Nun sah man in dem „düstern Pfaffenschauplatz“ das Ideal einer festgefühten, hierarchischen Ordnung; einer Ordnung,

¹²⁰ Spindler, Schenkbriefe, 199, Brief Schenks, 29. 7. 1831.

¹²¹ Spindler, Schenkbriefe, 206, Brief Schenks, 8. 9. 1831.

¹²² Wie Anm. 120.

¹²³ Wie Anm. 121.

¹²⁴ Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns 3, 118—19.

¹²⁵ Spindler, Schenkbriefe, XL—XLI; in der Einleitung dieser Briefsammlung ist auch der Lebensweg Schenks nachgezeichnet.

¹²⁶ Bezeugt durch zahlreiche Eingaben und Gutachten (in der zit. Briefsammlung und in den Akten des Staatsarchivs Amberg).

¹²⁷ Vgl. Kap. I/3 dieser Arbeit.

¹²⁸ Daß Goethe sich später wieder von der Gotik abwandte, als er den Sturm und Drang überwunden hatte, ist bekannt.

die es nach Jahrhunderten des Verfalls zurückzurufen galt. Hatte die Wiederentdeckung der Gotik durch Goethe im Zeichen einer gegen die bestehende Ordnung rebellierenden Generation gestanden, so wurde sie nun zum Sinnbild der politischen und kirchlichen Restauration¹²⁹. Dies galt auch für den Regensburger Dom, dieses „herrliche Denkmal altdeutscher Kunst und Frömmigkeit“¹³⁰.

4. Die Zurückdrängung der Ikonologie

Nach der Betrachtung der vielfältigen historischen und ideellen Assoziationen, die sich für die Zeitgenossen, besonders für König Ludwig I. von Bayern, mit dem Regensburger Dom verbanden, erhebt sich die Frage, ob und wie weit diese Assoziationen in der Erscheinung des restaurierten Doms sichtbaren Ausdruck gefunden haben. Das 18. Jahrhundert besaß noch die Möglichkeit, eine Fülle theologischer und historischer Bezüge in seinen Kirchenräumen sinnfällig zu machen, vor allem auch mit Hilfe großer Freskenzyklen. Umfangreiche ikonographische Programme wurden unter Einsatz aller Möglichkeiten von Symbol und Allegorie aus der gedanklichen Sphäre ins Bild übersetzt. Der ideelle Inhalt fand eine Form, die ihn für den Beschauer unmittelbar sinnlich erfassbar machte. Eine derart anschauliche Vergegenwärtigung geistiger Bezüge wird man im restaurierten Regensburger Dom vergeblich suchen; sei es, daß Assoziationen wie „deutsches und bayerisches Nationaldenkmal“, „Sinnbild einer idealen Einheit von Staat und Kirche“, etc. zu sehr abstrakte Begriffe waren, um ins Bild übersetzbar zu sein, sei es, daß die Kraft fehlte, adäquate Bilder dafür zu finden.

Jeder Versuch, die Restauration des Regensburger Doms angemessen zu würdigen, stellt den Betrachter vor fast unüberwindliche Schwierigkeiten (Abb. 8). Wie soll er Maßnahmen gerecht beurteilen, deren Ergebnis sich auf den ersten Blick fast nur negativ umschreiben läßt? „Ausgeräumt“ wurde der Dom, vieles abgebrochen, zertrümmert, beseitigt. „Ersetzt“ wurde nur wenig. Der einst vielfältig untergliederte, mit Formenreichtum und Farbigkeit prunkende Kirchenraum wurde zum fast monochromen, steinfarbigem „Einheitsraum“, dessen wenige verbliebene Ausstattungsstücke an die Außenwände gerückt und so weit wie irgend möglich in die Architektur eingebunden sind¹³¹. Die Ersetzung der barocken Vierungskuppel durch ein den Gewölben von Langhaus und Chor angeglichenes Kreuzgewölbe führte nicht nur zur Vereinheitlichung des Raums, sondern auch zu seiner „Dezentralisierung“, weil es ihn seines — architektonisch wie ikonologisch gleichermaßen hervorgehobenen — Zentrums beraubte. Überdies verschwand mit dem Kuppelfresko die Himmelsdarstellung aus dem Dom; daß nun an ihrer Stelle eine Inschrift mit dem Namen des Königs von Bayern prangt¹³², ist nur als unfreiwillige Ironie zu deuten, als Beweis, wie vollständig das Wissen um die Bedeutung barocker Ikonologie verlorengegangen war. Für Ludwig I. erschien der Abbruch der Kuppel als Beseitigung eines Schandflecks¹³³; sich dieser Tat auf dem Schlußstein des neu

¹²⁹ Den Hinweis auf diese Tatsache verdanke ich Prof. Dr. N. Huse.

¹³⁰ Vgl. KM, Domkirche in Regensburg (1839—63), Brief des Innenministers Abel an Ludwig I., 28. 12. 1839.

¹³¹ Vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 263.

¹³² Der Schlußstein des neuen Kreuzgewölbes trägt die Umschrift: „Ludwicus. I. Bavariae. Rex. restauravit. Anno. domini. 1838.“

¹³³ Obwohl das Domkapitel 1837 Bedenken anmeldete, weil der Abbruch der Kuppel sehr kostspielig sei und die Arbeiten noch weiter in die Länge ziehen werde (BZA/N Se-

errichteten Kreuzgewölbes zu rühmen, war daher naheliegend. Keineswegs aber wäre der König auf den Gedanken verfallen, seinen Namen bewußt anstelle eines Himmelsbildes zu setzen.

Nach der Entfernung der barocken Einbauten und Ausstattungsstücke blieb die „reine“ Architektur; die Raumgestalt wird seitdem von den Raumgrenzen her, nicht mehr von in den Raum eingestellten Gegenständen bestimmt. So erscheint der restaurierte Dom fast wie eine nachträgliche „Illustration“ der Dombeschreibung Wiebekings; auch die Verwandtschaft mit Justus Popps Innenansicht ist offensichtlich. Wie bereits an den genannten Beispielen aufgezeigt, ging es den Zeitgenossen vor allem um die freie Überschaubarkeit und die perspektivische Wirkung des Kirchenraums; beseitigt wurde alles, was „der Totalansicht der Halle hinderlich war“¹³⁴. Damit aber erreichte man letztlich ein mit einem einzigen Blick erfassbares Raum-„Bild“¹³⁵, während sich der barockisierte Innenraum nur im Durchschreiten in seinem ganzen Reichtum erschlossen hatte. Daß dieses „Bild“ des Kirchenraums letztlich noch ein Erbe der Raumauffassung des Spätbarocks und Rokoko ist, der Erscheinung des mittelalterlichen Doms aber in keiner Weise entspricht, ist bei Loers bereits dargelegt worden¹³⁶. Ganz im Gegensatz zu einem Kirchenraum des Rokoko strahlt dieses neu geschaffene „Bild“ der Regensburger Kathedrale jedoch in seiner kahlen Nüchternheit eine merkliche Kühle aus, die den heutigen Betrachter wenig von der herzbewegenden Wirkung spüren läßt, die Wiebeking und seine Zeitgenossen so anschaulich geschildert haben. Noch weniger wird freilich auf den ersten Blick erkennbar, welche Fülle von Assoziationen und Idealvorstellungen sich für den gebildeten Bürger des 19. Jahrhunderts mit dem Bau verbanden.

Noch 100 Jahre früher hätte ein bayerischer Fürst seiner besonderen Verehrung für die Regensburger Kathedrale auf ganz andere Weise Ausdruck verliehen: er hätte sich bemüht, sie noch reicher mit festlichem Schmuck auszustatten, vielleicht weitere Altäre, Bilder und Dekorationen gestiftet oder zumindest erneuert. Die Restauration des 19. Jahrhunderts, obwohl Ausdruck größter Wertschätzung des Doms, brachte dagegen einen Verlust an Reichtum mit sich. Man nahm der Kirche die nunmehr als überflüssig empfundenen „Zierrathen“ und „schenkte“ ihr dafür, was nun als Inbegriff des Schönen galt: „Einfachheit“, „Einheit“ und „Reinheit“. Daß man glaubte, auf diese Weise die ursprüngliche Gestalt des Bauwerks wiederzugewinnen, war nur möglich, weil man eigene, klassizistische Wertvorstellungen in das Zeitalter der Gotik rückprojizierte. Dieser Vorgang ist am Beispiel Wiebekings und anderer Autoren bereits ausführlich dargelegt worden. Mit der drastischen Verringerung der Ausstattung wurden die Bildkünste im restaurierten Kirchenraum zurückgedrängt, was zwangsläufig auch eine Reduzierung des ikonographischen bewirkte. Der barockisierte Dom hatte zwar kein einheitliches ikono-

nestréy Nr. 60, Konzept eines Briefs von Bischof Schwäbl an Ludwig I., 27. 1. 1837), bestand der König auf der unverzüglichen Vorlage eines Kostenvoranschlags über die Ersetzung der „deformierten Kuppel“ (LBA 167, 1836—40, Brief Gärtners an die Bauinspektion, 14. 7. 1837).

¹³⁴ Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 1, 205.

¹³⁵ Loers spricht von einem „entstofflichten, bildhaften ‚Distanzraum‘“ (Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 263) und übernimmt damit einen von J. Petsch geprägten Ausdruck (s. „Architektur und Gesellschaft: Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert“, 1973).

¹³⁶ Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 258.

graphisches Programm besessen, aber doch in einer Vielzahl von „Bildwerken“ bestimmte Inhalte vermittelt. Im restaurierten Dom tritt die bildhafte Aussage dagegen zurück, wofür die Beseitigung des Himmelsbildes in der Kuppel das anschaulichste Beispiel ist. War es im barockisierten Dom eine der Aufgaben der Architektur, als „Ort“ dieser ikonographischen Aussagen zu dienen — sei es als Träger von Fresken und Stuckdekorationen, sei es als Anbringungsort beweglicher Ausstattungsstücke wie z. B. großer Gemälde — so „befreite“ die Restauration die Bauglieder von dieser dienenden Funktion. Getrennt von der nunmehr „rein“ hervortretenden Architektur erhielt die Ikonologie ihren eng begrenzten Platz im Bereich der gemalten Fenster und der Altäre.

Was aber schuf jenen „tiefen Eindruck“ auf „jedes Gemüt“ in einem Kirchenraum, von dem nach der Restauration wenig mehr als die „nackte“ architektonische Umhüllung verblieben war? Stellvertretend für viele gleichlautende Aussagen soll Eduard v. Schenk zitiert werden, der diese Wirkung der „großartigen und doch so kunstreichen Einfachheit“ zuschreibt¹³⁷. Diese „Einfachheit“ wurde im Sinne der klassizistischen Doktrin gleichgesetzt mit „Erhabenheit“ und es scheint, als habe „Einfachheit“ an sich für die Zeitgenossen all die religiösen, historischen und nationalen Ideen beinhaltet, die im restaurierten Kirchenraum sinnlich so wenig faßbar werden. Damit aber konnte die Übersetzung des Ideellen ins Bild — und damit auch die Ikonologie weitgehend entbehrlich werden. Hinzu kam noch, daß man der Kunst offenbar nicht mehr zutraute, das „Unendliche und Ewige“ „geradezu“ darzustellen, wie es Schinkel formulierte, der nur im „tiefen inneren Zusammenhang“ des Kunstwerks den Hinweis auf das „nicht Darstellbare“ erkennen konnte¹³⁸. Sobald man das Göttliche aber als etwas nicht Darstellbares empfand, mußte der Versuch, den Himmel „abzubilden“, den das 18. Jahrhundert noch unbedenklich unternommen hatte, als lächerlich oder gar blasphemisch erscheinen. Auch dies könnte ein Grund für Ludwig I. gewesen sein, den Abbruch der Kuppel so energisch zu betreiben¹³⁹. Durch den weitgehenden Verzicht auf die Umsetzung geistiger Bezüge ins Anschaulich-„Bildliche“ stellt der restaurierte Kirchenraum an den Betrachter große Anforderungen: allein aus der „Einfachheit“ und dem „tiefen inneren Zusammenhang“ der Architektur — also letztlich aus der Verwirklichung abstrakter Schönheitsprinzipien — soll er die ganze Ideenwelt erschließen, mit der das 19. Jahrhundert die gotische Kathedrale befrachtete. Daß diese Erkenntnis nur dem Betrachter möglich war, der selbst in dieser Ideenwelt wurzelte, ist schon daraus ersichtlich, daß, wer heute den Regensburger Dom betritt, die Fülle der Assoziationen nicht mehr unmittelbar nachvollziehen kann, es sei denn, er habe sich durch das Studium literarischer Quellen vorbereitet und „eingestimmt“. Im barockisierten Dom waren dagegen nicht nur die religiös-heilsgeschichtlichen, sondern auch die historischen Bezüge in weit stärkerem Maß für den Betrachter „ablesbar“, denn schon allein die Vielfalt der aus den verschiedensten Epochen stammenden Ausstattungsstücke, besonders auch der Epitaphien, verkörperte aufs Anschaulichste die Geschichte des Bauwerks. Welch ein Widerspruch, daß gerade das „historistische“ 19. Jahrhundert durch die „Purification“ des Kirchenraums diese Spuren des Geschichtlichen weitgehend tilgte!

¹³⁷ Spindler, Schenkbriefe, 335, Brief an den König anlässlich der Wiedereröffnung des Doms, 5. 6. 1839.

¹³⁸ Vgl. Kap. I/3 dieser Arbeit.

¹³⁹ Die kirchliche Seite fühlte sich durch die Kuppel allerdings weit weniger gestört: vgl. Anm. 133.

Der Eindruck des „Erhabenen“, der beim Kirchenbesucher des 19. Jahrhunderts so vielfältige ideelle Assoziationen weckte, wurde wesentlich unterstützt durch das farbige Dämmerlicht, das den Raum erfüllte. Im Zusammenhang mit der Dombeschreibung Wiebekings wurde bereits darauf hingewiesen, welche entscheidende Bedeutung nunmehr der Beleuchtung zuerkannt wurde, weil sie eine geheimnisvolle, „magische“ Raumstimmung schuf, die an das Gefühl des Betrachters appellierte. Es wurde auch dargelegt, daß vor allem Sulpiz Boisserée schon früh die leuchtenden Fensterflächen als integralen Bestandteil der gotischen Kathedrale erkannt hatte¹⁴⁰. Als Beitrag zum Stimmungsgehalt des Kirchenraums sind demnach auch die großzügigen Stiftungen des bayerischen Königs für neue Glasmalereien zu sehen, wenngleich damit nur ein Teilaspekt ihrer beabsichtigten Wirkung angesprochen ist. Es scheint jedoch zulässig, vorläufig davon abzusehen, was in diesen Glasbildern dargestellt war und allein die Auswirkung zusätzlicher farbiger Fensterflächen auf den „anschaulichen Charakter“ des Raumbilds zu betrachten. Die Ersetzung der in der Westwand, im Querhaus und im nördlichen Nebenchor vorhandenen weißen Verglasung durch Glasmalereien bedeutete zunächst einen Verlust an Helligkeit. Im Dom breitete sich ein vielfarbiges Halbdunkel aus, das die Konturen auflöste, der Architektur Schwere und Festigkeit nahm. Nach der Vollendung aller von Ludwig I. gestifteten Fenster hob sich nur noch das Mittelschiff als lichtübergossener Bereich aus der sonst vorherrschenden Dämmerung heraus¹⁴¹. Das durch die Glasmalereien gefilterte Licht „verklärte“ die Gestalt des Kirchenraums; erst diese Verklärung ließ „Idee und Wirklichkeit vollständig ineinander verschmelzen“, den Geist ganz zum „Sieger über die Masse oder Materie“ werden¹⁴².

Andererseits ist nicht zu übersehen, daß die Intensivierung der „magischen Beleuchtung“ eigentlich im Widerspruch zu der mit der Purifizierung angestrebten Raumwirkung steht. Während man bemüht war, die architektonische Gestalt bis an die Raumgrenzen frei überschaubar zu machen und die Bauglieder von allen Seiten bloßzulegen¹⁴³, wurde der damit erreichte Eindruck von Strenge und Klarheit durch das milde farbige Licht teilweise wieder aufgehoben. Die Raumgrenzen verschwanden im Halbdunkel, die Umrisse der Pfeiler und Dienste verschwammen. Das klassizistische Gotikideal, das der Purifizierung zugrunde lag, hätte eigentlich das Gegenteil erfordert. Um der klassizistischen Vorliebe für die Linie, für den zeichnerisch scharfen Kontur zu entsprechen¹⁴⁴, hätte man auf helle, gleichmäßige

¹⁴⁰ Mit seinem Hinweis, die Wirkung der farbigen Glasfenster vergegenwärtige das Sinnbild „des aus Edelsteinen erbauten himmlischen Jerusalems“, nahm Boisserée Forschungsergebnisse Sedlmayrs um über 100 Jahre vorweg; vgl. „Die Entstehung der Kathedrale“ (Graz² 1976), Kap. 10, 22, 36, sowie Anhang IV (bes. 26—27).

¹⁴¹ Es gab Überlegungen, auch die Obergadenfenster mit Glasmalereien auszustatten. Ainmiller, Inspektor der kgl. Glasmalereianstalt, meinte allerdings 1850, diese müßten „sehr hell und einfach gehalten werden, um den Dom nicht allzusehr zu verdunkeln“ (GHAM, Nachl. Ludw. I., 50/4/10 1/2, Bericht an Ludwig, 8. 1. 1850, Abschrift); zu den späteren Plänen des Domkapitels s. Kap. VI/3 dieser Arbeit.

¹⁴² Vgl. Kap. I/3 dieser Arbeit, S. 173, Zitat nach Schinkel.

¹⁴³ Vgl. Amberg, KdI 14291, Brief des Domkapitels an die Kreisregierung, 29. 3. 1836: man habe „die schönen erhabenen Säulen von den unschicklich angebrachten Monumenten gesäubert“ u. „die jede Hauptansicht hindernden hölzernen Chöre weggeschafft“.

¹⁴⁴ Vgl. Schreiber, Frühklassizistische Kritik an der Gotik, 18—31, wo die Bedeutung des Konturs für die klassizistische Architekturauffassung mitbehandelt ist.

Beleuchtung achten müssen. Es war ganz folgerichtig, daß der an der Regensburger Domrestauration beteiligte Architekt Bernhard Grueber¹⁴⁵, der sich in seinen „Vergleichenden Sammlungen für Christliche Baukunst“ (1839/41)¹⁴⁶ als Vertreter der klassizistischen Gotikauffassung zu erkennen gab, die Glasmalerei ziemlich unumwunden ablehnte. „Man darf annehmen, daß der Gebrauch gemalter Fenster einer höhern Ausbildung der Ornamentik wie überhaupt der reinen architektonischen Formen Vieles hinderlich war“¹⁴⁷, behauptete er und nannte als einen Grund, daß die „zerstreute, oft widerliche Beleuchtung eine Erkenntnis der Linien nicht gestatte“¹⁴⁸. Nimmt man die Wölfflinsche Terminologie zu Hilfe, läßt sich Gruebers Aussage als Ablehnung des „malerischen“ Elements einer farbigen Beleuchtung zugunsten der „linearen“ Wirkung der Architektur interpretieren. Grueber steht damit dem Helligkeitsfanatismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts, dem die mittelalterliche Verglasung des Regensburger Doms beinahe zum Opfer gefallen wäre, weit näher als der romantischen Vorliebe für den Stimmungswert der Glasmalerei. Weniger konsequent hatte sich Wiebeking verhalten, der trotz seiner klassizistischen Grundhaltung die Wirkung des farbigen Lichts gepriesen, die hohen Barockaltäre aber mit der Begründung verurteilt hatte, daß sie die Beleuchtung behinderten¹⁴⁹. Die Restauration des Regensburger Doms brachte im Endergebnis die Umsetzung der widersprüchlichen Äußerungen eines Wiebeking in die reale Raumgestalt: Klassizistische Kühle wurde „erwärmt“ durch den Glanz der farbig glühenden Fenster. Erst diese Vereinigung von „edler Einfach“ und romantisch-„magischer“ Beleuchtung schuf jedoch jene Weihestimmung, die im restaurierten Dom die Ikonologie weitgehend ersetzte.

Von der vagen, gefühlsmäßigen Religiosität, die aus einer solchen Auffassung des Kirchenraums spricht, war schon am Beispiel der Dombeschreibung Wiebeking's die Rede. Es wurde ferner ausführlich dargelegt, wie sehr die religiöse Bedeutung der Kathedrale im 19. Jahrhundert von anderen ideellen Bezügen — vor allem historischer, nationaler und dynastischer Art — überlagert wurde. Eine erste Betrachtung des restaurierten Doms zeigte jedoch, wie wenig von diesen vielschichtigen Assoziationen für den Betrachter aus der neuen, „gereinigten“ Raumgestalt unmittelbar ersichtlich ist. Ikonologie ist ersetzt durch „Stimmung“; das Erfassen geistiger Bezüge hat sich von der Anschauung auf die gedankliche Ebene verlagert. Es ist letztlich eine sinnenfeindliche Haltung, die hinter der Zurückdämmung des Anschaulich-Bildlichen steht. Sie wendet sich an den Einzelnen, der „das Ewige schon in sich trägt“ und den man weit höher einschätzte als den „blos sinnlichen Menschen“¹⁵⁰. Offensichtlich gründete sich die Wertschätzung der gotischen Kathedrale, vor allem im frühen 19. Jahrhundert, weit mehr auf das subjektive Erlebnis des Einzelnen als auf die Funktion des Gotteshauses als Ort gottesdienstlicher Handlungen. So kann es nicht überraschen, daß bei der Restauration des

¹⁴⁵ S. Nekrolog in: VHVO 40, 1886, 255—57; welche Arbeiten Grueber am Dom ausführte, ist aus den erhaltenen Archivalien nicht ersichtlich; er verfaßte nach Abschluß der Restauration eine Dombeschreibung für sein Stichwerk „Regensburg u. seine Umgebungen“ (Regensburg 1843), mit zwei Stahlstichen (Innenansicht nach Grueber in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10, Abb. 51).

¹⁴⁶ 2 Bde: Bd. 1 enthält „Verzierungen“ (1839), Bd. 2 „Die Constructionslehre“ (1841).

¹⁴⁷ Grueber, Vergleichende Sammlungen 1, 16.

¹⁴⁸ Wie Anm. 147.

¹⁴⁹ Vgl. Kap. III/2 dieser Arbeit, Anm. 76.

¹⁵⁰ Vgl. Kap. I/3, S. 177 und Anm. 164 dieser Arbeit, Zitat nach Schinkel.

Regensburger Doms ästhetische Gesichtspunkte über liturgische Notwendigkeiten die Oberhand gewannen.

Anschaulichstes Beispiel hierfür sind die jahrelangen Auseinandersetzungen um eine befriedigende Unterbringung der Kirchenmusik. Schon im ersten Kostenvoranschlag der Regensburger Bauinspektion vom März 1830 war der Abbruch der hölzernen Musikemporen zwischen den Vierungspfeilern und ihre Ersetzung durch zwei symmetrisch angebrachte Oratorien auf gotischen Bogenstellungen im Chor aufgeführt¹⁵¹. Noch im gleichen Jahr legte Gärtner einen ersten Entwurf vor (Abb. 9)¹⁵², der sich dem Stil der Architektur anzupassen versuchte¹⁵³. Doch dann gerieten die Vorbereitungen ins Stocken. In der Erkenntnis, daß auch ein „stylgemäßer“ Musikchor ein Einbau bleibe, der einen Teil der Bauglieder im Chor verdecken, in Schenks Worten „das Presbyterium beengen und den architektonischen Anblick desselben unterbrechen und stören“¹⁵⁴ werde, suchte man nach einer möglichst unauffälligen Lösung. Der König machte den kühnen Vorschlag, auf die Orgel ganz zu verzichten und die Kirchenmusik auf den Choralgesang zu beschränken, was die Emporen überflüssig mache¹⁵⁵. Bischof Schwäbl wehrte sich gegen dieses Ansinnen aus praktischen Erwägungen; man brauche als Ersatz für die Orgel viele neue Sänger, die wiederum auf einem Oratorium untergebracht werden müßten¹⁵⁶. Er schlug als Ausweg vor, die über dem Hauptportal bereits vorhandene steinerne Empore zu vergrößern und ihr die gleiche Gestalt zu geben wie der außen an das Portal angebauten Vorhalle¹⁵⁷. Aus Kostengründen und wegen der „entstellenden“ Wirkung jeglicher größerer Einbauten wurde auch diese Lösung verworfen. Ludwig und Gärtner setzten gegen den begründeten Widerstand des Domkapitels die akustisch wie liturgisch wohl ungünstigste Lösung durch: die Orgel wurde hinter dem Hochaltar eingebaut, die Sänger auf die steinernen Galerien im Chor verteilt¹⁵⁸. Die ästhetische Forderung, jede „Beeinträchtigung des Gebäudes“¹⁵⁹ zu vermeiden, war damit erfüllt. Die Einwände des Bischofs, der Priester am Altar werde durch die Orgel „übertäubt“, auch mangle es an Raum und Licht¹⁶⁰, ließ man nicht gelten. Aufschlußreich ist die Bemerkung Gärtners, die Aufstellung der Orgel hinter dem Hochaltar werde „nur“ von den Musiksachverständigen bekämpft, die ein vollständiges Orchester als unerlässlich für den Kultus betrachteten. Man solle sich jedoch auf die Orgel beschränken und diese so klein halten, daß sie für die „Begleitung der Choralmusik“ gerade ausreiche¹⁶¹. Auch wenn man berücksichtigt, daß hinter diesen Auseinandersetzungen neben ästhetischen Gesichtspunkten auch der Kampf um eine Reform der Kirchen-

¹⁵¹ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), 13. 3. 1830.

¹⁵² KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), Brief Schenks an den König, 26. 7. 1830; eine Pause des Entwurfs im HStA M, Plansammlung 18922.

¹⁵³ Zum Stil des Entwurfs s. Kap. IV/5 dieser Arbeit.

¹⁵⁴ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, Antrag an Ludwig I., 3. 7. 1837.

¹⁵⁵ Spindler, Schenkbriefe, 265, Brief Schenks an Ludwig I., 18. 10. 1835.

¹⁵⁶ Wie Anm. 155.

¹⁵⁷ Wie Anm. 154.

¹⁵⁸ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), Signat Ludwigs auf Antrag Gärtners v. 30. 1. 1837.

¹⁵⁹ Wie Anm. 158, Antrag Gärtners.

¹⁶⁰ BZA/N Senestréy, Nr. 60, Brief Bischof Schwäbls an den König, 27. 1. 1837 (Konzept).

¹⁶¹ Wie Anm. 159.

musik steht, eine Reform, die eine Reduzierung des Orchesters und eine Wiederbelebung des reinen Choralgesangs bringen sollte, also im Grunde auch eine „Purification“ bedeutete¹⁶², sind die Vorgänge aufschlußreich. Auch andere Entscheidungen deuten nämlich darauf hin, daß bei der Restauration des Regensburger Doms eine formal-ästhetische, fast ausschließlich auf die Wirkung der Architektur gerichtete Betrachtungsweise die Oberhand gewann. So sehr man bestrebt war, nach der „Reinigung“ des Innenraums alle durch die Anbringung von Altären oder Epitaphien „verstümmelten“ Architekturglieder zu ergänzen¹⁶³, so wenig bemühte man sich um einen angemessenen Ersatz der beseitigten Ausstattung. Für Gärtner, aber auch für den König schien die Restauration beendet, als jedes nur irgend entbehrliche Stück aus dem Dom hinausgeräumt war. Als Bischof Schwäbl darauf aufmerksam machte, daß die sieben noch bestehenden Nebenaltäre keine Altarbilder mehr hätten, befahl der König, man solle an der Münchner Kunstakademie „durch die Schüler des Professors Schlotthauer Bilder dazu um billige Preise“ anfertigen lassen¹⁶⁴. Nach all dem bei der Purifizierung betriebenen Aufwand mutet diese Sparsamkeit seltsam an, vor allem, wenn man die neuen Altarbilder, deren Qualität offensichtlich dem Preis entsprach¹⁶⁵, mit den künstlerisch wie technisch hervorragenden Glasmalereien vergleicht, die der König gestiftet hatte. Es ist unverkennbar, daß man die Fenster als Teil der Architektur betrachtete, jedes bewegliche Ausstattungsstück aber — und sei es noch so unentbehrlich für den Kultus — als lästige Zutat empfand. Aufschlußreich ist ein Brief, den das Domkapitel im April 1840, etwa ein Jahr nach der Wiedereröffnung des Doms, an den König richtete¹⁶⁶. Mit Hinweis auf die im September bevorstehende 1100-Jahrfeier des Bistums heißt es da, es seien noch bedeutende Summen erforderlich für die „innere Herstellung der ungeheuern Kirche, die durch die geschehene Purification nicht bloß des nöthigen Schmuckes, sondern auch der unentbehrlichsten Einrichtung entblößt ist ...“¹⁶⁷. Auch wenn aus dem folgenden Satz hervorgeht, daß Kirchengerät zwar durchaus vorhanden, dem Domkapitel aber nicht „stilrein“ genug war, ist ein grundsätzliches Unbehagen an der „Nacktheit“ der Kathedrale nicht zu überhören. Immerhin hatte die kirchliche Stelle schon 1836 die Anfertigung „einiger gothischer Altäre“ gefordert¹⁶⁸, war aber

¹⁶² Zu den kirchenmusikalischen Reformbestrebungen in Regensburg s. K. Hausberger, Beiträge zur Musikgeschichte der Regensburger Domkirche, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10, 431—46.

¹⁶³ S. z. B. Amberg, KdI 14291, Bericht der Bauinspektion an die Kreisregierung, 12. 2. 1836, nebst undatiertem Kostenvoranschlag.

¹⁶⁴ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), Brief des Innenministers Abel ans Ministerialreferat 4, 13. 3. 1838. Die alten Bilder wurden offenbar bei der Purifizierung entfernt, denn auf den Vorschlag Ludwigs I., die vorhandenen Altarblätter zu belassen (KM, Domkirche in Regensburg, 1826—39, Randbemerkung auf Brief Abels v. 26. 11. 1838), wurde erklärt, es seien keine da (KM, Domkirche in Regensburg, 1826—39, Brief Abels, 5. 1. 1839); vgl. Loers, die Barockausstattung des Regensburger Doms, 254.

¹⁶⁵ Nur zwei der Bilder noch im Dom: „Geburt Christi“ auf dem gleichnamigen Altar im südlichen Nebenchor (1838, von Kranzberger); „St. Rupert tauft den Herzog Theodo“ auf dem Rupertusaltar im Nordseitenschiff (1839, von Hailer); beide Gemälde sind in ihrer symmetrischen Komposition und der Ausdruckslosigkeit der Figuren ganz unbedeutende Arbeiten der nazarenischen Richtung.

¹⁶⁶ KM, Domkirche in Regensburg (1839—63), 28. 4. 1840.

¹⁶⁷ Wie Anm. 166.

¹⁶⁸ Amberg, KdI 14291, Brief an die Kreisregierung, 29. 2. 1836.

abgewiesen worden, weil die Finanzierung nicht gesichert schien und der König wie Gärtner den Abbruch der Vierungskuppel als vordringlich erachtete¹⁶⁹.

Mangelnde Rücksichtnahme auf die Wünsche des Domkapitels und Verstöße gegen liturgische Notwendigkeiten wurden auch nach der Restauration des Bamberger Doms bemängelt; hier hatte Gärtner bei der Aufstellung und Ausstattung neuer Altäre „gegen das Rituale“ verstoßen¹⁷⁰. Dieses Vorgehen scheint typisch für die Persönlichkeit eines Architekten, dem insgesamt die Kunst weit näher lag als die Religion¹⁷¹. Andererseits entsprachen seine Kirchenrestaurationen den Vorstellungen des gewiß nicht areligiösen Königs, ein weiterer Hinweis, wie weit sich auch gläubige Katholiken in dieser Zeit innerlich von traditionellen Frömmigkeitsformen entfernt und dem Gedanklichen und Gefühlsmäßigen zugewandt hatten. Die rein formal-ästhetische Auffassung des gotischen Kirchenraums, wie sie Gärtner vertrat, ist jedoch zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus nicht ungewöhnlich; sie bildet den im Klassizismus wurzelnden Gegenpol zu der mehr auf die geistigen Bezüge orientierten romantischen Richtung. Extremes Beispiel für eine zutiefst unkirchliche Betrachtungsweise ist die Beschreibung einer von Carl Hasenpflug gemalten Innenansicht des Halberstädter Doms, die 1828 im Schornschen „Kunstblatt“ erschien¹⁷²:

„Alles was *nur der Gemeinde und des Cultus wegen* dem edeln Bauwerke in späterer Zeit angezimmert und aufgeheftet worden ist *hat der Künstler sinnig entfernt*. Man sieht *weder Emporkirchen, noch Kanzel, noch Altar, noch Gestühle*. Ununterbrochen schweift der Blick die Reihen der schönen, vielsäuligen, durch kein Beywerk entstellten Pfeiler entlang, welche die Kreuzgewölbe hoch hinaufheben und mit all der graziösen Leichtigkeit tragen, welche diesem wunderbaren Baustyle ausschließend eigen ist . . .“¹⁷³

Es wurde bereits mehrmals angemerkt, daß der kirchlichen Seite die Purifizierung des Regensburger Doms in einigen Punkten zu weit ging, weil liturgische Erfordernisse zu wenig beachtet wurden. Bemerkenswert ist jedoch, daß sich das Domkapitel keineswegs grundsätzlich gegen eine Reduzierung der Ausstattung wehrte, sondern eine „Reinigung“ der Kathedrale ausdrücklich wünschte. Diese Haltung läßt darauf schließen, daß man die Vielzahl der Altäre nicht mehr als unabdingbar für den katholischen Kultus betrachtete; auch im Bereich der Liturgie mußte sich demnach seit dem Barock ein Wandel vollzogen haben. Dieser Wandel, dessen Wurzeln in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts liegen und der für die Kirche die Wende vom Barock zum „katholischen Klassizismus“ brachte, ist von Anton L. Mayer aufs Anschaulichste geschildert worden¹⁷⁴. Nach Mayer führte

¹⁶⁹ Amberg, KdI 14291, Randbemerkung auf Brief der Kreisregierung ans Innenministerium vom 3. 9. 1836. Zum Streit um die Finanzierung der Restauration s. KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), bes. 15. 6. 1837, 14. 5. 1837, 13. 6. 1837, 16. 7. 1837, 3. 8. 1837.

¹⁷⁰ Jaeck, Ueber die Restauration des Bamberger Doms, in: Kunstblatt, 18. Jg. (1837), 426.

¹⁷¹ Hederer, Gärtner, 45.

¹⁷² Das Innere des Doms zu Halberstadt, ein Gemälde von Carl Hasenpflug. Auszug aus einem Briefe von Dr. Wilh. Körte an Dr. Sulpiz Boisserée in München, in: Kunstblatt, 9. Jg. (1828), 373—74.

¹⁷³ Körte, Das Innere des Doms zu Halberstadt, 373 (Hervorhebungen vom Verf.).

¹⁷⁴ A. L. Mayer, Liturgie, Aufklärung und Klassizismus, in: Gesammelte Aufsätze, hrsg. von E. v. Severus (1971), 185—245; erstmals erschienen in: Jb. für Liturgiewissenschaft IX (1930), 67—127 (frdl. Hinweis von S. Klinkert); der Begriff „katholischer Klassizismus“ hier erstmals eingeführt.

das Eindringen eines aufklärerischen Rationalismus in die katholische Kirche dazu, daß nun von Seiten der Geistlichkeit die „edle Einfalt“ des Klassizismus als für die Einrichtung einer Kirche angemessen, Prunk und Überschwang des Barock aber als verwerflich angesehen wurden: „Es war . . . der Kampf des um Begriffe sich mühenden Intellektes, dem die Abstraktion alles ist und das Bild nichts, der Kampf gegen eben dieses Bild, das den Himmel und die Seligkeit auf die Erde zaubern und reissen will . . .“¹⁷⁵. Damit hielt eine neue, ikonologie-feindliche Religiosität Einzug in die Kirchen. Das Streben nach Einfachheit erfaßte aber auch die Liturgie und richtete sich auf die Eindämmung der gerade seit dem Barock üppig wuchernden Frömmigkeitsformen, die sich um die eigentliche Liturgie rankten und nun als Auswüchse empfunden wurden. Weil man alles an die Sinne appellierende, anschauliche Beiwerk der Religionsausübung verdächtigte, dem Aberglauben Vorschub zu leisten, suchte man das Prozessions- und Wallfahrtswesen zu beschränken und bekämpfte das geistliche Volksschauspiel. Man wandte sich aber auch gegen die ausufernde Heiligenverehrung:

„Die Erfahrung zeigt weniger nicht, daß zum eckel und ärgernis vernünftiger Christen bis hiehin so viele statuen von allerlei gattung sowohl auf den altären als in der ganzen kirche ausgestellt und darunter sehr viele vager Eigennutz niedriger menschen [?] als wunderthätig ausgesetzt werden, wodurch die Anbetung des wahren gottes gestöhrt, und die einfältige vor dem trohn des allmächtigen mit ihrem vertrauen auf nebendinge geführt werden . . .“¹⁷⁶

Als Zersplitterung der Frömmigkeit, als Ablenkung vom eigentlich Wesentlichen wurde die blühende Heiligenverehrung nun empfunden. Die Ablenkung sah man noch vermehrt durch die reiche Ausstattung der Altäre, wo „Bildnisse von Bildnissen gedeckt seien“, wo „drei bis vier Abbildungen des nämlichen Heiligen denselben Altar einnehmen“, wo „einem von allen Seiten die lächerlichsten Karrikaturen in die Augen fielen“¹⁷⁷. Es war diese Tendenz zur Zersplitterung, der man sich mit dem Streben nach Vereinfachung und Vereinheitlichung der Liturgie, aber auch des Kirchenraums entgegenstellte. Man suchte die „Konzentration der liturgischen Andacht auf den Hochaltar, auf den einen Altar, dem sich ehemals . . . alles in der Kirche, der Bau und die Menschen, zugeneigt haben, und von dem allein als idealem Herzen des Raumes alles Leben und Tat empfang“¹⁷⁸.

Sucht man nach den möglichen Auswirkungen dieses „katholischen Klassizismus“ auf die Gestalt des Kirchenraums, so stößt man auf ein Extrembeispiel, nämlich die Umwandlung der Münchner Karmelitenkirche durch den Studiendirektor Cajetan von Weiller, einen bedeutenden Vertreter der aufklärerischen Richtung. Die 1802 säkularisierte Kirche war 1810 dem kgl. Studienseminar überwiesen worden. Der „gelehrte, aber durch und durch nicht blos akirchliche, sondern ganz antikatholische“ Weiller ließ sie nun „förmlich ausräumen und in einen ‚Tempel‘ für das von ihm gepredigte ‚geläuterte Christentum‘ umwandeln“¹⁷⁹. Entfernt wurden die Seitenaltäre, die Statuen, der Tabernakel und die Kanzel (Weiller

¹⁷⁵ Mayer, Gesammelte Aufsätze, 185.

¹⁷⁶ Aus einem Entwurf zur Verbesserung des Gottesdienstes, der dem Emser Kongress vorlag; vgl. Mayer, Gesammelte Aufsätze, 221.

¹⁷⁷ Hirtenbrief von Clemens Wenzeslaus, Kurfürst von Trier, 1783; vgl. Mayer, Gesammelte Aufsätze, 187.

¹⁷⁸ Mayer, Gesammelte Aufsätze, 232—33.

¹⁷⁹ J. M. Forster, Das gottselige München (1895), 281.

predigte von „einer Art Katheder“¹⁸⁰ aus); das Hochaltarbild wurde erneuert. Seine Predigt zur Wiedereröffnung der Kirche am 1. November 1819 leitete Weiller mit den Worten ein:

„Wir sind heute das erstmal in dieser neugestalteten Kirche versammelt. *Gereinigt von allem Außerchristlichen* steht sie nun einfach da, heiter und still, wie der Sinn dessen, dem sie gewidmet ist. Sie bietet, was jede christliche Kirche soll, EINES, DEN GÖTTLICHEN SINN UNSERS ERLÖSERS. Nur er, DER HEILAND, spricht uns hier an durch die eben so mild als gewaltig ergreifende Majestät seines Geistes . . .“¹⁸¹

Einzigster Schmuck dieses „gereinigten“ Kirchenraums ist das neue Altarblatt des Hochaltars, das nun

„so recht seine angemessene Stelle behauptet, da der geweihte Ort nichts enthält, was den Geist davon abziehen und mit etwas beschäftigen könnte, wodurch die reine Idee von Christus verdunkelt würde“¹⁸².

Das Beispiel der Karmelitenkirche ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Es zeigt zum einen, wie ungebrochen sich der aufklärerische Eifer bis ins 19. Jahrhundert hinein halten konnte und sie zeigt zum anderen eine auffallende Verwandtschaft mit den allerdings weniger radikalen, zur Regierungszeit Ludwigs I. durchgeführten Restaurationen mittelalterlicher Kirchen, obwohl diese der „kirchlichen Restauration“ zuzurechnen sind. Man vergleiche einige Passagen aus der Festpredigt, die Domdechant Melchior Diepenbrock bei der Wiedereröffnung des purifizierten Regensburger Doms am 19. Mai 1839 hielt:

„ . . . Nicht mehr hemmen den Blick die schweren Eisengitter, die gefängnisartig das innere Heiligtum absperren; frei blickt nun das Auge auf den Hochaltar hin, ungehindert können die Gläubigen Theil nehmen an der heiligen Handlung des Priesters am Altare . . . Orgel und Musikchor, die vormals 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 . . .¹⁸³ Reinheit und 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 Werte“¹⁸⁴.

Gemeinsam ist die Gleichsetzung der Gestalt des Kirchenraums mit der „Qualität“ des Glaubens, der Versuch, durch die „Reinigung“ des Gotteshauses von den Auswüchsen eines „verirrten Kunstgeschmacks“¹⁸⁵ eine Entsprechung zur „Reinigung“ und Vereinheitlichung der Liturgie zu schaffen. Gemeinsam ist ferner die

¹⁸⁰ Wie Anm. 179.

¹⁸¹ „Was ist Christenthum?“ Rede von Cajetan v. Weiller bey der feyerlichen Eröffnung der Lehrvorträge an der Studien-Anstalt zu München in der neugestalteten Studien-Kirche . . . Nebst einer Andeutung des Verhältnisses der Kunst zum Christenthume, u. einer Beschreibung des neuen Altarblattes, v. J. J. Sendtner (1819), 3 (Hervorhebung — kursiv — vom Verf.).

¹⁸² Sendtner in: Weiller, Was ist Christenthum?, 32.

¹⁸³ Diepenbrock weicht hier erheblich vom in den vorhergehenden Jahren vom Domkapitel vertretenen Standpunkt ab!

¹⁸⁴ Diepenbrock, Der Tempelbau Gottes in der Menschheit (1839), 2—3; größere Passagen abgedruckt bei Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 256—57.

¹⁸⁵ Diepenbrock, Der Tempelbau Gottes in der Menschheit, 1.

Konzentration auf den Hochaltar, bei Diepenbrock ergänzt durch den Hinweis, daß mit der Entfernung der Chorgitter auch die „Absperrung“ der Gläubigen vom „inneren Heiligtum“ aufgehoben, die Gemeinsamkeit von Gemeinde und zelebrierendem Priester wiederhergestellt sei. Die damit angesprochene „Tendenz zum Gemeinschaftscharakter“ leitet sich nach Mayer ebenfalls von den Bestrebungen der katholischen Aufklärung her¹⁸⁶.

Doch wie weit ist es zulässig, die „katholische Restauration“ des 19. Jahrhunderts gleichzusetzen mit der „katholischen Aufklärung“, die sie doch überwunden zu haben glaubte? Dazu ist festzustellen, daß die „katholische Restauration“ zwar die rationalistische Schärfe der aufklärerischen Bestrebungen milderte, ihre Herkunft aus eben diesen Bestrebungen aber nie verleugnen konnte¹⁸⁷. Dies gilt auch für einen der bedeutendsten Vertreter der kirchlichen Restauration, den Regensburger Bischof Johann Michael Sailer¹⁸⁸, und für seinen ältesten Schüler und Nachfolger, Franz Xaver Schwäbl. Zwar hatte eine gemütvollere, auf das Innige und Gefühlsmäßige gerichtete Religiosität Einzug in die Kirchen gehalten, die grundsätzliche Sehnsucht nach dem Einfach-Schlichten aber blieb und damit die Abneigung gegen den Barock. Für die kirchliche Kunst der Zeit bedeutete dies einen „gefühlsmäßig untermalten Klassizismus oder eine verstandesmäßig abgeschwächte Romantik“, wie es Mayer treffend ausdrückt¹⁸⁹. Mit diesen Worten läßt sich auch die durch die Restauration geschaffene Raumwirkung des Regensburger Doms anschaulich beschreiben, die klassizistische Kahlheit und romantisch stimmungshafte Beleuchtung vereinte. Festzuhalten bleibt, daß die Hinwendung zu schlichteren Formen der Gottesverehrung nun gar manches der im Barock angesammelten Ausstattungsstücke entbehrlich erscheinen ließ. Damit aber kam die kirchliche Seite den radikalen, im Grunde ausschließlich ästhetisch motivierten Purifizierungsabsichten eines Gärtner entgegen, wenn man sich auch — wie im Fall des Regensburger Doms — über das Ausmaß der „Reinigung“ nicht ganz einig konnte.

Obwohl ikonologie-feindliche Tendenzen in der Architekturauffassung, aber auch in der Religiosität des 19. Jahrhunderts zu einer Zurückdrängung der Ikonologie im restaurierten Regensburger Dom führten, wurde diese doch nicht ganz ausgeschaltet. Bruchstücke einer Bilderwelt mit heilsgeschichtlichem und historischem Bezug konnten sich in den Altarbildern, vor allem aber in den großen Flächen der neuen Fenster entfalten. Dabei ist allerdings eine gewisse Unentschiedenheit und Phantasielosigkeit nicht zu übersehen¹⁹⁰. So erschienen allein in den in einem Zeitraum von drei Jahren angefertigten Fenstergruppen der Westwand zweimal die vier abendländischen Kirchenväter; zum drittenmal fanden sie sich in dem 1854 im Obergaden des Südquerschiffs eingesetzten Glasgemälde. Die Darstellungen der Heilsgeschichte bezogen sich auf die gängigen Themen von Verkündigung,

¹⁸⁶ Mayer, Gesammelte Aufsätze (Liturgie, Aufklärung und Klassizismus), 229—35.

¹⁸⁷ Mayer, Liturgie, Romantik und Restauration, in: Jb. für Liturgiewissenschaft X (1931), 77—141; im folgenden zitiert nach: Gesammelte Aufsätze (1971), 246—310.

¹⁸⁸ Mayer, Gesammelte Aufsätze (Liturgie, Romantik und Restauration), 303.

¹⁸⁹ Mayer, Gesammelte Aufsätze (Liturgie, Romantik und Restauration), 289. Mayer sieht die Kunst der Restaurationszeit insgesamt als „Nazarenertum in seinem weitesten Sinn“ (Gesammelte Werke, 279) und sieht in diesem Zusammenhang auch die zeitgenössischen Kirchenpurifizierungen (Gesammelte Werke, bes. 281, Anm. 105).

¹⁹⁰ S. auch Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 244.

Geburt Christi und Anbetung der Könige, sowie auf die Einsetzung des hl. Abendmahls in den Altarbildern¹⁹¹; als Anspielung auf den Kirchenpatron wurde in dem erwähnten Fenster des Südquerhauses die Schlüsselübergabe an Petrus dargestellt. Ein weiteres Altarblatt zeigte die Apostel Petrus und Paulus¹⁹². Ein gewisser ikonographischer Zusammenhang läßt sich zwischen den beiden Fenstergruppen in den Turmuntergeschossen nach Westen erkennen; hier sind Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu Szenen aus dem Leben von Johannes d. Täufer, dem Wegbereiter und Vorläufer Christi, gegenübergestellt. Die Thematik des im Nordchor eingesetzten Fensters mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Stephanus setzt die ältere Tradition fort: auch der große Barockaltar in diesem Nebenchor war ja dem hl. Stephanus geweiht. Das später hinzugekommene, dem Wirken des hl. Laurentius gewidmete Fenster vervollständigte das Paar der beiden Erzmärtyrer.

Weit interessanter sind jedoch die historischen Themen mancher Fenster, denn zumindest hierin finden sich anschauliche Hinweise auf die dynastischen und patriotischen Intentionen des königlichen Stifters. Auch hier bleiben allerdings Unklarheiten. Das 1832 auf der Ostseite des Südquerschiffs eingesetzte Glasgemälde, das die Predigt eines nicht näher durch Attribute gekennzeichneten Bischofs darstellte (Abb. 10), wurde schon in frühen Beschreibungen widersprüchlich bezeichnet. Einmal hieß es, es habe die „Bekehrung der Bayern durch den hl. Benno“ zum Inhalt¹⁹³, andere Quellen sprechen — richtiger — von der „Bekehrung der Slaven durch den hl. Benno“¹⁹⁴. Ob wirklich der Bischof von Meissen und Stadtpatron von München dargestellt war, dessen Wirken sich in keinen greifbaren Zusammenhang mit Regensburg bringen läßt, ist fraglich. Möglicherweise handelt es sich um eine Verwechslung der Heiligen Benno und Bonifatius; zumindest träfe eine „Bekehrung der Bayern“ auf Bonifatius besser zu. Ludwig I. hegte eine große Vorliebe für diesen „Apostel der Deutschen“, dem er die 1835 begonnene, zur Grablege des Königs bestimmte Basilika St. Bonifaz widmete. Für ein deutsches und zugleich bayerisches Nationaldenkmal, wie es der Regensburger Dom in den Augen des Königs war, wäre eine Darstellung dieses Heiligen durchaus sinnvoll gewesen, zumal die „Basilika“, zu dessen Patron ihn Ludwig bestimmte, ebenfalls ein Nationaldenkmal werden sollte:

„Mit der Bonifatiusbasilika erhielt München als ‚deutsches Rom‘ in Analogie zur römischen Basilika des Völkerapostels Paulus eine Basilika des Apostels der Deutschen und Organisators der bayerischen Kirche . . . Durch Einbeziehung auch der anderen Glaubensboten, die das Christentum in Deutschland und speziell in Bayern verbreiteten, in die Ikonographie wurde die Basilika gleichsam ein religiöses Pendant zur Walhalla, dem weltlichen Nationaldenkmal der Deutschen“¹⁹⁵.

Der Regensburger Dom, schon seiner Lage wegen ebenfalls ein „religiöses Pendant zur Walhalla“, erhielt gleichfalls Darstellungen der in Bayern wirkenden Glaubensboten, und zwar der Bistumsgründer Korbinian, Ratharius, Willibald

¹⁹¹ A. Niedermayer, *Künstler u. Kunstwerke der Stadt Regensburg . . .* (1857), 75. Die Themen der Altarbilder wurden von Bischof Schwäbl bestimmt; s. KM, *Domkirche in Regensburg* (1826—39), Brief der Kreisregierung an die Oberste Baubehörde, 9. 8. 1838.

¹⁹² Niedermayer, *Künstler und Kunstwerke*, 76.

¹⁹³ Schorn, *Arbeiten der kgl. Porzellanmanufaktur in München*, in: *Kunstblatt* (1832), 102.

¹⁹⁴ Z. B. Christoph v. Schmitz, *Glasfabrikation in Bayern* (1835), 25.

¹⁹⁵ H. Habel, *Der Münchner Kirchenbau im 19. und frühen 20. Jahrhundert* (1971), 24.

und Rupert, die in einem großen Glasbild im Obergaden des Nordquerschiffs die Gestalt der Patrona Bavariae flankierten (Abb. 11)¹⁹⁶. So ist anzunehmen, daß das 1832 eingesetzte „Bennofenster“ in Wirklichkeit dem hl. Bonifatius gewidmet war. Doch welch bezeichnendes Licht müßte die Verwechslung der beiden Heiligen auf die ikonographischen Kenntnisse und Interessen der zeitgenössischen Kritiker werfen!

Neben dem kirchenhistorischen Thema der Christianisierung Bayerns war dem bayerischen Herrscherhaus viel Raum in den neuen Glasmalereien gewidmet. So wurde das „Bennofenster“ neben den Bistumspatronen Wolfgang und Emmeram auch von den Namensheiligen des Königspaars, Ludwig und Theresia, flankiert (Abb. 10). Das große Mittelfenster in der Westwand, das 1857 anstelle des ersten, noch „unvollkommenen Versuchs“ der Glasmalerei eingesetzt wurde, stellte dann die Namensheiligen der Söhne und Töchter Ludwigs dar. Umfangreiche Inschrifttafeln innerhalb der Fenster erinnerten an den königlichen Stifter, aber auch an die ausführenden Künstler. Daß die Glasmalereien trotz ihres herrscherlichen Anspruchs im einzelnen einen durchaus beschaulichen, auf das subjektive Gemüts-erlebnis des Betrachters gerichteten Charakter zeigen, wurde schon von V. Loers dargelegt¹⁹⁷. Um den im Grunde absolutistischen Herrschaftsanspruch des Königs angemessen ins Bild umzusetzen, fehlte es den Künstlern einer schon mehr „bürgerlich“ gesinnten Zeit an Ausdrucksmitteln.

Aus den in den neuen Glasgemälden dargestellten Themen geht hervor, daß der Glasmalerei bei der Restauration des Regensburger Doms nicht nur die Aufgabe zukam, eine „magische Beleuchtung“ im Kirchenraum zu schaffen. Ihre zweite, ebenso wichtige Funktion ergab sich daraus, daß nach der weitgehenden Verdrängung der Bildkünste aus dem Kirchenraum die großen Fensterflächen der einzige Ort waren, an dem sich eine Bilderwelt entfalten konnte. Die Glasmalereien wurden damit zum „Zufluchtsort“ einer — allerdings bruchstückhaften — Ikonologie. Daß sich diese Ersatzfunktion insgesamt als eine der Aufgaben der wiederbelebten Glasmalerei im 19. Jahrhundert begreifen läßt, kommt deutlich am Beispiel der 1831—39 auf Betreiben des Königs errichteten Mariahilfkirche in München-Au zum Ausdruck. Der karg ausgestattete, „gotische“ Hallenraum — die „reine Architektur“ par excellence — erhielt durch eine Serie riesiger gläserner Schauwände nicht nur ein „feierliches Dämmerlicht“, sondern auch ein umfangreiches ikonographisches Gesamtprogramm: die Glasmalereien stellten in einem zusammenhängenden Zyklus „Geburt und Mission der hl. Jungfrau“ und „ihr Verhältnis zur Sendung des Weltheilands“ dar¹⁹⁸. Der Versuch, sämtliche Fenster eines Kirchenbaus in einem übergreifenden Gesamtprogramm inhaltlich zusammenzuschließen, ist nicht unbedingt mittelalterlich, da es sich bei den Glasmalereien gotischer Kirchen oft um Einzelstiftungen handelte, die ein jeweils in sich geschlossenes Programm erforderten. Der Zyklus in der Auer Kirche erinnert fast noch mehr an die großen Freskenzyklen in den Kirchen des Barock und Rokoko — und beweist damit erneut, wie wenig das 19. Jahrhundert trotz aller Umwälzungen seine Herkunft aus der künstlerischen Tradition seit der Renaissance verleugnen konnte¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Niedermayer, Künstler und Kunstwerke, 99.

¹⁹⁷ Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 244.

¹⁹⁸ Gessert, Die fünf neuen Kirchen Münchens . . . (München 1847), 27.

¹⁹⁹ Es sei nicht verschwiegen, daß sich die hier am Beispiel des Regensburger Doms aufgezeigte Zurückdrängung der Ikonologie, bzw. die Trennung von „reiner Architektur“

5. „Stilreinheit“

Schon kurz nach der Entfernung der Barockausstattung aus dem Regensburger Dom, noch bevor die „Wiederherstellungs“-Arbeiten richtig in Gang gekommen waren, schrieb Eduard v. Schenk an den König, die Kathedrale erscheine nun wieder in ihrer „ursprünglichen, ehrwürdigen Schönheit und Reinheit“²⁰⁰. Drei Jahre später, als die Restauration ihrem Ende entgegen ging, faßte Domdechant Diepenbrock die dabei verfolgten Ziele folgendermaßen zusammen:

„Was im Laufe mehrerer Jahrhunderte ein verirrter Kunstgeschmack darin verunstaltet, was unverständige Prunksucht und kleinliche Eitelkeit Entstellendes hineingebaut, sollte 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“²⁰¹.

Beabsichtigt war also die Rückführung des Kirchenraums in einen vermeintlichen Urzustand. Unter dieser „reinen Urform“ verstand man jedoch nicht allein die einst wirklich bestehende, historisch belegbare Raumgestalt, sondern ihre Idee „im Geiste des sinnigen Baumeisters“; eine Idee, die nun endlich verwirklicht werden sollte, nachdem ihre Durchführung „vom Anfang her unvollendet“ geblieben war. Dem Beobachter des 20. Jahrhunderts erscheint es merkwürdig, daß man diese Idee so genau zu kennen glaubte, obwohl man nicht einmal den Namen des ersten Baumeisters wußte, geschweige denn einen Entwurf von seiner Hand besaß²⁰².

Besser zu verstehen ist das Vorgehen der Verantwortlichen, wenn man sich ins Gedächtnis zurückruft, daß zumindest hinter der Purifizierung des Doms ein klassizistisches Gotikideal stand. Man duldete die Bildkünste im Kirchenraum nur an einigen wenigen, für den Kultus unabdingbaren Ausstattungsstücken — oder dort, wo sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der Architektur erschienen. Diese einseitige Fixierung auf das Architektonische entspricht der von Sedlmayr beschriebenen, seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zu beobachtenden Tendenz zur „Zerspaltung der Künste“²⁰³; sie ist aber auch dadurch bedingt, daß der Bildner der Gotik lange Zeit kein mit der Architektur der Epoche vergleichbarer Kunstwert zuerkannt wurde. So schrieb Sulpiz Boisserée noch 1842:

und Bildkünsten, nicht als generelles Phänomen der Architektur des 19. Jahrhunderts behaupten läßt. Was für die Restauration des Regensburger und Bamberger Doms, auch der Klosterkirche von Heilsbronn und anderer Kirchenbauten gilt, ist z. B. nicht zutreffend für die mit großen Freskenzyklen ausgestatteten Kirchenneubauten Ludwigs I. wie die Allerheiligenhofkirche oder St. Bonifaz; es gilt auch nicht für die Restauration und Ausmalung des Speyrer Doms. Als Gemeinsamkeit *aller* dieser Bauten — der Restaurationen wie der Neubauten — ist jedoch festzuhalten, daß die „bewegliche“ Ausstattung an Altären, Bildern etc. auf ein Minimum reduziert wurde.

²⁰⁰ Spindler, Schenkbriefe, 281, Brief vom 24. 5. 1836.

²⁰¹ Diepenbrock, Der Tempelbau Gottes in der Menschheit, 1.

²⁰² Erst 1847 glaubte Schuegraf den Namen des ersten Baumeisters — „Maister Ludwig“ — ergründet zu haben (Geschichte des Domes von Regensburg 1, 87). Vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 261. Schuegraf's These ist nach neuem Forschungsstand unhaltbar.

²⁰³ Sedlmayr, Verlust der Mitte, Kap. III (1976) 79—92.

„... es war nicht die freie Wahl von unseren alten Baumeistern, daß sie ihre Gebäude mit dürftigen und mangelhaften Kunstwerken ausschmückten, und es gehört zu den übertriebenen und sonderbaren Behauptungen unklarer Bewunderer, dieses als eine Bedingung, wohl gar als ein organisches Ergebnis der altdeutschen Baukunst aufstellen zu wollen. Die alten Baumeister wandten die Malerei und Bildhauerei in dem unentwickelten Zustande an, wie sie diese Künste fanden, und nach Verhältniß wie dieselben fortschritten oder ausarteten, finden sich auch ihre Werke in den gleichzeitigen Gebäuden ...“²⁰⁴.

Geht man von einer absoluten Priorität der Architektur aus, wird deutlich, weshalb man im 19. Jahrhundert so unbedenklich glaubte, die Idee des ersten Baumeisters rekonstruieren zu können: da sich diese Idee nur auf das Architektonische beziehen konnte, brauchte man nur alle beweglichen Teile der Ausstattung sowie die hölzernen Einbauten — die man schon ihres Materials wegen nicht als zur Architektur gehörig anerkannte — zu entfernen; dann mußte die „reine Urform“ übrigbleiben, zumindest, soweit sie je verwirklicht worden war. Als nächste Aufgabe ergab sich dann, wiederherzustellen, was offensichtlich einst vorhanden, aber beim Einbau von Altären, Epitaphien etc. „verstümmelt“ worden war. Schwieriger gestaltete sich die Ergänzung des schon im Mittelalter „unvollendet Gebliebenen“. Hierbei ging man anscheinend von „ganzheitlichen“ Vorstellungen aus: Man schloß aus der teilweise vorhandenen farbigen Verglasung, daß alle Fenster Glasmalereien erhalten sollten und leitete aus der Existenz einiger gotischer Galeriebrüstungen ab, daß alle Laufgänge im Dom mit derartigen Balustraden ausgestattet werden müßten. „Reinheit des Styles“ bedeutete aber auch, daß die wenigen für nötig erachteten Ausstattungsstücke sich der Formsprache der Architektur anpassen, also „gotisch“ gebildet sein sollten. Daß dieses Streben nach stilistischer Konformität und symmetrischer Geschlossenheit der Gesamterscheinung des Kirchenraums letztlich aus der künstlerischen Tradition von Renaissance und Barock erwachsen war, ist bereits angedeutet worden.

Einseitiges Interesse an der architektonischen Gestalt und die Forderung nach Stilreinheit führten im restaurierten Regensburger Dom zu einer „Architektonisierung“ der Ausstattung: Zum einen wurden die — einst zum Teil freistehenden — gotischen Ziborienaltäre an die Außenwände gerückt; die neuen Brüstungen der Laufgänge unter den Fenstern wurden den anstoßenden Maßwerkgalerien der Altäre nachgebildet und betonten damit noch deren Einbindung in die Architektur (Abb. 12)²⁰⁵. Zum anderen wurde bei neuen Ausstattungsstücken auf figürlichen Schmuck ganz verzichtet; so beim Kanzeldeckel, den Beichtstühlen und dem Entwurf für den nicht ausgeführten Musikchor. Dieser Tendenz zur Architektonisierung entspricht auch die Vorliebe für das Material Stein: so wünschte der König, daß die Musikemporen im Chor — entgegen der Absicht Gärtners — in Stein ausgeführt werden sollten²⁰⁶; ein niedriges Chorgitter sollte gleichfalls aus Stein

²⁰⁴ Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln (?1842), 93—94; s. auch P. Bloch, Kölner Skulpturen des 19. Jahrhunderts, in: Wallraf-Richartz-Jb. 29 (1967), bes. 252—54.

²⁰⁵ Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 263; dazu Abb. 12 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

²⁰⁶ Amberg, KdI 14289, Brief des Innenministeriums an die Kreisregierung, 14. 8. 1830; Erwiderung Gärtners, der die Ausführung in Holz mit der Begründung befürwortete, daß derartige Oratorien in gotischen Kirchen immer „Zugabe späterer Zeiten“ und „von Eichenholz mit zierlichem Schnitzwerk“ gefertigt seien, in: KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), 20. 3. 1831; s. auch Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 245—46.

gefertigt werden²⁰⁷. Man folgte mit diesem Vorgehen einer in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängigen Ansicht. Foerster's Allgemeine Bauzeitung schrieb z. B. 1839, die innere Einrichtung der Kirchen, aber auch aller anderen öffentlichen Gebäude dürfe nie den Eindruck erwecken, als sei sie „dem Aufstellungsorte fremd“ und „gleichsam nur zum Ansehen da“. Der „Werth“ der Ausstattungsstücke werde aber „bedeutend vermehrt, wenn man es ihrem . . . Charakter ansieht, daß ihre Anbringung mit in dem ursprünglichen Plane des Architekten lag, indem sie eigentlich als nicht [!] Anderes erscheinen dürfen, als als Diener der Architektur“²⁰⁸.

Betrachtet man im einzelnen, was bei der Restauration des Regensburger Doms ergänzt oder neu hinzugefügt wurde, so stellt man fest, daß die angestrebte stilistische Einheitlichkeit nicht immer erreicht worden ist.

So nahm der heute nicht mehr vorhandene Kanzeldeckel (Abb. 13) zwar in einem Maßwerkfries die gotische Formensprache auf; im Grunde handelte es sich aber um eine Replik des für die Münchner Ludwigskirche entworfenen Kanzeldeckels²⁰⁹, die sich zudem in ihrer kantigen Geschlossenheit und klassizistisch strengen Gliederung als typisches Produkt des „Gärtnerstils“ zu erkennen gab. Ähnlich der geplante Musikchor (Abb. 9)²¹⁰: spitzbogige Arkadenöffnungen, Maßwerkfüllungen in den Zwickeln und eine Balustrade mit Fischblasenmuster stehen in deutlichem Gegensatz zu der „klassischen“ Profilierung der stark betonten Horizontalgesimse; dazu kommen die für Gärtner bezeichnenden Blatt- und Blütenkapitelle, die ebenfalls an der Ludwigskirche wiederzufinden sind. Daß es sich beim Regensburger Dom um eine gotische Kathedrale, bei der Ludwigskirche dagegen um ein Bauwerk im „Rundbogenstil“ handelt, beweist nur, wie wenig Gärtner im Grunde zwischen den mittelalterlichen Baustilen unterschied, die er alle unter klassizistischen Vorzeichen betrachtete.

Nimmt man dagegen die Entwürfe für die neuen Beichtstühle hinzu, die wahrscheinlich von dem Ingenieurpraktikanten an der Regensburger Bauinspektion, Frh. v. Reichlin, stammen²¹¹, so ergibt sich ein ganz anderes Bild (Abb. 14): die zinnenbekrönten, in einem Fall sogar asymmetrischen Aufbauten zeigen deutlich den Einfluß der englischen „castellated Gothic“, die vielen Architekten aus Stichen, manchen auch bereits von Studienreisen nach England bekannt war²¹². Reichlin fertigte auch den Entwurf einer neuen, „stilkonformen“ Holzverkleidung für den Hochaltar. Da die Forderung der „bei der Domrestauration beteiligten Künstler“, wohl vor allem Gärtners, den Altar „als mit dem gothischen Style ganz

²⁰⁷ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, Brief Schenks ans Innenministerium, 8. 3. 1839.

²⁰⁸ „Ueber das Wesen und die Anwendung der verschiedenen Style in der Architektur (Nach dem Englischen des Civil Architects and Engineer Journal)“, in: Allgemeine Bauzeitung, 4. Jg. (1839), 430; s. auch Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 263.

²⁰⁹ Vgl. Lieb/Sauermost, Münchens Kirchen, Abb. 228.

²¹⁰ Pause dieses Entwurfs in: HStA M, Plansammlung, Nr. 18922.

²¹¹ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, Brief Gärtners an Bischof Schwäbl, beiliegend einem Brief an die Kreisregierung, 12. 2. 1839; das., Brief der Kreisregierung an die Bauinspektion, 14. 2. 1839; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 254.

²¹² S. z. B. die zahlreichen Literaturangaben in Bd. 3 (1825) von Wiebeking's „Bürgerlicher Baukunde“, bes. 320—25. Beichtstuhlentwürfe Reichlins befinden sich in der Architektursammlung der TU München, Gärtnersammlung, Moningerkat. Nr. 1640 (sign. „Reichlin“), 1642, 1643 (die beiden letzteren von Moninger bez.: „nach den Skizzen Gärtners gefertigt“).

contrastierend“ zu verkaufen und mit dem Erlös die „vollständige Wiederherstellung des Domes“ zu finanzieren, am Widerstand Bischof Schwäbels gescheitert war²¹³, hatte man sich auf diese äußerliche Angleichung an den Stil der Kathedrale geeinigt. Reichlins Zeichnung — vielleicht ebenfalls von der englischen Gotik beeinflusst — wurde jedoch vom Baukunstauschuß nicht angenommen²¹⁴.

Anders als es die eben besprochenen Ausstattungsstücke vermochten oder vermocht hätten, fügen sich die von Gärtner entworfenen, rings um den Kirchenraum verlaufenden Maßwerkbalustraden hervorragend ins Gesamtbild. Ihre Form wurde für den Chorbereich und den treppenartig geführten Laufgang an der Südwand des Querhauses von den im Nordchor vorhandenen mittelalterlichen Galeriebrüstungen übernommen²¹⁵, an den Langhauswänden den gotischen Baldachinaltären angeglichen oder frei variiert. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß man sich bemühte, auch vor die mittelalterliche Balustrade im Nordquerhaus einen „passenden“ Ziboriantar zu plazieren: der ehemals vor dem zweiten nördlichen Mittelschiffpfeiler stehende Wolfgangsaltar kam mit seinem astwerkähnlichen Fries der phantasievollen Zusammenfügung von Fischblasen- und Paßformen in dieser Galerie noch am nächsten (Abb. 16)²¹⁶.

Die neugotische Emporenbekrönung an der Westwand ist der einzige Teil der im 19. Jahrhundert angebrachten Ergänzungen, für den sich ein mögliches Vorbild finden läßt: die kronenartigen Abschlüsse der seitlichen Treppentürmchen, die aus kielbogigen, maßwerkgefüllten „Fenster“-Öffnungen zwischen fialenbesetzten Ecksäulchen bestehen, erinnern an den von Heideloff veröffentlichten „Chor im Lorenzer Pfarrhof zu Nürnberg“ (Abb. 15)²¹⁷. Hätte Heideloffs Stich wirklich als Vorlage gedient, so wäre dies ein Beweis, wie frei man zu dieser Zeit noch mittelalterliche Vorbilder abzuwandeln verstand. Daß die dogmatische Neugotik noch fern war — trotz der kritischen Äußerungen eines Stieglitz zu dem größtenteils aus der „Verfallszeit“ stammenden Regensburger Dom — zeigt auch die unbedenkliche Gegenüberstellung von Kielbogen und Spitzbogen, Fischblasen und strengen Paßformen. Hier wurde das Streben nach absoluter „Stilreinheit“ durch die noch unvollkommene Kenntnis der gotischen Bauformen und ihrer zeitlichen Abfolge wohlthuend gemildert.

Vor einer genaueren Betrachtung der im Zuge der Domrestauration ergänzten Konsolfiguren an der Südwand und der großen, von König Ludwig I. gestifteten

²¹³ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), Brief Schwäbels an Innenminister Abel, 22. 2. 1839; Schwäbel machte geltend, daß der Altar die Stiftung eines seiner Vorgänger sei, sein Verkauf also pietätlos wäre; auch solle man ihn des hohen Materialwerts wegen behalten. S. auch Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 254—55.

²¹⁴ Amberg, KdI 14291, Brief des Innenministeriums an die Kreisregierung, 22. 9. 1839.

²¹⁵ Zumindest erscheinen diese Balustraden im Nordchor bei Popp/Bülau, Heft III (1834), Bl. 1, auf einem Querschnitt durch das Querschiff des Doms (nach Osten). Das Stichtwerk ist allerdings nicht immer zuverlässig.

²¹⁶ Daß man den gotischen Ziboriantären im übrigen keine allzu große Bedeutung beimaß, zeigt die mangelnde Sorgfalt, mit der man beim Abbruch dieser Altäre und anderer Ausstattungsstücke zuwege ging; immerhin wurde dabei einer der mittelalterlichen Baldachinaltäre zerstört, andere beschädigt (Grueber, Der Dom zu Regensburg (1843/44), 2; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 251 und Anm. 135).

²¹⁷ Pl. 15 in „Nürnbergers Baudenkmale der Vorzeit oder Musterbuch der altdtsch. Baukunst“ (1838); die hier gezeigte Abb. ist einer undat. späteren Auflage entnommen. Vgl. Abb. 11 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

Glasmalereien scheint es sinnvoll, die schon zitierte Äußerung Boisserées noch etwas weiter zu verfolgen:

„Uns, die wir die Werke aller Zeiten zum Muster, und bei einer ausgebildeten Technik die schönsten, vielgeübten Talente zu Gebot haben, liegt es ob, wenn wir Kirchen in alt-deutschem Styl fortbauen oder neu aufführen, daß wir sie mit Bildhauereien und Malereien ausstatten, *die dem Geist und dem Charakter nach dem Besten entsprechen, was unsere frommen Vorfahren in der Darstellung heiliger, ernster Gegenstände geleistet haben, in Verhältnis und Zeichnung aber alle Forderungen einer naturgemäßen Behandlung befriedigen*“²¹⁸.

Eine Bildnerie, die zwar im innig-frommen Ausdruck der Figuren dem „Geist der Vorfahren“ entspricht, in Proportion und Darstellungsweise aber vom fortgeschrittenen Naturstudium Gebrauch macht: diese Forderung Boisserées ist die denkbar treffendste Definition des nazarenischen Kunstideals. Eine unterschiedliche Wertschätzung von gotischer Architektur und mittelalterlicher Bildkunst bedeutete aber auch eine Differenzierung des bei Restaurationen angestrebten Ziels der „Stilreinheit“. War man bei allem, was das Architektonische betraf, auf genaue Nachbildung gotischer Bauformen bedacht — wenn dies auch im einzelnen nicht immer gelang, so wurde Stiltreue in der Bildnerie nicht in gleichem Maße angestrebt. Erst Malerei und Plastik des 15. Jahrhunderts hatten in den Augen der Brüder Boisserée, aber auch anderer Zeitgenossen, jene ideale Verbindung von gemütvoller Ausdruck und Naturnähe erreicht, der es nachzueifern galt. Die Bildkunst der Gegenwart, so glaubte man, müsse den noch unvollkommenen „Versuchen“ des frühen und hohen Mittelalters überlegen sein, weil sie sich auf jene späteren Vorbilder stützen könne. Man trage deshalb zur „Verbesserung“ mittelalterlicher Bauten bei, wenn man sie mit Bildwerken einer „fortgeschrittenen“ Entwicklungsstufe ausstatte. Dieser Fortschrittsglaube resultierte in einer Zeitverschiebung der Vorbilder für gotische Architektur und deren Ausstattung: während man sich z. B. bei Kirchenrestaurationen und -Vollendungen mehr und mehr auf die Hochgotik des 13. und frühen 14. Jahrhunderts festlegte, orientierte man sich in der Plastik allenfalls an einem „klassizistisch verstandenen weichen Stil“²¹⁹, in der Malerei an „Altdeutschen“ wie Stephan Lochner und an den Italienern und Niederländern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts.

Es kann nach alledem nicht verwundern, daß diese nazarenische Richtung auch bei der Restauration des Regensburger Doms in Erscheinung trat. Hier sind die 1837 neugeschaffenen Konsolfiguren der Blendarkaden im Südseitenschiff zu nennen, vor allem aber die von Ludwig I. gestifteten Glasmalereien.

Die Konsolfiguren waren bis auf wenige Ausnahmen in nachmittelalterlicher Zeit abgeschlagen worden, weil sie die Anbringung von Epitaphien an der Südwand behinderten. Es scheint lohnend, eines der erhaltenen alten Figürchen mit einer der Neuschöpfungen aus dem 19. Jahrhundert zu vergleichen und dabei die Unterschiede aufzuzeigen. Hierfür bieten sich zwei nebeneinander befindliche Konsolen im fünften Seitenschiffjoch von Westen an. Die östliche stammt aus der Erbauungszeit und dürfte der zweiten Bauphase zugehören (Abb. 17)²²⁰; die westliche ist eine Ergänzung von 1837 (Abb. 18). Schon auf den ersten Blick ist erkenn-

²¹⁸ Wie Anm. 204; Hervorhebungen vom Verf.

²¹⁹ Bloch, Kölner Skulpturen, 254.

²²⁰ Die Figur ist abgebildet bei Popp/Bülau, Heft VIII (1839) Bl. 4, allerdings an falscher Stelle (neben der Tür in der Außenwand des Südhors). Die Vorzeichnung zu diesem Blatt dürfte noch vor der Erneuerung der Konsolfig. entstanden sein.

bar, daß der Künstler des 19. Jahrhunderts bemüht war, die Stellung der Figur dem mittelalterlichen Gegenüber anzugleichen. Er übernahm die seitwärts gedrehte, wie unter der Last der Arkade gebeugte Haltung und richtete die Figur zudem symmetrisch auf ihr benachbartes Vorbild aus. Doch während sich bei der gotischen Tragfigur die Position der Glieder sichtlich mehr nach der Blockform des vorgegebenen Hausteinquaders richtet als nach anatomischen Notwendigkeiten, zeigt ihr jüngeres Pendant eine frei bewegte, „natürliche“ Pose. Die innere Spannung und Lebendigkeit aber, die der mittelalterliche Steinmetz gerade aus dem Kontrast zwischen gewaltsam verdrehter Körperhaltung und liebevoll lächelndem Gesichtsausdruck zu entwickeln verstand, konnte der Künstler des 19. Jahrhunderts nicht erreichen. Seine Figur ist „geglättet“ und idealisiert, der Kopf plastischer durchgeformt, das Haar weniger schematisch gebildet als bei dem mittelalterlichen Gegenstück, der Faltenwurf des Gewandes ins Fließend-Schönlinige umgedeutet. Der Gesamteindruck aber bleibt seltsam spannungs- und ausdruckslos. Nicht zu bestreiten ist dagegen die dekorative Wirkung. Ähnliches läßt sich von den meisten Konsolfiguren des 19. Jahrhunderts im Dom sagen.

Den noch vor der Purifizierung des Doms eingesetzten Glasmalereien kommt nicht nur künstlerische, sondern vor allem auch historische Bedeutung zu; handelt es sich doch um die ersten monumentalen Leistungen dieser im 19. Jahrhundert wiederbelebten Kunst. Großen Anteil an der Wiedereinführung der Glasmalerei hatte König Ludwig I., der eine eigene Glasmalereiabteilung an der Nymphenburger Porzellanmanufaktur einrichtete und durch große Aufträge finanzierte²²¹. Die ersten, 1828 vollendeten Fenster für die Westwand des Regensburger Doms, die noch „unvollkommen“ und zu blaustichig gewesen sein sollen²²², haben sich nicht erhalten²²³. Vorhanden sind dagegen noch die beiden nächsten, in den Turmhallen eingesetzten „Glasgemälde“²²⁴. Sie orientieren sich, wie die Bezeichnung sagt, nicht an den mittelalterlichen Glasmalereien des Regensburger Doms, sondern offensichtlich am Tafelbild. Daß auch hierbei das nazarenische Kunstideal die Grundlage bildete, beweist eine zeitgenössische Beschreibung des Südturmfensters, das Szenen aus dem Leben Johannes' des Täufers zeigt: Es handle sich hier, schrieb Ludwig Schorn, um „keine schülerhafte Nachahmung alter Werke“, sondern um

„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 im Einklang mit den alten [Fenstern], an Kunstverdienst aber ein ganz eigenthümliches ist“²²⁵.

²²¹ S. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 241—44.

²²² Ludwig I. beschloß schon bald, sie durch „bessere“ zu ersetzen: GHAM, Nachl. Ludw. I., 89/2, Brief Gärtners, 27. 10. 1830. Schenk berichtete 1835, der Kronprinz v. Preussen habe bei einem Besuch des Doms „den blauen Ton des großen Mittelfensters . . . nicht störend“ gefunden: Spindler, Schenkbriefe, 264, Brief vom 22. 8. 1835.

²²³ Die Fenster wurden 1860 der Frauenkirche in Nürnberg geschenkt, wo sie im Michaelschörcchen eingesetzt wurden (im 2. Weltkrieg zerstört). S. Korrespondenz in: BZA/BDK, Alte Registratur II/2, Glasgemälde-Fenster; s. auch A. Essenwein, Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg (Nürnberg 1881), 19; ein Exemplar in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Inv. Nr. 7977 (frdl. Hinweis von Dr. M. Brix).

²²⁴ Vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 242—43 S. Abb. 52 im gleichen Bd.

²²⁵ Schorn in: Kunstblatt, 13. Jg. (1832), 101; Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 243.

Betrachtet man das 1828/29 entstandene, dreiteilige Glasbild in der nördlichen Turmhalle, so erhält man einen Eindruck, wie weit die Umsetzung nazarenischer Historienmalerei in das Medium Glas ging. Der mittlere Teil des nach Kartons von Christoph Ruben und Carl Schorn gefertigten Fensters zeigt die Anbetung der Könige, darunter Prophetenbüsten in Medaillons. Die Seitenflügel sind Verkündigung und Darstellung im Tempel gewidmet. Gotische Phantasiearchitekturen umrahmen die einzelnen Szenen; in den seitlichen Fenstern enthalten sie Grisaillefigürchen von Aposteln. Auffallend ist zunächst die betont räumliche Darstellung unter Einsatz von Perspektive und landschaftlichen Hintergründen und die sorgfältige Wiedergabe von „Luft“ und Wolken. Die Komposition, vor allem des Mittelteils, mutet sehr „italienisch“ an; die von einem Brokatvorhang hinterfangene thronende Madonna geht auf venezianische Vorbilder zurück. Besonders bei den Kopftypen der weiblichen bzw. der Engelsfiguren zeigt sich eine enge Anlehnung an die italienische Renaissancemalerei um 1500, vor allem eines Raffael. Für die männlichen Gestalten scheinen dagegen niederländische Vorbilder maßgebend.

Insgesamt sind diese frühen Zeugnisse der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts als bedeutende künstlerische Leistungen der nazarenischen Schule zu werten, sowohl was die Harmonie der Farben, als auch was die Komposition und die Feinheit der Ausführung angeht. Die später entstandenen Fenster des Regensburger Doms, von denen sich nur das in der mittleren Westwand — anstelle des ersten Versuchs von 1828 — eingesetzte erhalten hat, glichen sich zwar in der Komposition stärker an mittelalterliche Vorbilder an, erreichten aber wegen der schreienden Farbigkeit und allzugroßen Transparenz der verwendeten Hüttengläser keine vergleichbare Wirkung²²⁶.

6. Historische Wurzeln

Es ist in dieser Arbeit schon mehrfach versucht worden, klarzulegen, daß sich in der Gotikauffassung des 19. Jahrhunderts eine rational-„klassizistische“ und eine irrational-„romantische“ Komponente unterscheiden lassen. Es wurde auch versucht, deutlich zu machen, daß das klassizistische Moment vor allem den formalen Aspekt der Neugotik bestimmte, das romantische dagegen mehr die geistigen Grundlagen, d. h. die vielfältigen historischen, nationalen und kirchlichen Assoziationen, lieferte. An der Restauration des Regensburger Doms läßt sich — wie andere vergleichbare „Restaurationen“ und „Purificationen“ zeigen, wohl beispielhaft — nachweisen, wie eng, aber auch wie widersprüchlich die beiden Komponenten der Gotikrezeption zusammenwirken konnten. So bestimmte der Klassizismus das überschaubare, aber auch leer und kahl erscheinende Raumbild; die Romantik erschuf dagegen die Ideenwelt, mit der sich für die Zeitgenossen die Leere füllte. In der Romantik liegen aber auch die Voraussetzungen für die neue Glasmalerei, und zwar für ihre Ikonologie ebenso wie für die intensivierete „magische Beleuchtung“ des Kirchenraums.

²²⁶ Die Fenster im Querhaus u. im Nordchor wurden im 2. Weltkrieg zerstört; zwei farbige Gouache-Entwürfe v. Georg Fortner für die „Schlüsselübergabe an Petrus“ im Südquerhaus und für die „Patrona Bavariae“ im Nordquerhaus im Museum der Stadt Regensburg, Inv. Nr. G 1964/37 a, b; vgl. Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 242.

Auch die Dombeschreibung Wiebeking's, die, in sich widersprüchlich, aber doch überwiegend vom klassizistischen Standpunkt aus verfaßt, die Restauration des Doms vorwegnahm, ist mehrfach zitiert worden. Eine Besonderheit von Wiebeking's Aussagen zur Gotik in der „Bürgerlichen Baukunde“ liegt jedoch darin, daß er die Namen zweier Architekturtheoretiker nennt, von denen seine Auffassung des „deutschen Styls“ sich herleitet: Laugier und Milizia²²⁷. Dadurch ergibt sich die Gelegenheit, die Grundlagen der klassizistischen Komponente des „Restaurationsfiebers“²²⁸ ins 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen.

Abbé Laugier (1713—69), Jesuitenpater und später Benediktinermönch, war Verfasser zweier für die Architekturtheorie des französischen Louis-Seize-Klassizismus sehr einflußreicher Schriften: des „Essai sur l'architecture“ (Paris 1753) und der „Observations sur l'architecture“ (Paris 1765). Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, Laugier's Architekturauffassung in allen Einzelheiten zu analysieren, zumal dies durch Wolfgang Herrmann bereits in vorbildlicher Weise geleistet wurde²²⁹. Hier muß es genügen, Laugiers Äußerungen zur Gotik etwas näher zu beleuchten. Vorausgeschickt sei noch, daß der von Wiebeking gleichfalls genannte Francesco Milizia (1725—98), italienischer Architekturkritiker der klassizistischen Richtung, die Aussagen zur gotischen Baukunst in seinem bedeutendsten Werk „Principii di Architettura“ (Finale 1781) weitgehend von Laugier übernommen hat, so daß sich eine gesonderte Betrachtung erübrigt²³⁰.

Die genannten Schriften Laugier's und Milizia's waren in Deutschland wohlbekannt. Schon 1756 war eine deutsche Ausgabe des „Essai“ erschienen; 1758 folgte eine — allerdings sehr mangelhafte — Übersetzung der zweiten Ausgabe von 1755²³¹. Laugier's „Observations“ lagen 1768 in deutscher Übersetzung vor²³². Milizias Werk wurde 1784—87 unter dem Titel „Grundsätze der bürgerlichen Baukunst“ deutsch herausgegeben²³³. Eine überarbeitete Fassung dieser ersten Übertragung legte Stieglitz 1824 vor²³⁴. Zitate aus den Schriften Laugier's und Milizia's finden sich häufig in der deutschen Kunstliteratur des späteren 18. Jahrhunderts. Als ein Beispiel ist Goethe's Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ anzuführen; denn der vielzitierte Ausfall gegen den „neufranzösischen philosophierenden Kenner“ richtet sich gegen Laugier²³⁵.

Dieser hatte sich in seinem „Essai sur l'architecture“ zum Ziel gesetzt, die Baukunst auf ein Fundament „unumstößlicher Grundsätze“ zu stellen, das zuver-

²²⁷ Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 81.

²²⁸ S. den gleichnamigen Aufsatz von W. Lübke (?) in der Allgemeinen Zeitung, 12. 12. 1861, abgedr. bei N. Knopp, Die Restaurierung der Münchner Frauenkirche im 19. Jahrhundert, in: Festschrift für Luitpold Dussler (1972), 428—32.

²²⁹ Laugier and Eighteenth Century French Theory (1962).

²³⁰ Für eine Analyse der „Principii“ s. E. M. Arntzen, A Study of Principii di Architettura Civile by Francesco Milizia, Diss. Columbia University 1970 (University Microfilms, Ann Arbor, Michigan).

²³¹ Des P. Laugier eines Jesuiten Versuch in der Baukunst. Neue Ausgabe, genau übersehen, verbessert, und mit einem Wörterbuche der darinnen befindlichen Kunstwörter . . . (Frankfurt/Leipzig 1758).

²³² Des Abtes Laugier neue Anmerkungen über die Baukunst . . . (übs. von J. J. Volckmann), Leipzig 1768.

²³³ Übs. gleichfalls von J. J. Volckmann.

²³⁴ Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, durchgesehen und mit Anmerkungen begleitet (Leipzig 1824).

²³⁵ Zur Rezeption des „Essai“ in Deutschland s. Herrmann, Laugier, 184—90.

lässige Werturteile ermöglichen sollte²³⁶. Bisher hätten die Architekten, so Laugier, ihre Regeln nur aus dem Studium älterer Bauwerke bezogen und dabei, eben weil es ihnen an Prinzipien fehlte, neben den „Schönheiten“ auch die „Fehler“ übernommen²³⁷. Die „unumstößlichen Grundsätze“ Laugiers fußten auf der Vernunft, bzw. auf der „bloßen Natur“. Da er die Baukunst insgesamt von der Urhütte ableiten wollte, die nur aus vier Pfosten, ebensovielen Querbalken und einem darauf ruhenden Giebedach bestanden habe, erblickte er in den drei Elementen Säule, Gebälk und Giebel das „Wesentliche“ der Architektur. Andere, aufgrund klimatischer Bedingungen und anderer Notwendigkeiten eingeführte Elemente wie Wände, Fenster und Türen seien zu dulden, sollten aber möglichst zurückhaltend gestaltet werden²³⁸. Alles aber, was seine Entstehung nur der Laune und der spielerischen Phantasie verdanke, sei zu verwerfen; in den Worten der deutschen Übersetzung von 1755: „Man darf niemals nichts an einem Gebäude anbringen, davon man nicht eine gründliche Ursach angeben kann“²³⁹. Da Laugier die Säulenordnungen — zunächst im Widerspruch zu seinen Zeitgenossen — nicht als Schmuck, sondern als konstituierende Elemente der Architektur betrachtete²⁴⁰ und sie folglich „rein“ angewendet wissen wollte, mußte ihm die Baukunst seiner eigenen Zeit, insbesondere das Rokoko, als Inbegriff aller Verstöße gegen die Gesetze der „guten“ Architektur erscheinen. Er verurteilte nicht nur jede Verbindung von Säule und Wand, also Pilaster, Wandsäulen etc., sondern auch verkröpfte Gebälke, geschwungene Gesimse, Segmentgiebel und Voluten²⁴¹. Sein Ziel war, die Baukunst dahin zu bringen, daß stets „schlicht und natürlich“ verfahren und alles „Gekünstelte“ und „Gezwungene“ vermieden werde²⁴². So warnte er, daß eine zu reichliche Verwendung von Skulpturen „Verwirrung“ stiften müsse²⁴³, wandte sich gegen Statuennischen und andere Sünden wider die „simplicité“ der guten Baukunst. Verwirrung und Unordnung, mit anderen Worten Unnatürlichkeit und Irrationalität war es, was Laugier dem Spätbarock und Rokoko vorwerfen mußte.

Welche Vorzüge aber konnte ein Klassizist und Rationalist wie Laugier in der gotischen Architektur entdecken? Die eben dargelegten Grundsätze machen deutlich, daß ihn das Vielgestaltige und der ornamentale Reichtum der Gotik eher abstoßen mußten; Laugier äußerte sich auch in diesem Sinn in einer stark an Vasari angelehnten Passage des „Essai“²⁴⁴. Ebenso wenig konnte freilich die gotische „Ordnung“ seine volle Zustimmung finden, weil er die runde Säule als einzig zulässige Form der Stütze betrachtete, die gotischen Pfeiler folglich ablehnen mußte²⁴⁵. Was Laugier trotz dieser „Fehler“ an der Gotik bewunderte, war ihre Leichtigkeit, die Weiträumigkeit und die „majestätische“ Wirkung ihrer

²³⁶ Laugier, Essai; „Vorrede“ der deutschen Ausgabe (1758), [6].

²³⁷ Laugier, Essai; „Vorrede“ der deutschen Ausgabe (1758), [4].

²³⁸ Laugier, Essai (1755), 8—11; deutsche Ausgabe (1758), 8—11, 49.

²³⁹ Laugier, Essai (1755), 34; deutsche Ausgabe (1758), 28.

²⁴⁰ Herrmann, Laugier, 22.

²⁴¹ Laugier, Essai (1755), 13—28, 29—34, 35—38; deutsche Ausgabe (1758), 13—28, 29—31.

²⁴² Laugier, Essai (1755), 56; deutsche Ausgabe (1758), 47.

²⁴³ Laugier, Essai (1755), 69—70; deutsche Ausgabe (1758), 58—59, im Zusammenhang mit den Säulenordnungen.

²⁴⁴ Laugier, Essai (1755), 3—4; deutsche Ausgabe (1758), 4.

²⁴⁵ Laugier, Observations (1765), 255; Volckmann-Übersetzung (1768), 181.

Kirchenräume. Damit verband sich naturgemäß die Wertschätzung der gotischen Baukonstruktion, die es erlaubte, solche hohen Räume mit ihren weitgespannten dünnwandigen Gewölben zu errichten²⁴⁶. Im Hinblick auf die Gotikauffassung eines Wiebeking und die aus ähnlichem Geist erwachsenen Kirchenrestaurationen des 19. Jahrhunderts ist bemerkenswert, daß sich die dabei beobachtete Konzentration auf den Innenraum schon bei Laugier findet²⁴⁷. In seinen „Observations sur l'architecture“ widmete er gar ein ganzes Kapitel der inneren Einrichtung gotischer Kirchen²⁴⁸. Das weit geringere Interesse Laugiers am Außenbau dieser Kirchen ist einfach zu erklären: die Außenansicht einer gotischen Kathedrale zeigte die von ihm geschmähte Unübersichtlichkeit und Formenvielfalt in weit stärkerem Maß als der Innenraum, der dem Prinzip der „simplicité“ durchaus entsprach — wenn man die Ausstattung entfernte bzw. „verschönerte“. In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, die Einschätzung des gotischen Kirchenraums bei Laugier den Äußerungen Wiebeking's, aber auch den bei der Restauration des Regensburger Doms ergriffenen Maßnahmen gegenüberzustellen.

Laugier bezeichnete es als besonderen Vorzug gotischer Kirchen, daß sie — im Gegensatz zu neueren Sakralbauten wie z. B. St. Peter in Rom — größer wirkten als sie tatsächlich seien. So erwecke das Kirchenschiff durch die große Zahl eng stehender Stützen den Eindruck einer „erstaunlichen Tiefe“²⁴⁹; die Zusammenfassung von Wand und Gewölbe durch die Dienste lasse den Raum gleichzeitig außerordentlich hoch erscheinen — anders als bei den Kirchen des Barock, wo die Höhenentwicklung durch ausladende Gebälke unterbrochen werde²⁵⁰. In diesen Aussagen Laugier's liegt wahrscheinlich die Erklärung für Wiebeking's seltsamen Versuch, in den sehr breit und kurz proportionierten Regensburger Dom eine „große Länge“ hineinzusehen: die „anerkannten“ Vorzüge des gotischen Baustils durften auch in Regensburg nicht fehlen.

Noch aufschlußreicher sind jedoch die in den „Observations sur l'architecture“ enthaltenen Anweisungen Laugiers für die Ausstattung gotischer Kirchen²⁵¹. Der französische Theoretiker ging auch hier von allgemeinen Grundsätzen aus, die er bereits in seinem „Essai“ dargelegt hatte. Diese Grundsätze decken sich, zumal in den Worten der deutschen Übersetzung von 1758, aufs Genaueste mit den im 19. Jahrhundert immer wieder gehörten Forderungen. Es entspreche durchaus der Bestimmung eines Gotteshauses, wenn es prächtig geschmückt sei; doch dürfe darin nichts „Überflüssiges“ oder „Unschickliches“ sein: „Es gehört in eine Kirche nichts als was schlecht, männlich, ernsthaft, nichts das die Andacht stören könne, nichts das nichts beiträgt, derselben Eifer zu unterhalten und anzufeuern“²⁵². Nach einem Vorschlag für die angemessene Gestaltung des Hochaltars folgt dann eine vernichtende Kritik barocker Altaraufbauten, die fast wörtlich bei Wiebeking wiederzufinden ist: Laugier spricht von den „lächerlichen Einfassungen“ der Altäre,

²⁴⁶ S. die „7. Abteilung“ der Observations, Volkmann-Übersetzung (1768), bes. 200—211; Observations (1765), 283—99.

²⁴⁷ Vgl. Herrmann, Laugier, 189, Anm. 69.

²⁴⁸ „De la difficulté de décorer les Eglises gothiques“, französische Ausgabe (1765), 129—51; Volkmann-Übersetzung (1768), 92—109.

²⁴⁹ „une profondeur si frappante“, Observations (1765), 55.

²⁵⁰ Laugier, Observations (1765), 115—116; Volkmann-Übersetzung (1768), 82—83.

²⁵¹ Wie Anm. 249.

²⁵² Laugier, Essai (1755), 156; deutsche Ausgabe (1758), 131.

„die von unangenehmen Säulen, Bilderblinden, Giebeln, Laub- und Blumenwerken, Statuen, hier und da gemachte Säulenfüße ohne Ordnung und ohne Riß: Einfassungen, die weit gefehlet, als daß sie mit der Baukunst der Kirche ein ganzes ausmachen sollten, die nur dazu dienen, dasselbe zu verbergen, zu unterbrechen, darinn Verwirrung und Unordnung zu erregen“²⁵³.

Gilt das Verdikt hier der Altarbaukunst des Barock, so trifft es in dem genannten Kapitel der „Observations“ auch die „abgeschmackten Zierrathen, welche der verderbte Geschmack des 14. und 15. Jahrhunderts“ an diese Kirchen „verschwendet“ habe²⁵⁴. Die Ausstattung, so urteilte Laugier, habe sich dem „System“ der Architektur unterzuordnen. Die Schwierigkeiten, gotische Kirchen einzurichten, bestehe nun darin, daß für dieses Architektursystem eine Reduzierung der Wand bei gleichzeitiger Vervielfachung der „Durchbrechungen“ kennzeichnend sei:

„Diese stellen dem Auge ein wunderliches Gemische (une bizarrerie) und eine Menge von Abwechslungen (varieté d'aspects) dar, wodurch es auf eine angenehme Art beschäftigt wird, und einen reizenden Anblick vor sich sieht. Wollte man dies verhindern, so benähme man den gothischen Kirchen ihre größten Vorzüge, und ihre Schönheit würde verschwinden.

Diesen Fehler beging man in den Jahrhunderten, wo noch ein ungebildeter Geschmack herrschte . . .“²⁵⁵.

Man vergleiche mit dieser Passage den bei Wiebeking, aber auch bei Schenk und anderen für die Restauration des Regensburger Doms Verantwortlichen ständig wiederholten Hinweis auf die „bewunderswürdige Mannigfaltigkeit der Durchsichten“, die es durch Entfernung der Ausstattung wiederzugewinnen gelte, auf die Großartigkeit der „Perspektive“, die nicht unterbrochen werden dürfe!

Laugier schilderte dann im einzelnen die „Fehler“ der gotischen Kirchenausstattungen: ein Lettner behindere die Choransicht; im Chor selbst seien die Seiten durch „ungestaltetes Chorgestühl mit hohen Lehnen“ verstellt, der Chorschluß durch den Hochaltaraufbau verdeckt²⁵⁶. Nach dieser Gegenüberstellung der „Vorzüge“ der gotischen Kirchenarchitektur und der „Fehler“ ihrer Ausstattung war die Schlußfolgerung naheliegend:

„ . . . bey der Verzierung einer gothischen Kirche soll man alles, was sich thun läßt, berichtigen, und verschönern, hingegen für die alte Architektur eine gewisse Achtung hegen, und solche so viel ins Licht stellen als möglich ist“²⁵⁷.

Dieses „Ins-Licht-stellen“ bedeutete aber nichts anderes als Freistellung und Sichtbarmachen der Architekturglieder. Dies galt insbesondere für die Pfeiler in Mittelschiff und Chor, hatte Laugier doch an anderer Stelle und in ähnlichem Zusammenhang geäußert, die „größte Schönheit der Säule“ beruhe darauf, „daß sie von allen Seiten frey steht“; diesem Grundprinzip müsse „folglich alles aufgeopfert werden“²⁵⁸. Deshalb empfahl Laugier als ersten Schritt zur „Verschönerung“ eines gotischen Kirchenraums:

²⁵³ Laugier, Essai; deutsche Ausgabe (1758), 175; Hervorhebungen vom Verf.; vgl. Essai (1755), 196.

²⁵⁴ Laugier, Observations (1765), 130; Volkmann-Übersetzung (1768), 93.

²⁵⁵ Volkmann-Übersetzung (1768), 92; vgl. Observations (1765), 129—30.

²⁵⁶ Laugier, Observations (1765), 130—31; Volkmann-Übersetzung (1768), 93—94.

²⁵⁷ Volkmann-Übersetzung (1768), 98; vgl. Observations (1765), 136.

²⁵⁸ Laugier, Observations (1765), 125; Volkmann-Übersetzung (1768), 89.

„Schafft zuerst alles hinaus, was die reizvolle Vielfalt der Ansichten behindert und verdunkelt. Zerstört all die falschen Verzierungen, die die Wände überladen und die Öffnungen verstellen . . .“²⁵⁹.

Angesichts der zahlreichen „Fehler“ gotischer Kirchengestaltungen empfand Laugier es als lobenswert, daß man endlich begonnen habe, diesem Übel abzu-
helfen:

„ . . . man suchte in den gotischen Kirchen, anstatt der lächerlichen getändelten Zier-
rathen, welche sie verunstalteten, andere von besserm und reinerem Geschmacke anzubrin-
gen“²⁶⁰.

Das Ergebnis dieser Bemühungen schien Laugier allerdings nicht immer glück-
lich, was nicht verwundern kann, wenn man sein zwiespältiges Verhältnis zur
Kunst des Spätbarock in Betracht zieht. So kritisierte er an der Umgestaltung des
Chors von Notre-Dame in Paris (1699—1715 durch Jules Hardouin-Mansart und
Robert de Cotte), daß man hier „in die Fehler der Künstler des 15. Jahrhunderts
gefallen“ sei: man habe die Ausstattung zwar dem Zeitgeschmack angeglichen,
aber nicht darauf geachtet, daß man die Architektur noch mehr verstellte, die Durch-
sicht noch mehr behindert habe. Er rügte auch die Anbringung großer Gemälde in
den Seitenschiffen und im Querhaus, die die Seitenschiffe dunkel und niedrig
erscheinen ließen und die Dienste verdeckten. Die Kathedrale hätte ohne Bilder
eine weit bessere Wirkung, wenn diese auch, „blos als Gemälde betrachtet, noch
so viel Verdienst haben“²⁶¹.

Diese Sammlung von Zitaten möge genügen, um deutlich zu machen, wie sehr in
den „Purificationen“ des 19. Jahrhunderts noch der gleiche Geist waltete wie in
den Schriften des klassizistischen Theoretikers Laugier. Besonders mit der Restau-
ration des Regensburger Doms ergeben sich auffallende Parallelen:

So ist bereits dargelegt worden, daß die „Restauration“ dieser Kathedrale
weit mehr „Verschönerung“ als „Wiederherstellung“ war, daß die bauliche
Sanierung sogar lange Zeit bewußt vernachlässigt wurde. Im Grunde handelte es
sich hier um die gleiche Anpassung des Kirchenraums an den — klassizistischen —
Zeitgeschmack, wie sie Laugier forderte. Dahinter stand in beiden Fällen eine ein-
seitig auf die Architektur gerichtete Auffassungsweise, die sich nicht nur gegen
eine „stylwidrige“ Ausstattung wandte, sondern gegen jede Art von Ausstattung
überhaupt, sobald sie die Wirkung der Architektur „beeinträchtigte“. Nur so ist
z. B. die Entfernung der großen Gemälde aus dem Regensburger Dom zu erklären,
deren Kunstwert man durchaus anerkannte und denen man später zubilligte, daß
sie sich in St. Emmeram „sehr gut ausnahmen“²⁶². Nur so erklärt sich auch der
wenig sorgfältige Umgang mit den mittelalterlichen Ziborienaltären, die man
zwar als „stilrein“ empfand, aber an ihren Aufstellungsorten nicht dulden konnte.

Laugier war allerdings in seinen Äußerungen „ehrlicher“: er gab zu, daß die
Gewohnheit, Kirchen mit „Zierrathen“ zu „überladen“, nicht erst der Barock-
zeit entstammte, sondern schon im Mittelalter gegeben war, während das 19. Jahr-
hundert sich auf eine „ursprüngliche Einfalt und Reinheit“ der gotischen Kathe-
drale berief, die es nie gegeben hatte.

²⁵⁹ Übs. vom Verf.; vgl. Observations (1765), 137.

²⁶⁰ Volkmann-Übersetzung (1768), 94; vgl. Observations (1765), 131.

²⁶¹ Laugier, Observations (1765), 132—34; Volkmann-Übersetzung (1768), 94—96.

²⁶² Schenk an Galeriedirektor Langer, 29. 10. 1835 (in StBM, Langeriana 17).

Noch eine weitere Parallele zwischen den Äußerungen Laugiers und dem Vorgehen bei der Purifizierung mittelalterlicher Kirchen im 19. Jahrhundert sei erwähnt, weil sie ein bezeichnendes Licht auf die schon im 18. Jahrhundert einsetzende moralische Verurteilung des Barock wirft: die Ablehnung der Aufstellung von Grabdenkmälern im Kirchenraum. In einem Kapitel über „Monumente zur Ehre großer Männer“ schrieb Laugier, es schicke sich nicht, Grabmäler in Kirchen zu setzen, weil der Anstand hier nur Gegenstände der Verehrung zulasse; Grabmäler dienten dagegen der Eitelkeit und beleidigten den heiligen Ort. Deshalb die Forderung:

„Möchte man doch die Kirchen von einem solchen Übelstande reinigen und nicht zulassen, daß ein Gemische von geistlichen und weltlichen Dingen den wahren Gottesdienst in ihren Mauern verunreinigte und verunehrte!“²⁶³

Man solle die an die Pfeiler „geklebten“ Gedenksteine „entweder ganz vernichten oder ihnen einen schicklichern Ort anweisen“²⁶⁴. Man vergleiche damit die schon mehrfach zitierte Festpredigt Melchior Diepenbrocks zur Wiedereröffnung des Regensburger Doms:

„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“²⁶⁵.

Die Entfernung der Grabdenkmäler aus dem Regensburger Dom, die der „historistischen“ Haltung der Zeit eigentlich widersprach und auch schon wenige Jahre später lebhaft beklagt wurde, hat demnach neben der ästhetischen — „Reinigung“ der Architektur — auch eine moralische Wurzel. Damit aber zeigt sich erneut, wie sehr mit dem Kampf gegen den „verdorbenen Geschmack“ des Spätbarock und Rokoko auch der Zeitgeist dieser „verderbten“ Epoche getroffen werden sollte. Die Ablehnung dieses Zeitgeists gründete ebenfalls schon im 18. Jahrhundert.

Laugier's Anregungen zur „Verschönerung“ gotischer Kirchen stehen in engem Zusammenhang mit der in Frankreich besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Welle von Neudekorationen, die die meisten der großen Kathedralen erfaßte. Eine dieser Umgestaltungen, die der Kathedrale von Amiens, hat Laugier selbst weitgehend mitbestimmt²⁶⁶. Der unmittelbare Einfluß der Schriften Laugiers auf Kirchenrestaurationen außerhalb Frankreichs ist m. W. noch nicht erforscht²⁶⁷. Mit Sicherheit ist die von Joh. Friedr. Carl Dauthe 1784—97 durchgeführte Modernisierung der Nikolaikirche in Leipzig von Laugier's „Observations“ abhängig, da die Umwandlung der Pfeiler in kannelierte Säulen, aus

²⁶³ Volkmann-Übersetzung (1768), 168; vgl. Observations (1765), 237.

²⁶⁴ Laugier, Observations (1765), 238—39; Volkmann-Übersetzung (1768), 169—70.

²⁶⁵ Diepenbrock, Der Tempelbau Gottes in der Menschheit, 2.

²⁶⁶ Zu den Kirchen-„Verschönerungen“ in Frankreich s. Herrmann, Laugier, Kap. VI, bes. 91—101; zu Amiens: G. Durand, Monographie de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens (1901), Kap. VI, 82—102.

²⁶⁷ Er ließe sich möglicherweise auch für die Restaurationen der Augustiner- und der Minoritenkirche in Wien (seit 1784 durch Hetzendorf) nachweisen. Vgl. H. Tietze, Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert, in: Kunstgeschichtliches Jb. der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale III (1909), bes. 175—86.

denen statt Rippen Palmzweige herauswachsen, „wörtlich“ den Anregungen des Kapitels über die „Dekoration gotischer Kirchen“ folgt²⁶⁸. Das Beispiel Wiebeking's zeigt jedoch, daß eine Übernahme der Ideen Laugier's nicht unbedingt auch eine Übernahme der von ihm verfochtenen formalen Details bedingte: eine Umwandlung der gotischen Pfeiler in Säulen, wie sie Laugier empfahl²⁶⁹, wäre im 19. Jahrhundert nicht mehr denkbar. Die „allgemeinen Grundsätze“ Laugier's lebten jedoch als Bestandteil der klassizistischen Kunsttheorie fort, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein.

V. Die „Vollendung“ des Regensburger Doms und ihre Voraussetzungen

1. Zeittafel zum Ausbau

- 1828 *Auffindung der beiden mittelalterlichen Originalrisse für die Westfassade* („Zweiturmplan“, Ende 14. oder 1. Hälfte 15. Jh.; „Einturmplan“, um oder nach 1400).
- 1836 Regierungspräsident Schenk befürwortet „gotisches Geländer nebst durchbrochener Krone“ als Abschluß der Türme, da vollständiger Ausbau zu kostspielig sei und Gärtner die Tragfähigkeit der Pfeiler bezweifle (25. 8.).
Neue Turmabschlüsse nie ausgeführt.
- 1852 König Maximilian II. fordert von Regierungspräsident Künsberg Stellungnahme zum Ausbau der Türme an.
24. 7.: Gutachten Künsbergs befürwortet den Ausbau; regt Gründung eines Dombauvereins nach Kölner Vorbild an.
- 1855 September: Zivilbauingenieur *Michael Maurer* (Kreisbaubüro Regensburg) legt im Auftrag des Domkapitels gefertigtes „*Gutachten über den Ausbau des Domes zu Regensburg und die Untersuchung seines nördlichen Thurmes*“ sowie „*Protokoll, abgehalten über Untersuchung des Baugrundes am Dome zu Regensburg, am 22. Juli 1855*“ vor, das den Turmausbau für möglich erachtet.
Provisorischer Ausbauentwurf (zur Berechnung der Belastung der Turmunterbauten erforderlich) Maurers zugleich mit dem Gutachten entstanden.
Dompropst Zarbl legt die Unterlagen dem König persönlich vor; dieser fordert „erschöpfendes Gutachten“.
- 1856 Einsetzung einer Kommission zur Überprüfung der Ergebnisse Maurers durch die Oberste Baubehörde, bestehend aus August Voit und Georg Friedrich Ziebland, sowie *Franz Joseph Denzinger* (Zivilbauingenieur am Kreisbaubüro) als Assistent.
Aufgabe Denzingers: Erarbeitung eines provisorischen Ausbauentwurfs als Grundlage für Berechnung der auftretenden Belastungen; Bauuntersuchungen.
- 1857 Auf Anfrage des abgedankten Königs Ludwig am 1. 10. vorläufiger Bescheid Denzingers:
Nicht nur Turmvollendung, sondern auch Ausbau der Querschiffgiebel und Errichtung eines Vierungsturms für nötig erachtet;
Gesamtbauzeit 15 Jahre.
Zeichnerischer Entwurf Denzingers (1. Denzingerentwurf) als Vorlage für das Titelbild von Georg Jakobs Buch „Die Kunst im Dienste der Kirche“ (1. Aufl. Regensburg 1857).

²⁶⁸ Herrmann, Laugier, 186—87.

²⁶⁹ Laugier, *Observations* (1765), 137—39; Volkmann-Übersetzung (1768), 99—100.

- 1858 8. 1.: Überprüfungscommission für das Gutachten Maurers (Voit und Ziebland) legt ihr Ergebnis vor:
 Tragfähigkeit der mittelalterlichen Turmunterbauten bestätigt; Verstärkung der Turmpfeilerfundamente im Innern des Doms sowie „Verschlauderung“ der oberen Teile als Voraussetzung für den Ausbau gefordert.
 Daraufhin Aufforderung ans Domkapitel, Entwürfe und Vorschläge für Bauführung und Finanzierung einzureichen.
 2. 5.: *Ignatius Senestréy zum Bischof von Regensburg geweiht* (energischer Förderer des Dombaus).
 20. 9.: Domkapitel beantragt Gründung eines Dombauvereins unter kirchlicher Führung, der folgende Rechte erhalten soll:
 Sammlung von Geldern; Organisation des Ausbaus; Anstellung eines Dombaumeisters für die technische Leitung der Arbeiten;
 bekundet gleichzeitig sehr weitgehende Ausbaubeschlüsse:
 Vollendung der Türme und Querhausgiebel;
 Errichtung eines Vierungsturms;
 Freistellung des Doms an der Nordseite (Abbruch des Eselsturms) sowie „Ausbau“ der Fenster des Nordseitenschiffs;
 Chorgestühl und neue Altäre für den Innenraum.
 König Ludwig kündigt Beitrag von 10 000 fl zum Turmausbau an.
 19. 10.: *Gründung des Dombauvereins genehmigt*
 30. 11.: Erste Sitzung eines provisorischen Vereinsausschusses.
 8. 12.: Denzinger vom beschöflichen Ordinariat zum Dombaumeister vorgeschlagen und sein *Ausbauentwurf* (2. *Denzingerentwurf*) eingereicht.
 15. 12.: *Maurer reicht eigenen Plan ein.*
- 1859 13. 1.: Pläne Denzingers und Maurers im Baukunstauschuß der Obersten Baubehörde behandelt;
 Maurers Entwurf für besser befunden, doch *August Voit* mit Detailprüfung beauftragt.
 20. 1.: *Denzinger zum Dombaumeister ernannt* (führt in dieser Eigenschaft gleichzeitig die dem Staat obliegenden Instandsetzungsarbeiten am Dom weiter); *staatliche Oberaufsicht August Voit übertragen.*
Voit legt für den Ausbau der Türme eigenen, doch in engster Anlehnung an Maurers Entwurf entstandenen Plan vor, der im Baukunstauschuß angenommen wird.
 29. 4.: *König Maximilian II. genehmigt Voits Entwurf als Grundlage für den Ausbau.*
 14. 7.: Beginn der Sicherungsarbeiten an den Turmfundamenten; gleichzeitig Anfertigung eines Modells begonnen; (auf Betreiben Denzingers kleinere Abänderungen gegenüber Voits Entwurf).
 Kontroverse zwischen König Ludwig und dem bischöflichen Ordinariat über den Umfang der Ausbaumaßnahmen: Ludwig wünscht Beschränkung auf Vollendung der Türme; droht, nichts weiter zu spenden.
- 1860 28. 5.: *Weihe des ersten Steins zum Hochbau der Türme* in Anwesenheit des Königs. Baubeginn am Südturm:
 Entfernung des Notdachs; Ersetzung der verwitterten obersten Steinschichten.
- 1861 Vollendung des zum größten Teil noch mittelalterlichen ersten Freigeschoßes am Südturm.
- 1862 Oktagon des Südturms im Bau;
 am Nordturm Restaurierung des verwitterten oberen Geschoßes begonnen.
 Bemühungen Denzingers um möglichst selbständige Bauführung; Änderungen am genehmigten Ausbauplan Voits durchgesetzt; schließlich Konflikt zwischen Dombaumeister und staatlicher Oberaufsicht.

- 1863 21. 5.: Rücktritt Voits.
Nachfolger wird Oberbaurat Herrmann, Referent für das katholische Kultusbauwesen; gute Zusammenarbeit mit Denzinger.
Nach Zusage König Ludwigs für Jahresbeitrag von 20 000 fl (größter Einzelbeitrag zum Domausbau).
Trotzdem muß der Dombauverein erstmals Kredit aufnehmen.
- 1864 10. 3.: *Tod König Maximilians II.*
29. 6.: *Weihe des ersten Steins zum Ausbau des Nordturms.*
Guter Fortschritt der Arbeiten.
- 1865 *Neuer Entwurf Denzingers (3. Denzingerentwurf)* mit Abweichungen von Voits Ausbauplan vor allem in der Gestaltung der Helme *wird Grundlage für den weiteren Ausbau.*
Statuen am Oktogon des Südturms aufgestellt (private Stiftungen).
Einnahmen des Dombauvereins zurückgegangen.
- 1866 Vollendung beider Türme bis zum Helmansatz.
Infolge der Kriegereignisse Gerüchte um Einstellung des Dombaus; geringfügiger Rückgang der Dombauspenden; weiterhin Aufnahme von Krediten durch den Dombauverein.
- 1867 Beide Turmhelme im Bau.
Erste Vorbereitungen für den Ausbau des Querschiffs (Materialbeschaffung für Restaurierung der mittelalterlichen Teile des Südgiebels).
Weiterer Rückgang der Sammeleinnahmen.
Aufriß der Westfront nach dem endgültigen Ausbauentwurf Denzingers auf der Pariser Weltausstellung.
- 1868 29. 2.: *Tod König Ludwigs I.*
Nach Erlöschen seines Jahresbeitrags finanzielle Schwierigkeiten des Dombauvereins. Gefahr einer Baustockung zunächst durch Spende König Ludwigs II. genannt.
Weiterbau an den Turmhelmen;
Restaurierung des südlichen Querschiffgiebels.
- 1869 11. 2.: Ernennung Denzingers zum Dombaumeister in Frankfurt/M.; Arbeiten in Regensburg seitdem von dort aus geleitet.
29. 6.: *Beide Türme im Außenbau vollendet; feierliche Weihe der Kreuzblumen.*
7. 9.: Vortrag Denzingers vor der Generalversammlung des Dombauvereins gibt als noch erforderliche Ausbaumaßnahmen an:
Vollendung des Querhauses;
Umgestaltung des Eicheltürmchens am Westgiebel;
Aufstellung eines Dachreiters (statt des geplanten, aber zu schweren steinernen Vierungsturms);
Eindeckung aller Dächer mit polychromen Schiefertafeln;
Anbringung eines schmiedeeisernen Firstkamms am Hauptdach;
Ergänzung der Innenausstattung.
Wachsende Schuldenbelastung des Dombauvereins; weiterer Rückgang der Sammeleinnahmen; Dombaulotterie erwogen und verworfen.
2. 12.: Domkapitel verfügt Beschränkung der Arbeiten auf Vollendung der inneren Turmgewölbe und des südlichen Querhausgiebels.
Protest Denzingers, da Material für den nördlichen Querschiffgiebel bereits vorhanden; befürchtet Einstellung der Bauarbeiten. Daraufhin Vorschuß der bischöflichen Administration für den Dombauverein zugesagt.
Zwei Alternativentwürfe Denzingers für den Nordgiebel des Querschiffs (Abbruch oder Belassung des Eselsturms).

- Aufriß der Westfront nach der Pariser Weltausstellung nun auch auf der Münchner Kunstausstellung.
- 1870 Ausbau des Querschiffs in reduzierter Form: Belassung des Eselsturms (damit Verzicht auf Freistellung des Doms an der Nordseite; Vereinfachtes Projekt für einen Dachreiter aus Zink. Finanzmisere des Dombauvereins hemmt die Bauarbeiten.
- 1871 Turmausbau mit Schließung der Oktogongewölbe im wesentlichen abgeschlossen; Querschiffgiebel vollendet; oberes Geschöß des Eselsturms restauriert; Dachreiter aufgestellt.
Gegen den Willen Denzingers Verzicht auf Umgestaltung des Eicheltürmchens; auch Neuausstattung des Innern nicht mehr finanzierbar.
30. 10.: *Beschluß des Dombauvereins, den Ausbau einzustellen.*
- 1872 10. 7.: Denzinger übergibt Leitung der dem Staat obliegenden Unterhaltungsarbeiten ans Landbauamt Regensburg.
- 1873 Aufstellung einer in Zink getriebenen Petrusstatue am Dachfirst des Chors.
Dombauverein in „ruhende Aktivität“ versetzt.

Genauere Quellenangaben finden sich in den Kapiteln, die sich mit den verschiedenen Aspekten des Ausbaus befassen.

2. Die gegenüber der Domrestauration veränderte Ausgangslage

Schon seit der Auffindung der mittelalterlichen Fassadenrisse 1828 dürfte König Ludwig I. den Wunsch gehegt haben, den Regensburger Dom zu „vollenden“. Doch erst 1852, vier Jahre nach der Abdankung Ludwigs, wurden vorbereitende Maßnahmen ergriffen. Der Grund für die lange Zeitspanne, die zwischen den ersten Bemühungen des Königs und der Aufnahme konkreter Vorarbeiten verstrichen war, ist nicht allein in einem abschlägigen Gutachten Gärtners zu suchen, der die Tragfähigkeit der mittelalterlichen Turmunterbauten bezweifelt hatte. Ursache war vielmehr, daß in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts zwar die ideellen Voraussetzungen für eine Dom-„Vollendung“ gegeben waren, nicht aber die materiellen, d. h. die politischen, finanziellen, künstlerischen und technischen Vorbedingungen.

So hätte ein Ausbau des Regensburger Doms in den dreißiger Jahren bereits an der Finanzierung scheitern müssen. Schon bei der Restauration waren beträchtliche Schwierigkeiten aufgetreten: Bis 1837 hatte das Domkapitel den größten Teil der Kosten für die Purifizierung aus dem ohnehin nicht reich dotierten Kultusfond der Kathedrale bestreiten müssen¹. Erst als dieser „Domkustoderiefond“ so überschuldet war, daß die kirchliche Stelle mit der Einstellung der Arbeiten drohte, wurden die Fehlbeträge vom Staat übernommen². Der König, der die neuen Glasmalereien stiftete, wäre zu weiteren Zuschüssen aus der Kabinettskasse nicht imstande gewesen. Da auch der staatliche Bauetat ständig überlastet war, hätten sich die für einen Domausbau erforderlichen Summen gar nicht aufbringen lassen. So beschränkte sich auch die Regensburger Bürgerschaft auf rhetorische

¹ Amberg, KdI 14291, Brief der Bauinspektion an die Kreisregierung, 22. 6. 1835, sowie weitere Korrespondenz.

² KM, Domkirche in Regensburg (1826—39 u. GHAM, Nachl. Ludwig I., 48/5/31(3), Briefe des Domkapitels, 13. 6. 1837; zur Finanzierung s. Zusammenfassg. in: KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), 7. 4. 1839.

Forderungen nach einer „Vollendung“ ihrer Kathedrale, zumal sich die ehemalige Reichsstadt finanziell noch nicht erholt hatte.

Überdies waren Bischof und Domkapitel zu dieser Zeit noch nicht imstande, selbst die Initiative für einen Domausbau zu ergreifen. Die immer noch geschwächte Stellung der Kirche ließ das nicht zu. Wie wenig König und Baubehörden im Grunde bereit waren, der kirchlichen Seite auch nur ein Mitspracherecht einzuräumen, beweisen die Vorgänge bei der Restauration, wo die Wünsche des Bischofs bezüglich der Ausstattung oft nicht berücksichtigt wurden. Das Recht zur Sammlung freiwilliger Beiträge für den Dombau hätte man der Kirchenverwaltung wohl kaum eingeräumt; auch machte das Domkapitel nie einen derartigen Vorschlag.

Ein weiteres Hindernis war die organisatorische und technische Seite des Unternehmens. Da man noch nirgendwo in Deutschland die „Vollendung“ eines so großen mittelalterlichen Bauwerks gewagt hatte, wäre in Regensburg Pionierarbeit zu leisten gewesen; ein undurchführbares Unterfangen, wenn man nur wenige gut ausgebildete Handwerker und keinen mit den schwierigen technischen Problemen vertrauten Architekten zur Verfügung hatte. Auch war die Gotik weder in künstlerischer noch in konstruktiver Hinsicht genügend erforscht, um den Weiterbau zweier statisch bedenklicher, außerdem in Grundriß und Detailformen unterschiedlicher Türme in Angriff zu nehmen.

Etwa zwei Jahrzehnte später hatte sich die Situation grundlegend gewandelt. Augenfälligster Unterschied: In organisatorischer, finanzieller und technischer, aber auch in künstlerischer Hinsicht konnte man sich nun auf ein funktionierendes Modell berufen, nämlich den Kölner Dombau, der seit 1842 im Gang war. Hier hatte sich ein Dombauverein gebildet und als Institution bewährt; eine große Bauhütte war entstanden, die die Tradition des Steinmetzenhandwerks weiterzuführen suchte³. Die in Köln gemachten Erfahrungen, durch das „Kölner Domblatt“ ausführlich publiziert und weiten Kreisen bekannt, konnten für ähnliche Unternehmungen verwertet werden. In der Tat war man in Regensburg von Anfang an entschlossen, den Dombau nach Kölner Vorbild zu organisieren⁴.

Vor allem aber hatte sich die Kenntnis der gotischen Bauformen seit den Jahren der Domrestauration bedeutend vertieft. Die systematische Erforschung der Grundprinzipien dieses Baustils hatte zwar schon im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts begonnen, als Sulpiz Boisserée beschloß, durch genaues Studium des Kölner Doms „Ursprung“, „System“ und „Ordnung“ der „altdeutschen“ Baukunst zu ergründen⁵. Den ersten Versuch einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung der mittelalterlichen Architektur am Beispiel detailliert beschriebener und abgebildeter Musterbauten hatte dann Georg Moller mit seinen „Denkmälern der deutschen Baukunst“ unternommen, die seit 1815 erschienen⁶. Neben diesen großen Leistungen, denen sich noch Stieglitz' „Altdeutsche Baukunst“ und einige andere Werke an die Seite stellen lassen, gab es aber auch noch kunsthistorisch so mißglückte Versuche wie Wiebeking's „Bürgerliche Baukunde“. Die Jahre bis 1840 brachten

³ Neueste Zusammenfassung der Kölner Baugeschichte bei Knorre, Turmvollendungen, Kap. 2, 48—84.

⁴ S. das erste Gutachten zum Domausbau von Regierungspräsident Künsberg, 24. 7. 1852, in: Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372 (Konzept).

⁵ Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln (21842), Vorwort, VI.

⁶ Frölich/Sperlich, Georg Moller, 79—97.

jedoch rasche Fortschritte, sowohl was die Erforschung der gotischen Einzelformen als auch, was ihre zeitliche Einordnung betraf. Nun schwoll die Flut von Publikationen über die Baukunst des Mittelalters beträchtlich an. Sie brachte einerseits eine große Zahl von Stichwerken, die den Architekten als Vorlagen dienen konnten, andererseits die ersten zusammenfassenden Darstellungen einer „Kunstgeschichte“ im eigentlichen Sinn. Den Anfang machte 1840 Friedrich Hoffstadt mit seinem „Gothischen ABC Buch“, das die „Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute“ darlegte, also eine Art Musterbuch sein sollte. 1844 folgte Heideloffs „Bauhütte des Mittelalters in Deutschland“, die neben einer theoretischen Abhandlung über den „Spitzbogen in der Architektur der Alten“ eine Sammlung mittelalterlicher Originaldokumente veröffentlichte, darunter Matthäus Roritzer's „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“. Die großen kunstgeschichtlichen Handbücher erschienen ebenfalls in rascher Folge: 1841/42 Franz Kuglers „Handbuch der Kunstgeschichte“, ab 1843 Karl Schnaases „Geschichte der bildenen Künste“, 1852 Wilhelm Lübkes „Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst des Mittelalters“, 1855 Lübkes „Geschichte der Architektur“, im gleichen Jahr der erste Band von Kuglers „Geschichte der Baukunst“.

Die fortschreitende wissenschaftliche „Bewältigung“ der Kunststile und ihrer Einordnung in eine zeitlich festgelegte Stilgeschichte zwang auch die Architekten zu immer eingehenderem Studium der Bauformen und zu immer größerer Belesenheit. Hatte man noch die Restauration des Regensburger Doms mit der Forderung nach „Stilreinheit“ begründet, ohne daß dieses Postulat erfüllbar gewesen wäre, so verfügte man jetzt über eine Detailkenntnis, die es ermöglichte, frühgotische, hochgotische und spätgotische Formen zu unterscheiden. Aus diesem Grund konnte sich auch erst jetzt die „dogmatische“, am Formenkanon des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts orientierte Neugotik durchsetzen, die eigentlich schon seit Jahrzehnten von einer klassizistisch beeinflussten Kunsttheorie zur Norm erhoben war. Hinzu kam freilich die ungeheure Publizität des Kölner Dombaus. Gleichzeitig aber machte sich, noch während diese „dogmatische Neugotik“ im Kirchenbau ihren Höhepunkt erreichte, ein Wandel in der Kunstanschauung bemerkbar. Er brachte eine allmähliche Abwendung vom noch klassizistisch bestimmten Ideal des Strengen, Einfachen und Gesetzmäßigen und eine Anerkennung des „Malerischen“ in der Baukunst. 1852 versuchte Franz Kugler in seinen „Fragmenten zur Theorie der Kunst“, dieses „Malerische“ mit Begriffen wie „Bewegung“, „Spannung“ und „Schwingung“ zu umreißen; er kam gleichzeitig zu einer ersten positiven Würdigung des Rokoko als malerische Architektur schlechthin⁷. Diese Umorientierung architektonischer Wertvorstellungen wirkte sich auch auf den Ausbau gotischer Kirchen aus; denn sie ermöglichte erstmals eine positive Beurteilung der Spätgotik unter dem Kriterium des „Malerischen“. Damit wurden Kirchen-„Vollendungen“ in spätgotischen Formen denkbar: die schwierige Frage, wie man einen Torso aus der „schlechten Zeit“ der Gotik in „reineren“ Formen vollenden könne, ohne die stilistische Einheitlichkeit preiszugeben, konnte damit hinfällig werden. Tatsächlich mehrten sich die Stimmen, die bei der Restauration und „Vollendung“ mittelalterlicher Bauten eine unbedingte Anerkennung des alten Bestandes forderten, an die sich der Architekt einer neueren Zeit anzupassen habe⁸.

⁷ Erschienen in: Deutsches Kunstblatt (1852), 345—46, 371—73, 387—88, 413.

⁸ Z. B. L. V. (Louis Vitet?), Ueber die Reparatur, Restauration, Erhaltung und Vollendung mittelalterlicher Baudenkmäler, in: Allgemeine Bauzeitung, 17. Jg. (1852), 305—75.

Die Planungsgeschichte des Regensburger Domausbau ist bereits durch den Antagonismus dieser beiden gegensätzlichen Strömungen gekennzeichnet: die „dogmatische“ Partei erstrebte die Annäherung der Kathedrale an einen strengen hochgotischen Stil und wollte die Türme abweichend von der spätgotischen Westfassade zu Ende bauen; die „modernere“, auf absolute Konformität von altem und neuem Bestand bedachte Partei befürwortete dagegen eine Angleichung an das „Bestehende“ in „Form“ und „baulicher Beschaffenheit“⁹. Bezeichnend für das Kräfteverhältnis zwischen den beiden Richtungen ist jedoch, daß sich in der Praxis das hochgotische Stilideal durchsetzte und daß der gleiche Architekt, der für eine spätgotische Lösung eingetreten war, den Dom später in enger Anlehnung an ein „dogmatisches“ Vorbild beendete. Dieser Architekt, Dombaumeister Franz Joseph Denzinger, verkörperte im übrigen aufs vollkommenste den neuen Typus des „gelehrten Architekten“, „der seine Kräfte in den Dienst der historischen Forschung stellt und seine Erfahrungen bei der Wiederherstellung [und Vollendung] alter Bauten verwendet“¹⁰. Er verfügte in der Dombauhütte über eine umfangreiche Fachbibliothek, die u. a. das „Gothische ABC Buch“ Hoffstadts, fast sämtliche Werke Heideloffs und eine Anzahl der Bücher Wilhelm Lübkes enthielt¹¹. Die Fähigkeit, seine Vorlagen originell zu verarbeiten, war Denzinger dagegen nur in geringem Maß gegeben und er strebte sie wohl auch nicht an.

Denzinger war aber auch ein „Ingenieurarchitekt“, dem es aufgrund seiner guten Ausbildung gelang, die Türme des Doms in relativ kurzer Zeit mit den modernsten technischen Mitteln zu endzubauen. Die freistehenden Turmpfeiler im Inneren des Doms wurden stabilisiert, indem man ihre Fundamente ummantelte und mit Mauern gegen die Fundamente der Umfassungsmauern verspannte. Da sich die Pfeiler in Höhe des Triforiums ausgebaucht hatten, sicherte man sie zusätzlich durch Einziehung von Eisenankern. Dasselbe geschah in den oberen mittelalterlichen Geschossen, in denen sich zum Teil Risse gezeigt hatten¹². Denzinger erwies sich nicht nur als sehr geschickt in der Konstruktion von Gerüsten (Abb. 19)¹³; er ließ auch Baummaschinen eigens für den Dombau anfertigen, darunter z. B. einen Rollwagen für den Materialtransport, der nicht nur auf Schienen, sondern auch auf dem Pflaster vor dem Dom bewegt werden konnte¹⁴. Bei der Ausführung der neuen Turmhelme vermied er so weit wie irgend möglich die Verwendung der „für Hausteinmauerwerk im Freien gefährlichen Eisenverbindungen“ und richtete sich deshalb bei seinem letzten Entwurf auf eine „gleichmäßige statische Verteilung der offenen und geschlossenen Stellen des Maßwerkes“ ein¹⁵. Hierbei konnte er sich bereits auf andernorts gemachte Erfahrungen berufen: 1841/42 hatte man in Wien den baufälligen Turmhelm von St. Stephan in einer Stein-Eisen-Konstruktion erneuert, wobei die Steinteile in ein Eisengerüst eingehängt wurden. Schon nach zehn Jahren waren jedoch Steine aus dem rosten-

⁹ BZA/BDK, Dombauschriftverkehr, mehrfach überarbeitetes Konzept Denzingers, Juli 1856.

¹⁰ Grisebach, Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert, 23.

¹¹ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters (Bibliothek).

¹² Zu den umfangreichen Vorbereitungen u. den Sicherungsarbeiten selbst s. bes. BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 27, 28. Bauaufnahmen und Entwürfe zu diesen Arbeiten sind im BZA und in der Dombauhütte in Regensburg erhalten.

¹³ Ein Konvolut von Gerüstplänen im BZA Regensburg.

¹⁴ S. BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 11.

¹⁵ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 7, Registratur, 3. 8. 1867.

den Eisengerippe herausgefallen; 1859 begann man, den Turm nach traditioneller Methode ganz in Stein wiederaufzubauen¹⁶. Diese Wiener Ereignisse dürften für Denzinger maßgebend gewesen sein, zumal er sich auch sonst von Wiener Vorbildern beeinflusst zeigte.

Wie sehr sich gerade die technischen Möglichkeiten in den Jahrzehnten seit der Domrestauration weiterentwickelt hatten, beweist ein Blick auf die Vorgänge beim Bau der Mariahilfkirche in der Au bei München. Hier war 1831—39 auf Wunsch Ludwigs I. der erste neugotische Sakralbau mit Maßwerkhelm in Deutschland entstanden. Das Turmprojekt erschien zu dieser Zeit noch so kühn, daß viele den Plan des Architekten Ohlmüller für unausführbar hielten; denn „Jahrhunderte lang hatten sich Menschenhände in der schwierigen Ausführung von Gebäuden im altdeutschen Style nicht mehr versucht“¹⁷. Der erfolgreiche Abschluß der Arbeiten schien fast ein technisches Wunder.

Nur wenig mehr als zwei Jahrzehnte nach diesem ersten Versuch eines „gotischen“ Turmbaus war man in Regensburg imstande, die Domtürme zügig und problemlos zu vollenden. Voraussetzung dafür war auch die gute Organisation der Bauhütte, wofür man wieder auf das Kölner Vorbild zurückgreifen konnte. So richtete man in Regensburg ebenfalls eine Schule ein, in der den am Bau beschäftigten Steinmetzen Zeichen- und Modellierunterricht erteilt wurde. Dadurch sollte ihre Fertigkeit in der Steinbearbeitung und vor allem ihre Fähigkeit, Ornamente „charakteristisch“ durchzuführen, gefördert werden. Auch sollten die Werkleute „einen Geschmack sich aneignen“¹⁸. Tatsächlich gelang es Denzinger, in der Ausführung der neuen Bauteile eine beachtliche handwerkliche Qualität zu erreichen. Alte Photographien zeigen noch die scharfe, fast zeichnerische Präzision der Profilierung und die feingegliederte Durchbildung des Laubwerks und der heute verschwundenen Blattverzierungen in den Maßwerkfüllungen der unteren Helmfelder (Abb. 20)¹⁹. Diese Vorzüge kann man den neugotischen Turmaufbauten in ihrer heutigen Form nicht mehr in gleichem Maß zubilligen; wegen der starken Verwitterung des von Denzinger verwendeten Abbacher Grünsandsteins mußten sie vor etwa zwanzig Jahren erneuert werden, was aus Ersparnisgründen nur in vereinfachter Form geschah²⁰.

Nicht nur die Vertiefung der architekturgeschichtlichen Kenntnisse und die Weiterentwicklung der Technik ließen die Bedingungen für einen Fortbau des Regensburger Doms in den fünfziger Jahren günstig erscheinen. Zur Zeit der Innenrestauration hatte das Domkapitel die Initiative allein dem König überlassen und sich auf die passive Entgegennahme seiner Wohltaten beschränken bzw. sich seinen Wünschen fügen müssen. Mittlerweile hatte sich das Verhältnis von Staat und Kirche — in Fortsetzung der von Ludwig I. gegen viele Widerstände eingeleiteten Entwicklung — zugunsten der katholischen Kirche gewandelt. Die kirchliche Seite hatte an Selbstbewußtsein gewonnen und es verstanden, staatliche Bevormundungen abzubauen. Schon in den dreißiger Jahren hatte in Bayern eine „neue religiös-

¹⁶ Neumann, Friedrich v. Schmidt, 192—95; Knorre, Turmvollendungen, 95—97.

¹⁷ Adolph v. Schaden, Geschichte der Erbauung, Vollendung, Ausschmückung und Einweihung der neuen Pfarrkirche in der Vorstadt Au . . . , in: Gedenkbuch der Vorstadt Au an den Ludwigs-Tag 1839, hrsg. von Adolph v. Schaden (München 1839), 79.

¹⁸ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 7, „I. Registratur“, 12. 7. 1839.

¹⁹ S. auch Abb. 67 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

²⁰ S. Hans Hörmann, Die Wiederherstellung der Regensburger Domturmhelme, in: Bericht des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege, 52—54 (1957).

kirchliche Richtung“ mit „scharfen, kämpferischen Zügen“ immer mehr an Einfluß gewonnen, die sich den Bestrebungen nach einer Liberalisierung des geistigen und politischen Lebens und dem Vordringen einer materialistischen Weltanschauung entgegenstellte²¹. Unterstützt wurde diese konservative Partei durch den 1837—1847 amtierenden Innenminister Carl v. Abel, der „im Katholizismus und in der Organisation der katholischen Kirche den einzig sicheren und einzig noch haltbaren Damm gegen die auflösenden Tendenzen der Zeit in Staat und Kirche“ erblickte²².

Diese Zeitströmung blieb jedoch nicht auf Bayern beschränkt. In Köln gewann die kirchlich orientierte Richtung, die die Gotik vor allem aus der „Mystik des römisch-katholischen Glaubens“ heraus interpretierte, entscheidenden Einfluß auf den Dombau, obwohl dessen offizieller Schirmherr, der protestantische König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, hier ein Symbol für den „Brudersinn verschiedener Bekenntnisse“ und den „Frieden der Confessionen“ schaffen wollte²³. Der Jurist und spätere Zentrumsabgeordnete August Reichensperger vertrat die Ansicht, die Kirche müsse dem Staat bei der Erneuerung des kulturellen, geistigen und politischen Lebens vorangehen; den Anfang aber solle sie mit der Wiederbelebung einer wahrhaft kirchlichen Kunst, d. h. mit einer Anknüpfung an die Tradition der mittelalterlichen Bauhütten machen²⁴. Auch auf dem Gebiet der Kunst sei

„ohne eine gründliche Restauration aus dem Chaos nicht herauszukommen . . . An die Spitze dieser Restauration muß aber, wie gesagt, die Kirche treten, denn um gründlich und dauernd zu sein, muß sie bei den Principien und den Ideen beginnen Nur die höchste moralische Potenz vermag dem immer gewaltsamer werdenden Herandrängen der verneinenden Geister Stand zu halten. Wie sehr es auch zu wünschen ist, daß die Kirche und der Staat in dieser Geisterschlacht nebeneinander kämpfen, jeder Theil mit den ihm eigenen Waffen, so wird Erstere doch wohl daran thun, vor der Hand nur auf sich zu zählen, *sich möglichst auf sich selbst zu stellen*. Es kann nämlich noch eine geraume Zeit währen, bevor der „christliche Staat“ aus einer — vielfach mißbrauchten — Phrase zu einer Wahrheit wird. Bis dahin möge die Kirche dem Staate die Concurrnz in allem Guten und Schönen machen . . .“²⁵

Die Forderung nach Unabhängigkeit und Eigeninitiative der Kirche gerade auch auf künstlerischem Gebiet wurde weithin gehört. In Regensburg faßte Dompropst Zarbl den Entschluß, die von Gärtner aufgestellte Behauptung, die mittelalterlichen Unterbauten der Regensburger Domtürme seien für einen Ausbau zu schwach, durch ein Gegengutachten aus der Welt schaffen²⁶. Als das Gutachten das gewünschte Ergebnis brachte, fiel es ihm leicht, die Unterstützung des ohnehin stark an einer „Vollendung“ des Doms interessierten Königs zu gewinnen. Das anschaulichste Zeugnis für die Gotikauffassung des Regensburger Domkapitels in diesen Jahren bietet das Handbuch „Die Kunst im Dienste der Kirche“, verfaßt von Domkapitular Georg Jakob. Es erschien, auf Anregung Zarbls, der Vorstand des Diözesankunstvereins war, 1857 anläßlich einer Versammlung der christlichen

²¹ M. Spindler, Die kirchlichen Erneuerungsbestrebungen in Bayern im 19. Jahrhundert, in: Historisches Jb. (1952), 197—211.

²² Spindler, Die kirchlichen Erneuerungsbestrebungen, 208.

²³ Knorre, Turmvollendungen, 53—55.

²⁴ Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst (1854), bes. 15—16.

²⁵ Reichensperger, Fingerzeige, 15.

²⁶ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 b 6 f, „Circular“ v. Domkapitular Bauernfeind, 24. 12. 1860.

Kunstvereine in Regensburg, an der auch Reichensperger teilnahm. Bis zum Ende des Jahrhunderts erlebte es mehrere Auflagen. Jakob beschwor nicht nur, wie schon die Generationen vor ihm, die Einheit von Staat und Kirche im Mittelalter, „die Durchdringung aller äußeren Verhältnisse durch den inneren kirchlichen Geist“²⁷; als Vertreter der neuscholastischen Richtung verherrlichte er die gotischen Kirchen und Dome auch als „diese vielgliederten und so klaren Systeme einer Theologie in Stein“²⁸. Wie Reichensperger betrachtete er die Gotik mehr als alle anderen Stile als „ausschließliches Eigenthum der katholischen Kirche nach Ursprung und Ausdruck, ein beständiges Zeugnis für die Wahrheit und den Charakter der katholischen Kirche“²⁹. Jakob betonte, daß auch die christliche Kunst der Gegenwart wieder den Anschauungen und Vorschriften der Kirche folgen müsse³⁰ und forderte deshalb den Klerus auf, bei Restaurationen und Neubauten stärkeren Einfluß auf die Bauführung zu nehmen und nie alles dem Laien zu überlassen³¹. Das Vorsatzblatt von Jakob's Buch schmückte eine Ansicht des vollendeten Regensburger Doms, womit das Interesse für den Ausbau gefördert werden sollte. Zweifellos sah das Domkapitel in der Vollendung seiner Kathedrale auch eine Demonstration von Macht und Einfluß der wieder erstarkten Kirche.

Den von Jakob vertretenen Grundsätzen entsprechend war man bestrebt, den Einfluß staatlicher Behörden auf den Regensburger Dombau möglichst gering zu halten. Dies entsprach auch den persönlichen Neigungen des neuen Bischofs Senestréy, eines kämpferischen Verfechters der kirchlichen Autorität³². So sollte die Oberleitung des Baus — unter dem Protektorat des Königs — allein dem Bischof vorbehalten bleiben, während die technische Leitung einem Dombaumeister übertragen werden sollte. Eine staatliche Aufsicht wünschte man nicht; man war lediglich bereit, die Baupläne von Sachverständigen begutachten zu lassen³³. In diesem Punkt fanden die Vorstellungen des Domkapitels allerdings nicht die Zustimmung der Baubehörden: „zur Überwachung einer soliden Bauführung“ wurde eine staatliche Oberaufsicht beschlossen, weil der Staat die Instandhaltung des Doms übernommen habe und der Ausbau künstlerisch wie technisch ein schwieriges Unternehmen sei³⁴. Im übrigen aber konnte die kirchliche Stelle nach eigenem Gutdünken verfahren.

Der nach Kölner Vorbild organisierte Dombauverein umfaßte alle Gläubigen der Diözese Regensburg. Zur Finanzierung der Domvollendung wurde von jedem Gemeindeglied ein jährlicher Beitrag von einem Pfennig erhoben, der nach dem Kirchenpatron „St. Peterspfennig“ benannt war. Das Einsammeln der Beiträge oblag den Pfarrergeistlichen. Der größte Teil der Einnahmen des Dombauvereins resultierte jedoch aus großzügigen Spenden hochstehender Gönner und Mitglieder, z. B. des Bayerischen Königshauses und der Fürsten Thurn und Taxis in Regens-

²⁷ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (41885), 4.

²⁸ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, 5.

²⁹ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, 44.

³⁰ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (41885), V—IX (Vorwort zur 1. Aufl. 1857).

³¹ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, 43.

³² Zur Persönlichkeit Senestréys s. Paul Mai (Hrsg.), Ignatius v. Senestréy: Beiträge zu seiner Biographie, Festschrift zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages (1968).

³³ KM, Domkirche in Regensburg (1855—63), Brief des Domkapitels, 20. 9. 1858.

³⁴ KM, Domkirche in Regensburg (1855—63), Statutenentwurf und Antrag auf Genehmigung, 2. 12. 1858; Amberg, KdI 14291, Ministerialentschließung, 3. 1. 1859.

burg. Ferner wurden Sammlungen bei den staatlichen Behörden durchgeführt. In einigen Städten Bayerns entstanden Filialvereine³⁵. Trotz dieser Basis geriet der Dombauverein schon nach wenigen Jahren in finanzielle Schwierigkeiten. Dies war teilweise bedingt durch politische Krisen wie den Krieg von 1866; es erwies sich aber auch, daß die Begeisterung und Opferbereitschaft der Bevölkerung für den Dombau nicht so groß war wie man erhofft hatte. Die Sammeleinnahmen gingen ständig zurück³⁶; die Autorität der Kirche reichte offensichtlich nicht aus, Zwangsbeiträge einzutreiben, und seien sie noch so gering. Wie in Köln gab es auch in Regensburg eine Opposition gegen den Dombau, die sich hier an der Kirchenpolitik von Bischof Senestréy entzündete. Dieser hatte die „Vollendung“ der Kathedrale von Anfang an zum Symbol seines Eintretens für die Anerkennung der päpstlichen Unfehlbarkeit gemacht. In einem Hirtenbrief zum Peter- und Paulstag hatte er schon 1860 einen Spendenaufruf für den Dombau mit einem Appell an die Gläubigen verquickt, dem Papst als Nachfolger des Apostelfürsten Petrus unbedingten Gehorsam zu leisten³⁷. Da die Kirchenpolitik des Bischofs die Stadt ohnehin in zwei Lager spaltete, wurden liberale Bürger durch derartige Aufrufe eher abgehalten, ihr Scherflein beizutragen. Auch an höchster Stelle mißtraute man dem als selbstherrlich geltenden Senestréy. Als Staatsminister Zwehl 1863 vom abgedankten König Ludwig beauftragt wurde, sich über die finanzielle Lage des Dombauvereins zu informieren und festzustellen, ob der großherzige Beitrag von 140 000 Gulden in gute Hände komme, umging er den Bischof zunächst bewußt bei seinen Nachforschungen³⁸. Der an der Domvollendung interessierte und dem Bischof wohlgewogene König Max II. starb 1864. Als auch der große Gönner Ludwig I. im Februar 1868 starb und sein Nachfolger Ludwig II. nicht bereit war, den Beitrag seines Großvaters weiter zu entrichten, war dem Dombau die finanzielle Basis weitgehend entzogen. Die feierliche Weihe der Kreuzblumen der vollendeten Türme am 29. Juni 1869 wurde von den Nachwirkungen der berühmten gewordenen „Schwandorfer Rede“ des Bischofs überschattet, in der er sich sehr freimütig über die Könige von Gottes Gnaden, die ihre Gewalt nicht mehr von Gott hätten, geäußert hatte³⁹. König Ludwig II. lehnte — wohl im Hinblick auf diese Ereignisse — eine Teilnahme an der Feier ab⁴⁰. Das an diesem Tag stattfindende glanzvolle Dombaufest, das mit bengalischer Beleuchtung des Doms und einem Fackelzug zu Ende ging⁴¹, konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich die Idee der Dom-„Vollendung“, deren Ursprung immerhin schon über ein halbes Jahrhundert zurücklag, inzwischen überlebt hatte: die Einigkeit der beiden Mächte Staat und Kirche war wieder verlorengegangen.

³⁵ S. dazu BZA/BDK, Dombauprotokolle sowie die Beilagen zu den Protokollen.

³⁶ Abzulesen u. a. an den im Oberhirtlichen Verordnungsblatt veröffentlichten Jahresberichten des Dombauvereins.

³⁷ Oberhirtl. Verordnungsblatt (1860), 123—29.

³⁸ GHA, Nachl. Ludw. I., 50/4/10^{1/2}, Brief Zwehls an Kabinettssekretär Hüther, 26. 10. 1863.

³⁹ P. Mai, Das Wirken Ignatius v. Senestréys als Bischof von Regensburg (1858—1906), in: Ignatius v. Senestréy, Beiträge zu seiner Biographie, 22—43.

⁴⁰ Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, Brief des Kultusministeriums an die Kreisregierung, 15. 6. 1869.

⁴¹ Artikel in der „Süddeutschen Presse“, 3. 7. 1869 (BZA/BDK, „Feierlichkeiten“).

VI. Die Planungsgeschichte der Dom- „Vollendung“¹

Vorbemerkung: Die eigentliche Planungsgeschichte der Regensburger Dom- „Vollendung“ beginnt mit dem „Gutachten über den Ausbau des Domes zu Regensburg und die Untersuchung seines nördlichen Thurmes“, das der Zivilbauinspektor Michael Maurer im Auftrag des Domkapitels anfertigte und im September 1855 zusammen mit einem „Protokoll, abgehalten über Untersuchung des Baugrundes am Dome zu Regensburg“, dem Bischof vorlegte². Zunächst sollte dieses Gutachten nur Klarheit darüber schaffen, ob ein Weiterbau der Türme technisch möglich sei, nachdem Friedrich Gärtner fast zwanzig Jahre früher die Tragfähigkeit der mittelalterlichen Unterbauten bezweifelt und damit allen ehrgeizigen Plänen ein vorläufiges Ende bereitet hatte³. Neben den Bauuntersuchungen erforderte dies auch die Berechnung der zusätzlichen Belastung, die ein Ausbau der Türme besonders für die freistehenden Turmpfeiler im Inneren des Doms bedeutete. Um zuverlässige Ergebnisse zu erhalten, fertigte Maurer einen Rohentwurf für die neu zu errichtenden Bauteile an⁴. Dieses heute nicht mehr auffindbare Projekt bildete die Grundlage für den Westfassadenentwurf, den Maurer Ende des Jahres 1858 beim König einreichte. Damit gewann das Gutachten von 1855 nicht nur in technischer, sondern auch in künstlerischer Hinsicht entscheidende Bedeutung für den späteren Ausbau. Denn obwohl Maurer nicht mit der Leitung des Dombaus beauftragt wurde, erlangte eine überarbeitete Fassung seines Plans die Zustimmung des Baukunstauschusses und wurde zur Abführung bestimmt⁵. Zwar erfuhr dieser Entwurf im Zuge des Turmausbaus noch eine weitere Veränderung, doch blieben Elemente der Konzeption Maurers noch in der endgültigen Fassung bewahrt.

1. Vorgeschichte

Eine Besonderheit beim Ausbau der Regensburger Domtürme ergab sich daraus, daß man, anders als in Köln oder Ulm, nicht auf einen mittelalterlichen Fassadenriß zurückgreifen konnte. Zwar hatten sich zwei Pläne aus der Erbauungszeit erhalten, deren Zugehörigkeit zum Dom durch Übereinstimmung einzelner Partien mit dem ausgeführten Bau gesichert ist, doch gaben sie keine Auskunft über den geplanten oberen Abschluß der Türme⁶.

¹ Dieses Kapitel folgt passagenweise wörtlich dem Aufsatz „Der Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert“ (vom Verf.) in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 267—99. Um die Zahl der Anmerkungen zu begrenzen, wird im folgenden auf Querverweise verzichtet.

² Beide veröffentlicht in: VHVO 18, 1858, 430—37.

³ Spindler, Schenkbriefe, 285, Brief Schenks, 23. 8. 1836.

⁴ „Pro memoria über die vom k. Kreisbaubeamten Maurer geleiteten Vorarbeiten, Grunduntersuchungen u. Planfertigung zum Ausbau der Regensburger Domthürme 1850—60“, undatiert, in: KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1864—94); Korrespondenz in: BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 a—i bis DbV 1 i 1—2.

⁵ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Sitzungsprotokoll, 18. 3. 1859.

⁶ Beide im Domschatzmuseum Regensburg; s. dazu H. Rosemann, Die zwei Entwürfe im Regensburger Domschatz, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst, NF 1 (1924), 230—62 (mit vereinfachten Nachzeichnungen der beiden Pläne); Rosemann, Entstehungszeit und Schulzusammenhänge der Regensburger Turmpläne, in: Kunstchronik 15 (1962), 259—61,

Der gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstandene Entwurf⁷ für eine zwei-türmige Fassade zeigt nur das Achteckgeschoß: es schließt nach oben in einer Galerie, über der sich der Helm erheben sollte, doch ist dieser nicht dargestellt⁸. Das Oktogon zeigt verhältnismäßig kleine, vierbahnige Maßwerkfenster mit Kielbogenrahmung, die in die mit Blendmaßwerk überzogene Wand eingeschnitten sind. Die Diagonalseiten dieses Geschosses werden von den reichen Endigungen der kreuzförmigen Eckpfeiler mit ihren Fialenaufsätzen, zwischen die sich Maßwerkstreben spannen, fast völlig verdeckt. Die Höhe des gedrungen proportionierten Achtecks entspricht fast genau der des zweiten und dritten Turmstockwerks.

Der jüngere Fassadenplan zeigt den in der deutschen Spätgotik beliebteren Typus der Einturmfassade⁹. Der Turm, ein phantastisches Gebilde, geht oberhalb dreier quadratischer Geschosse in ein doppelgeschossiges Oktogon über. Darüber erhebt sich der Helm, umgeben von hohen, außerordentlich schlanken Fialen, die von umlaufenden Galerien emporsteigen und mit den Helmrippen verstrebt sind. Der ganze Turmkörper ist aufs reichste mit Maßwerk- und Stabwerkverzierungen überzogen, oft in mehreren Schichten, so daß die Mauersubstanz fast völlig verschwindet. Dieses Turmprojekt konnte schon deshalb nicht ausgeführt werden, weil es einen gänzlichen Umbau der damals bereits in Teilen stehenden Westfassade erfordert hätte. Ebensowenig war das 19. Jahrhundert zu derartigen Veränderungen imstande.

Als die beiden Pläne 1828 in der Domschatzkammer zum Vorschein kamen, war zunächst die Begeisterung groß. Man schickte sie sofort ans Innenministerium nach München, zusammen mit einem Kupferstich Melchior Küssels von 1655, der bis dahin als Kopie eines mittelalterlichen Originalplans gegolten hatte. In ihrem Begleitschreiben bemerkte die Kreisregierung, daß diese Darstellung sich nunmehr als „mißlungener Versuch“ erwiesen habe. Einer der beiden alten Entwürfe sei bei der Errichtung der Fassade herangezogen worden, „jedoch auch dieses mit bedeutenden Abänderungen“¹⁰. Gemeint ist der Riß für eine Doppelturmfront, der schon in der Grunddisposition und in der Proportionierung Gemeinsamkeiten mit dem bestehenden Bau aufweist. So stimmen z. B. die beiden stark betonten Horizontalgalerien, von denen die untere um die Eckpfeiler verkröpft ist, die obere aber durch die Streben hindurchstößt, in ihrem Verlauf überein. Verwandt ist ferner das Motiv des Türmchens, das den Mittelgiebel bekrönt¹¹. Die

mit revidierter Datierung; K. Zahn, Die Westfassade und das Westportal des Domes in Regensburg und ihre Beziehungen zu den zwei Entwürfen im Domschatz, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst, NF 6 (1929), 365—401; P. Pause, Gotische Architekturzeichnungen in Deutschland, Diss. (1973), 220—22.

⁷ Datierung nach Rosemann, Entstehungszeit und Schulzusammenhänge, 260; Pause datiert den Plan ins 2. Viertel des 15. Jahrhunderts (Gotische Architekturzeichnungen, 221). S. Abb. 53 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

⁸ Nach Rosemann, Die zwei Entwürfe im Regensburger Domschatz, 231, war ein hölzerner Helm geplant. Dem widerspricht Zahn, Die Westfassade und das Westportal des Domes in Regensburg, 401, m. E. zu Recht.

⁹ Von Rosemann, Entstehungszeit und Schulzusammenhänge, 260—61, um 1400 angesetzt; von Pause wie der Zweiturmplan ins 2. Viertel des 15. Jahrhunderts datiert (Gotische Architekturzeichnungen, 221).

¹⁰ KM, Kultusbauten, Domkirche in Regensburg (1826—39), Brief der Kreisregierung, 18. 11. 1828. Zum Stich Melchior Küssels s. Abb. 54 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

¹¹ Altmann, Die Baugeschichte des gotischen Domes, 107 u. Anm. 99.

größte Annäherung zwischen diesem Plan und der ausgeführten Fassade zeigt sich in der Sockelzone: Hier wurden Details wie die durch das abschließende Kaffsims durchgeführten Spitzen des Wimpergs und der flankierenden Fialen am Nordportal wohl direkt übernommen, ebenso die Form des erst später durch den Bau der Vorhalle veränderten Hauptportals¹². Daß auch der Einturmplan in einzelnen Partien eine bemerkenswerte Verwandtschaft mit dem Bestehenden aufweist, so in dem nachträglich angefügten dreieckigen Vorbau am Hauptportal und in der Dreiteilung des Fensters im ersten Nordturmgeschoß, hatte man wohl noch nicht festgestellt¹³.

Die Bedeutung, die man dem Fund zumaß, ist daraus ersichtlich, daß er sofort dem König gemeldet wurde¹⁴. Diese Nachricht ist es mit einiger Sicherheit gewesen, was Ludwig I. auf die Idee brachte, einen Ausbau des Regensburger Doms, den er ja bereits mit neuen Glasmalereien verschönern ließ, anzustreben. Da ihm die sehr verstaubten und zerknitterten Risse wohl nicht persönlich vorgelegt wurden, hoffte der König wahrscheinlich, daß zumindest einer der beiden Pläne als Vorlage für die Vollendung der Türme dienen könne. Zu verlockend war die Aussicht, für die Regensburger Kathedrale wie für den Kölner Dom einen Originalentwurf zu besitzen und einen Ausbau womöglich früher zustande zu bringen als die unter preussischer Hoheit stehende Stadt am Rhein. Damit hätte sich die Gelegenheit geboten, den lang ersehnten Nationaldom nun auf bayerischem Boden, als zugleich deutsches und bayerisches Nationaldenkmal entstehen zu sehen, nachdem sich dem Fortbau der Kölner Kathedrale noch immer Hindernisse in den Weg stellten. Ludwig befahl sogleich, die beiden Pläne zur „größeren Dauerhaftigkeit“ auf Pergament zu kopieren¹⁵, ging dann aber auf den Vorschlag ein, sie lithographieren zu lassen und damit einem breiteren Publikum bekannt zu machen¹⁶. Nachdem dieses Unternehmen wegen technischer Schwierigkeiten gescheitert war, kamen die Originale erst 1833 zurück nach Regensburg¹⁷, wo sie dem Kreisbaurat Nadler „zur etwaigen Benutzung bei den Restaurationsarbeiten zur Verfügung gestellt“ wurden¹⁸. Ob dieser sie tatsächlich verwendete, geht aus dem heutigen Baubestand nicht hervor. Jedenfalls blieben die Risse in Regensburg fast unbekannt¹⁹.

Karl Friedrich Wiebeking hatte jedoch 1829 in die französische Ausgabe seiner „Bürgerlichen Baukunde“ eine erste Besprechung dieser mittelalterlichen Pläne

¹² Wie Anm. 11.

¹³ Zu diesem Plan s. Altmann, Die Baugeschichte des gotischen Domes, 108—09. Zur Frage, ob es sich hierbei tatsächlich um einen Entwurf oder um eine nachträglich angefertigte „Schauezeichnung“ handelt, die sich teilweise am vorhandenen Baubestand orientiert, s. bes. Zahn, Die Westfassade und das Westportal, 399, der beide Risse mit einer „Fachausstellung“ anlässlich der Regensburger Bauhütten-tagung 1459 in Zusammenhang bringt.

¹⁴ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), Brief des Innenministeriums, 3. 12. 1828.

¹⁵ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), Randbemerkung auf dem genannten Brief, 3. 12. 1828.

¹⁶ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), Brief des Innenministers Schenk, 16. 12. 1828, mit Vermerk Ludwigs: „Genehmigt“.

¹⁷ KM, Domkirche in Regensburg (1826—39), ausführliche Korrespondenz (16. 12. 1828 — 27. 6. 1833).

¹⁸ Amberg, KdI 14291, Gutachten Denzingers, 8. 4. 1859.

¹⁹ Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 2 (1846), 178—79. Er kennt Wiebeking's Besprechung nicht.

aufgenommen und Vorschläge zum Ausbau des Doms gemacht²⁰. Er beschränkte sich allerdings darauf, die seiner Meinung nach ursprünglich geplante Höhe der Türme zu errechnen, wobei er auf 280 bayerische Fuß, etwa 81,5 Meter, kam²¹. Er hätte die Türme also sehr breit und stumpf proportioniert, ganz im Gegensatz zu den später ausgeführten Aufbauten, deren Spitzen eine Höhe von 105 Metern erreichen. Wichtiger ist in diesem Zusammenhang, daß er an beiden Entwürfen kritisierte, sie seien mit Ornament überladen und stünden im Gegensatz zum „strengen Stil“²² von Langhaus und Chor des bestehenden Doms: „... vom 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts erreichte der Geschmack in der Errichtung von Kirchen im deutschen Stil den Höhepunkt der Vollkommenheit; deshalb sind wir überzeugt, daß die beiden Projekte für Fassade und Türme der Kathedralkirche von Regensburg nicht vor der Grundsteinlegung dieses Denkmals ersonnen wurden; denn sie entsprechen mit ihrem Übermaß an Schmuckwerk weder dem Ernst und der Strenge noch der Einfachheit, die in dieser Epoche bei anderen Kirchen herrschten“²³. Wiebeking datiert die beiden Pläne in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, als die Türme in Angriff genommen wurden. In der bestehenden Fassade sei jedoch der „ursprüngliche Plan“ verwirklicht, den die Domfabrik vorgezogen habe, weil sein Dekorationssystem dem des 13. Jahrhunderts entsprochen und mit dem Innenraum und dem übrigen Außenbau des Doms harmonisiert habe²⁴.

Wiebeking's Kritik an den spätmittelalterlichen Fassadenrissen erwächst wie seine Einschätzung des Innenraums aus dem klassizistischen Formenideal und weist deutlich auf die „dogmatische Neugotik“²⁵ der Jahrhundertmitte voraus, deren Herkunft aus eben dieser klassizistischen Wurzel nicht zu leugnen ist. Der Forderung nach Einfachheit, Strenge und Gesetzmäßigkeit konnte die Hochgotik bis etwa 1350 noch am besten entsprechen; die Spätgotik mit ihrem Formenreichtum erschien dagegen überladen und „entartet“. Dieses Verdikt mußte besonders den Einturmplan treffen, der noch bis ins 19. Jahrhundert hinein in mehr oder weniger phantastischen Kombinationen mit den bestehenden Teilen des Doms abgebildet und als Grundlage für einen Ausbau empfohlen wurde. Der Riß für eine Doppelturmfassade kam zwar, zumindest in der Proportion und in der größeren Betonung der horizontalen Gliederungselemente, dem klassizistischen Stilempfinden etwas entgegen, doch fehlten hier die Helmpyramiden. Zudem wichen beide Entwürfe so stark vom vorhandenen Baubestand ab, daß man sie keinesfalls ohne große Änderungen hätte übernehmen können.

Damit war der Absicht des Königs, den Regensburger Dom nach einem mittelalterlichen Originalplan auszubauen, gleich von mehreren Seiten ein Riegel vorgeschoben: zum einen widersprachen beide Entwürfe dem Formenideal einer „edlen Einfalt“; zum anderen zeigte der Plan, dem man vielleicht in vereinfachter Form hätte folgen können, die Türme nicht vollständig. Dazu kamen die damals unüberwindbaren technischen Probleme, die sich einer am Einturmplan orientierten Helmlösung entgegengestellt hätten.

²⁰ Wiebeking, *Architecture Civile* 5, 36—39.

²¹ Wiebeking, *Architecture Civile* 5, 39.

²² „*Style sévère*“, Wiebeking, *Architecture Civile* 5, 39.

²³ Übs. vom Verf.; vgl. Wiebeking, *Architecture Civile* 5, 38—39.

²⁴ Wie Anm. 22.

²⁵ Zur „dogmatischen Neugotik“ s. z. B. Neumann, Friedrich v. Schmidt, 120, 124, 152; Knorre, Turmvollendungen, Kap. XI, bes. 261—65.

Trotzdem blieb Ludwig bei seinem Vorsatz, den Dom zu „vollenden“. Offensichtlich kam dies auch dem Domkapitel zu Ohren; denn Bischof Schwäbl schlug im Herbst 1836 vor, das Steinmaterial der abgebrochenen Augustinerkirche für den Fortbau der Türme zu verwenden²⁶. Doch hatte Friedrich Gärtner bereits alle Hoffnungen zunichte gemacht. In einem Brief vom August des gleichen Jahres führte Regierungspräsident Schenk die noch ausstehenden Restaurationsarbeiten im Inneren auf und forderte für den Außenbau „die Schließung der beiden Türme mit einem gotischen Geländer nebst durchbrochener Krone statt der dermaligen häßlichen Dächer, da die Ausbaung der Türme nach dem ursprünglichen Plane teils wegen des ungeheuern Kostenaufwandes wohl nicht mehr zu hoffen, teils auch, — nach Gärtners Ansicht, — wegen nicht zureichender Tragkraft der Pfeiler, auf welchen die Türme ruhen, nicht ausführbar ist“²⁷. Die von Schenk geforderten Turmabschlüsse darf man sich vielleicht ähnlich wie die Turmbekrönungen der englischen Kathedralen, etwa Lincoln oder Westminster Abbey, oder wie die der französischen vorstellen. Ob Schenk mit „der Ausbaung nach dem ursprünglichen Plane“ tatsächlich den Weiterbau nach einem der mittelalterlichen Risse oder, was wahrscheinlicher ist, ganz allgemein eine Fertigstellung im gotischen Stil meinte, läßt sich nicht nachprüfen.

Doch scheint es an dieser Stelle erforderlich, auch auf den dritten „Urplan“, nämlich den schon erwähnten Kupferstich des Melchior Küssell von 1655²⁸, etwas näher einzugehen. Dieser Stich war als dritte Tafel der „Vorstellungen unterschiedlicher Prospekte der weltberühmten freien Reichsstadt Regensburg“ erschienen und regte in der Folgezeit eine Reihe von Darstellungen des vollendeten Doms an; noch 1830 fand eine frei nach Küssell gefertigte Ansicht Eingang in Christian Gottlieb Gumpelzhaimers Werk über „Regensburgs Geschichte, Sagen und Merkwürdigkeiten“ und wurde dort als vorbildliches „Projekt“ gepriesen: „... wo dann die gothischen Verzierungen sich statt des Daches bei beiden Thürmen in wunderschöne Pyramiden geendiget, und die Kuppel des dritten Thurmes gleichfalls so elegant wäre verzieret worden, daß unser Dom wohl alle übrigen übertroffen hätte, und daß man nur wünschen muß, ihn so ausgeführt zu sehen“²⁹. Diesen Satz übernahm drei Jahre später wörtlich Heinrich Joh. Thomas v. Bösner in seine „Fragmente einer Geschichte des Domes zu Regensburg“³⁰.

Daß Küssells Darstellung so lange in dem Ruf stand, die Idee der mittelalterlichen Baumeister zu überliefern, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Unkenntnis gotischer Bauformen, die sogar in Kreisen des gebildeten Bürgertums noch herrschte,

²⁶ BZA/N Senestréy Nr. 60, Brief Schwäbels, 11. 9. 1836.

²⁷ Spindler, Schenkbriefe, 285, Brief Schenks, 23. 8. 1836. Vgl. Amberg, KdI 14291, Gutachten Künsbergs, 20. 1. 1856, wo es heißt, Gärtner solle „den Gerüchten, welche ihm über angeblich früher gemachte Erfahrungen bezüglich einer unzulänglichen Tragfähigkeit des nördlichen Thurmbaus hinterbracht wurden, ohne spezielle Prüfung bereitwillig Glauben geschenkt haben und infolge seines Gutachtens soll die Frage eines Fort- und Ausbaues . . . einstweilen zurückgestellt worden sein.“

²⁸ Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 2, X, berichtet, daß der Stich Küssells Besuchern des Historischen Vereins in Regensburg noch einige Jahre zuvor als „Urplan“ gezeigt worden sei. Ein Exemplar des Stichts befindet sich heute im Regensburger Domschatzmuseum.

²⁹ Gumpelzhaimer, Regensburgs Geschichte 1, 205.

³⁰ Bösner, Fragmente, 12.

als bereits große Teile von Mollers „Denkmälern der deutschen Baukunst“ vorlagen³¹. Denn Küssels „Plan“, eine Südwestansicht des Doms, gibt sich schon auf den ersten Blick als recht unorganische Zusammenstellung unterschiedlicher Einzelteile zu erkennen. Auf den bestehenden Torso des Baus, den er von Matthäus Merians Stich übernahm³², pfropfte der Augsburger Stecher zwei hohe Türme nach dem Vorbild des Einturmrisses und eine Vierungskuppel auf, die im Umriss barock erscheint, im Detail aber eine bizarre Mischung gotischer und barocker Formen zeigt. Küssell machte sich nicht die Mühe, die unteren und die aufgesetzten Teile des Doms unauffällig ineinander übergehen zu lassen. Auf den in Schrägansicht gegebenen Unterbau setzte er frontal die Türme, so daß unmittelbar über den südwestlichen Eckpfeiler jedes Turms ein Fenster zu stehen kommt, das zum obersten quadratischen Geschoß der mittelalterlichen Vorlage gehört und eigentlich nach Westen gerichtet sein müßte. Ähnlich unbekümmert ist Küssell mit der Vierungskuppel verfahren. Die seltsame Übertragung der Einturmlösung auf den zweitürmigen Kirchenbau geht auf eine Ansicht der vollendeten Kathedrale zurück, die das Domkapitel 1593 von dem Regensburger Waffenschmied und Kupferstecher Peter Opel anfertigen ließ und dem Fürstbischof Philipp Wilhelm überreichte, wohl in dem Wunsch, diesen zur Fortsetzung des Dombaus zu bewegen³³. Diesen Stich Opels hat Küssell laut Schuegraf direkt kopiert³⁴. Die Entstehung beider Darstellungen muß im Zusammenhang mit dem bereits besprochenen, im Zuge der Gegenreformation neu erwachten Interesse an den unvollendeten gotischen Domen gesehen werden.

Einige auf Küssell folgende jüngere Ansichten der vollendeten Kathedrale seien nur kurz erwähnt: Ein Regensburger Diözesankalender des späten 17. Jahrhunderts zeigt eine überaus seltsame Phantasiedarstellung mit zwei verschiedenen, ganz unregelmäßig aus zahllosen Bogenstellungen und Türmchen zusammengesetzten und in Zwiebelform auslaufenden Türmen (Abb. 21)³⁵. Ein Kupferstich des 18. Jahrhunderts hält sich zwar, was die Einzelformen der Kuppel angeht, recht genau an Küssell; die Türme sind dagegen fast auf halbe Höhe gedrückt und wirken wie gebauchte, mit Verzierungen bedeckte Kegel (Abb. 22)³⁶. Dieses Blatt war wohl die direkte Vorlage für die stark vereinfachte Abbildung bei Gumpelzhaimer.

³¹ Bd. I u. II der „Denkmäler“ erschienen in Lieferungen 1815—31.

³² S. auch Knorre, Turmvollendungen, 24, Anm. 90.

³³ Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 2, IX—X, wo auch die Inschrift zitiert ist: „Si Te celsa juvat fastigia visere templi summi, quae ostentat nobilis *Imbriopolis*, huc oculos converte *Tuos*, miranda videbis, struxit ut artificium, pinxit et apta manus ad Zephyrum *turres* spectant, *pars altera* ad austrum, ut notat *Opelii* picta tabella manu“; s. auch Schuegraf, Berichtigungen und Rechtfertigungen zu den beiden Bänden der Geschichte des Domes, VHVO 16, 1855, S. 239—40. — Der Stich, der weder in Regensburg, noch in der Graph. Sammlg. in München auffindbar war, ist mir nicht bekannt.

³⁴ Schuegraf, Geschichte des Domes zu Regensburg 2, X.

³⁵ Im Hintergrund sind verschiedene hochstiftische Besitzungen dargestellt. Ein Exemplar befindet sich im BZA Regensburg. Eine ziemlich übereinstimmende Ansicht, doch ohne Hintergrunddarstellung und ornamentale Rahmung, bewahrt die Graph. Sammlung, München, Inv. Nr. 226667, lt. Inventar ins 18. Jh. zu datieren. (Abb. 23).

³⁶ Ein Exemplar im Museum der Stadt Regensburg.

2. Neue Voraussetzungen um die Jahrhundertmitte

Als man in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts endlich den Ausbau des Doms in Angriff nehmen konnte, wäre niemand mehr auf die Idee gekommen, von Küsell inspirierte Darstellungen als „Projekte“ zu bezeichnen. Die Kenntnis der mittelalterlichen Baustile war mittlerweile so weit fortgeschritten, daß man zwischen Originalentwürfen und Konglomeraten aus Einzelteilen unterschiedlicher zeitlicher Herkunft sehr wohl unterscheiden konnte.

Entsprechend gut war nun auch die Baugeschichte des Regensburger Doms erforscht, wenn man von einigen Irrtümern im Bezug auf den Baubeginn und die späteste Bauphase absieht. Zu verdanken war dies in erster Linie dem pensionierten Oberleutnant Joseph Rudolph Schuegraf, der mit unermüdlichem Fleiß alle erreichbaren Urkunden gesammelt und schließlich 1848—49 die erste ausführliche, „größtenteils aus Original-Quellen bearbeitete“³⁷ „Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude“ veröffentlicht hatte, die in zwei Bänden nicht nur den Dom selbst einschließlich der Altäre, Epitaphien und Sonnenuhren, sondern auch den Domschatz, die anschließenden Gebäude von Domkreuzgang und Bischofshof, und die Dompfarre S. Ulrich ausführlich behandelte³⁸. Auf eine „architektonische Schilderung“ verzichtete Schuegraf allerdings, da er als mehr historiographisch als künstlerisch gebildeter Dilettant sich dieser Aufgabe nicht gewachsen fühlte³⁹. Doch schuf seine — bis heute unentbehrliche — Zusammenstellung des dokumentarisch Überlieferten eine einigermaßen sichere Grundlage für die in den fünfziger Jahren angestellten Bauuntersuchungen. Fehlschlüssen wie z. B. der Behauptung Reschs, daß der Nordturm schon wegen seiner „äußeren kolossalen Form“ älter sein müsse als der Südturm, war damit der Boden entzogen⁴⁰. Wie sehr die historischen Forschungen Schuegrafs nun durch die Detailkenntnisse der Architekten in technischer wie in formaler Hinsicht ergänzt wurden, beweisen die Ausführungen zur Baugeschichte, die Voit und Ziebland ihrem Gutachten zum Domausbau beifügten, und die auf den sehr gründlichen, 1856 von Denzinger durchgeführten Bauaufnahmen fußten. Jeder Wechsel in den Bauformen ist beobachtet; Baunähte sind ebenso berücksichtigt wie die Steinmetzzeichen⁴¹. Tatsächlich kommen die Ergebnisse dieses Gutachtens dem heutigen Wissensstand recht nahe. Wo sich Irrtümer nachweisen lassen, beruhen sie auf archivalischer Überlieferung oder auf durchaus logischen Schlüssen aus dem gegebenen Baubestand; die geradezu wissenschaftliche Genauigkeit, mit der man an die Untersuchungen heranging, wird durch diese Irrtümer eher bestätigt als verneint. So konnte die von Schuegraf übernommene Annahme, daß sich die für 1275 über-

³⁷ S. Titelblatt des ersten Bandes, 1848.

³⁸ Die beiden Teile der Dombaugeschichte erschienen als Bd. 11 und 12 der VHVO.

³⁹ Schuegraf, Geschichte des Domes von Regensburg 1, XVI.

⁴⁰ Resch, Beytraege, Fragment einer früheren Fassung des genannten Manuskripts (vgl. Kap. IV/3, Anm. 104) im BZA Regensburg (1829). Der Nordturm wurde, wohl weil man der Festigkeit des Materials Sandstein mißtraute, mit stärkeren Umfassungsmauern und Strebepfeilern errichtet als der aus Kalkstein erbaute Südturm.

⁴¹ Eine Abschrift des Gutachtens in: BZA/BDK, Domausbau, „Dombauschriftverkehr“. Hier auch die „Instruktionen“ Denzingers für die Vorarbeiten (31. 5. 1856), mehrere undatierte Konzepte zu den einzelnen Bauaufnahmen, sowie ein mehrfach überarbeitetes Konzept Denzingers zur Projektierung der Turmaufbauten (Juli 1856). Eine Mappe mit den zum Gutachten gehörigen Bauaufnahmen Denzingers ist in der Dombauhütte erhalten.

lieferte Grundsteinlegung durch Bischof Leo den Thundorfer auf den Baubeginn des gotischen Domes beziehe, erst 1951 durch Günter Gall endgültig entkräftet werden⁴²; daß man den Fassadengiebel trotz der eingehauenen Jahreszahlen ins 16. Jahrhundert setzen wollte, hängt sicher mit der Bekrönung des Eicheltrümmchens zusammen, die man, analog den „welschen Hauben“ der Münchner Frauenkirche, als Renaissanceform betrachtete; verständlich ist schließlich auch, daß die auffallende Angleichung der beiden Turmfreigeschosse zu dem Glauben verleitete, sie seien auch zur gleichen Zeit — Ende des 15. Jahrhunderts — entstanden⁴³.

Das Gutachten teilt die Bauzeit des Regensburger Doms in fünf Phasen ein. Zur dritten Bauperiode (1383—1428), in die das erste Stockwerk des Nordturms, das Hauptportal und die Vorhalle sowie die mittlere „Frontmauer“ bis hinauf zur ersten Galerie fallen, heißt es, daß die architektonischen Formen von „gleicher Feinheit des Geschmacks und gleicher Sorgfalt der Technik“ seien. „Dieselben stellen sich überhaupt als die reinsten im Styl am ganzen Dom dar und sind ebenso weit von dem Ernst und der Starrheit der Bauheile früherer Zeit als von der Überladung und Weichheit der späteren Perioden entfernt“⁴⁴. Damit aber ist die Frage nach der Wertung des mittelalterlichen Bestands gestellt. Es fällt auf, daß Voit und Ziebland nicht etwa den im späten 13. und frühen 14. Jahrhundert errichteten Hochchor als besonders stilrein und im Detail vorbildlich lobten, sondern einen um die Wende zum 15. Jahrhundert entstandenen Teil der Westfassade, der besonders am Nordturm in dem frei vor dem Fenster hängenden „Baldachin“ und in der Verwendung von Kielbogen und rotierenden Fischblasen bereits deutliche Abweichungen vom hochgotischen Formenkanon zeigt. Man darf allerdings nicht vergessen, daß die aus der „besten“ Zeit der Gotik stammenden Partien des Regensburger Doms verhältnismäßig viel ungegliederte Mauerfläche aufweisen und daß sich ähnlich reiche Stabwerkverblendungen wie z. B. am Kölner Dom, nur an den jüngeren Teilen des Bauwerks finden. Hierin kommt die gleiche konservative Grundhaltung der Regensburger Bauhütte zum Ausdruck wie in dem Festhalten an den Grundzügen des älteren Fassadenplans. So ist es erklärlich, daß die Gutachter einer relativ späten Bauphase das höchste Lob zollten; sie kam dem hochgotischen Stilideal trotz Abweichungen im Detail am nächsten. Jedenfalls bedeutete es eine Art Vorentscheidung über die Art des zukünftigen Domausbaus, wenn in dem Gutachten eine bestimmte Bauphase als besonders bedeutend herausgegriffen wurde.

Über die Grundform der zu errichtenden Turmaufbauten scheint es nie Meinungsverschiedenheiten gegeben zu haben. Es stand von vornherein fest, daß jeder Turm ein Oktogongeschoß und einen durchbrochenen Maßwerkhelm erhalten sollte. Der Grund für die Selbstverständlichkeit, mit der man sich auf diese Lösung festlegte, ist in der hohen Wertschätzung des Turms mit Maßwerkhelm zu suchen, in dem das 19. Jahrhundert den Inbegriff der gotischen Baukunst sah, weil er das

⁴² Der Regensburger Dom — Studien zur Planung des gotischen Domes und zur Änderung während der Bauausführung“, ungedr. Diss. (1951). Zweifel an dem überlieferten Baubeginn erstmals bei M. Hasak, Der Dom zu Regensburg, in: Die christliche Kunst XI, 1914/15, 106; zum ganzen Problemkomplex s. Altmann, Die Baugeschichte des gotischen Domes, 97—100.

⁴³ Vgl. Kap. II/1 dieser Arbeit.

⁴⁴ S. die schon erwähnte Abschrift des Gutachtens in BZA/BDK, „Dombauschriftverkehr“.

Hochstrebende, den Reichtum und die Leichtigkeit am vollkommensten verkörperte⁴⁵. Das gleiche Einverständnis herrschte über das Vorgehen bei der Planung. Zu den Vorarbeiten, die Denzinger für das Gutachten Voits und Zieblands zu leisten hatte, gehörte auch eine Zeichnung der Westfassade „mit Darstellung der nach den gegebenen Beispielen gotischer Kirchenbauten und nach der Bauart der unvollendeten Thürme zu errichtenden Aufbauten, damit die Last derselben erhoben werden kann“⁴⁶. Obwohl sich dieser Satz nur auf eine schematische Darstellung bezieht, kommt ihm doch programmatische Bedeutung zu. Er beschreibt nämlich mit einiger Anschaulichkeit das eklektische Prinzip, nach dem im 19. Jahrhundert nicht nur der Regensburger Dom, sondern auch andere gotische Kirchen ausgebaut wurden, wenn keine verwendbaren mittelalterlichen Risse vorlagen⁴⁷. Man verglich die anerkannten Musterbeispiele gotischer Turmlösungen mit dem gegebenen Bestand des unvollendeten Bauwerks und wählte unter den Vorbildern das „Passende“ aus, ohne sich dabei allerdings an ein einziges Vorbild zu halten. Die Regel war, daß man den verschiedenen Mustern jeweils bestimmte Teile entnahm und diese zu einem neuen Ganzen zusammenfügte, wobei man bestrebt war, das Bestehende und das neu Hinzukommende möglichst harmonisch zu verbinden. Da man Einzelelemente verschiedener Herkunft beliebig kombinieren konnte, ergab sich eine Fülle von Variationsmöglichkeiten; die endgültige Gestalt erhielten die Ergänzungen dann, indem man sie im Detail an die Formensprache des vorhandenen Torsos anpaßte. Alle Entwürfe für den Regensburger Domausbau sind nach dieser Methode komponiert, die sich natürlich ebenso wie auf die Turmvollendung auch auf die Vervollständigung anderer Bauteile anwenden ließ.

3. Das Ausbauprogramm

Vor einer genaueren Behandlung der einzelnen Planungsstufen und ihrer formalen Entwicklung ist noch ein Blick auf den Umfang des Bauprogramms erforderlich. Ob Ludwig I. in den dreißiger Jahren beabsichtigte, nach den Türmen auch noch das Querhaus auszubauen, läßt sich nicht mehr feststellen. Umso besser dokumentiert ist seine Haltung in den Jahren, die die Wiederaufnahme der Bautätigkeit am Dom brachten. Mit aller Entschiedenheit vertrat der abgedankte König die Ansicht, daß man vor Fertigstellung der Türme keine weiteren Baumaßnahmen in Angriff nehmen dürfe⁴⁸. Die Gründe dafür waren mehr pragmatischer als künstlerischer Art. Ludwig fürchtete, daß sich der Dombauverein zu viel vornehmen und eines Tages zur Einstellung der Arbeiten gezwungen sein könnte, weil die finanziellen Mittel nicht ausreichten⁴⁹. Da er sehnlich wünschte, die Vollendung der Türme als Abschluß des großen Werkes, das er selbst mit der Restauration des Inneren begonnen hatte, noch zu erleben, war ihm an einem raschen Baufortschritt ohne hemmende Zersplitterung der Kräfte gelegen.

⁴⁵ Z. B. Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, 102—03; s. Knorre, Turmvollendungen, Kap. X/1, 247—50 (zur Wertschätzung des Turms mit Maßwerkhelm).

⁴⁶ Instruktion Denzingers v. 31. 5. 1856, in: BZA/BDK, „Dombauschriftverkehr“.

⁴⁷ S. die zahlreichen Beispiele bei Knorre!

⁴⁸ GHAM, Nachlaß Ludw. I., 50/4/10^{1/2}, Brief Ludwigs an Dompropst Zarbl, 26. 2. 1859 (Konzept); s. auch Knorre, Turmvollendungen, 121.

⁴⁹ Wie Anm. 48.

Die Pläne des Domkapitels gingen indessen sehr viel weiter und wurden nicht nur von kirchlichen Kreisen unterstützt. Schon Gumpelzhaimer hatte, als er den vermeintlichen Originalplan Melchior Küssels für einen Ausbau empfahl, den Vierungsturm mit einbezogen. 1856 nannte Regierungspräsident Künsberg in seiner Stellungnahme zum Domausbau folgende Aufgaben: Vollendung der Türme, des südlichen Querschiffgiebels und der Nordseite sowie Freistellung des ganzen Gebäudes⁵⁰. Als das Domkapitel 1858 aufgefordert wurde, sich zu den verschiedenen Aspekten des geplanten Unternehmens zu äußern⁵¹, legte es ein Bauprogramm vor, das nicht nur den Außenbau, sondern auch den Innenraum umfaßte und den Charakter des Doms noch grundlegender verändert hätte als die von Künsberg vorgeschlagenen Maßnahmen⁵².

Was das Äußere der Kathedrale betraf, stimmten die Vorstellungen des Domkapitels mit denen Künsbergs überein: offensichtlich setzten beide Seiten „Vollendung“ gleich mit Symmetrie, d. h. mit einer nach allen Seiten gleichartigen und gleich sorgfältigen Durchbildung des Bauwerks. Folglich sah man nicht nur in den fehlenden Turmabschlüssen und Querhausgiebeln den Ausdruck des Unfertigen, sondern auch in der unregelmäßigen Gestaltung der Nordseite. Hier war wegen des Eselsturms die Querschiffassade nicht voll entwickelt, die Fenster wegen der mittelalterlichen Kapellenanbauten zur Hälfte vermauert. Das Domkapitel bemängelte außerdem, daß der „Unter- und Hochbau an Reichthum und Vollendung der Formen gegen die Ausführung der Südseite um Vieles zurück“ stehe⁵³. In ihrem Komplettierungsdrang forderte die kirchliche Stelle neben dem Ausbau der Türme, des Querhauses und des Vierungsturms nicht nur die Angleichung der Nordflanke an die Südfront des Doms, sondern auch die Ergänzung der „großen Zahl von plastischen Arbeiten zu Zier und Schmuck des Bauwerkes“⁵⁴, auf deren Fehlen man aus den leeren Konsolen, vor allem an der Westfassade, schloß.

Der Wunsch nach einer rundum „vollendeten“ Gestalt der Kathedrale wäre sinnlos gewesen, hätte man nicht gleichzeitig erstrebt, sie von allen Seiten sichtbar zu machen. So verbanden sich zwangsläufig Ausbau- und Freistellungsabsicht. Die Nordseite sei durch die Anbauten und angrenzenden Gebäude „verunstaltet und eingeengt“ und „seiner vollen Ansicht beraubt“, schrieb das Domkapitel⁵⁵; sie müßten deshalb abgebrochen werden. Als besonders störend empfand man den Eselsturm; doch auch die südwestlich vom Dome stehende, nicht einmal unmittelbar anstoßende Stiftskirche St. Johann sollte der Allansichtigkeit der Kathedrale geopfert werden⁵⁶. Mit diesen radikalen Ausbauabsichten befand man sich im Einklang mit den Idealvorstellungen, die den gleichzeitigen Kirchenbauten der dog-

⁵⁰ Amberg, KdI 14291, 20. 1. 1856 (Konzept).

⁵¹ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Antrag von Innenminister Zwehl an Max II., 20. 2. 1858 (Genehmigt am 6. 5. 1858).

⁵² KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Schreiben des Domkapitels zum Ausbau in künstlerischer, organisatorischer und finanzieller Hinsicht, 20. 9. 1858.

⁵³ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), 20. 9. 1858.

⁵⁴ Wie Anm. 53.

⁵⁵ Wie Anm. 53.

⁵⁶ Zur Freistellungsproblematik s. Kap. VIII dieser Arbeit.

matischen Neugotik, etwa der Wiener Votivkirche, zugrundelagen⁵⁷. Doch darf der religiös-symbolische Aspekt nicht übersehen werden: der Dom sollte auch im Hochbau die Grundrißform des Kreuzes zum Ausdruck bringen, „so daß auch im Außen die Kirche als Christi, des Gekreuzigten, Opferstätte erscheine“⁵⁸.

Über Künsberg hinausgehend, bekundete das Domkapitel aber auch seine Entschlossenheit, mit der Vollendung des Außenbaus eine Neuausstattung des Inneren zu verbinden. Es „fehlten“ noch Altäre und das Chorgestühl, heißt es in dem zitierten Schreiben⁵⁹. Damit aber wagte man es, offen die Vollkommenheit der in den dreißiger Jahren durchgeführten Purifizierung anzuzweifeln, die die Zahl der Altäre radikal vermindert und die Anschaffung neuer Ausstattungsstücke wo irgend möglich vermieden hatte. Ein Konflikt mit König Ludwig, der ja die Restauration des Doms eingeleitet hatte und von der Richtigkeit der damals getroffenen Maßnahmen noch immer überzeugt war, war unvermeidlich und blieb auch nicht aus⁶⁰. Wie bereits ausgeführt, hatten sich in der Purifizierung des Inneren zwei an sich ungleiche Strömungen vereinigt: zum einen das nur-ästhetische, einseitig auf die Wirkung der „reinen Architektur“ gerichtete, aus dem Klassizismus erwachsene Bestreben, einen möglichst überschaubaren „gotischen“ Raum zu gewinnen, wobei auf religiös-liturgische Erfordernisse wenig Rücksicht genommen wurde; zum anderen der „katholische Klassizismus“ (Anton L. Mayer), im Gefolge der Aufklärung aus der Abkehr von spätbarocken Frömmigkeitsformen entstanden und in der Liturgie wie in der Ausstattung der Kirchen um Vereinfachung und Konzentration auf das Wesentliche bemüht. Wenn nun das Domkapitel eine Bereicherung der Ausstattung forderte, war dies auch Ausdruck eines religiösen Sinneswandels: die kirchliche Restauration war dabei, die aufklärerischen Tendenzen zu überwinden und suchte den Anschluß an ältere, auch barocke Frömmigkeitsformen⁶¹. Mit dem Aufschwung der Heiligen- und Reliquienverehrung ging anscheinend das Bedürfnis nach einer größeren Zahl von Altären einher. Offenbar vertraute man nun auch wieder auf die Macht des „Sinnlichen“ und verschmähte es nicht mehr, die Gläubigen durch ein gewisses Maß an Prachtentfaltung zu beeindrucken, während der purifizierte Innenraum den Einzelnen nur durch das farbige Dämmerlicht der Fenster in andächtige „Stimmung“ versetzen wollte. Doch darf man nicht vergessen, daß es schon in den dreißiger Jahren zu Reibereien zwischen staatlichen und kirchlichen Behörden gekommen war, weil dem Domkapitel das Ausräumen, bzw. der Verzicht auf „stilgerechten“ Ersatz der Ausstattung zu weit ging⁶². An dem Plan, mit der Vollendung des Äußeren auch die des Inneren zu verbinden, hielten Bischof und Dombaumeister fest, bis die finanzielle Misere des Dombauvereins eine Reduzierung des Bauprogramms erzwang. Noch 1869 zählte Denzinger auf der Generalversammlung des Dombauvereins folgende Maßnahmen

⁵⁷ S. z. B. Neumann, Friedrich v. Schmidt, 71, 84. Zur Votivkirche s. Wibiral/Mikula, Heinrich v. Ferstel, 3—38.

⁵⁸ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (41885), 10; vgl. Bericht Denzingers für Ludwig I., in: Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, 1. 10. 1857.

⁵⁹ Wie Anm. 53.

⁶⁰ GHAM, Nachl. Ludwig I., 50/4/10 1/2, Brief Ludwigs an Dompropst Zarbl (Konzept), 26. 2. 1859, wo es heißt, er wünsche keinerlei Veränderung des Innenraums, der „vollkommen zweckmäßig“ sei.

⁶¹ S. dazu Mayer, Die Stellung der Liturgie von der Zeit der Romantik bis zur Jahrhundertwende, in: Gesammelte Aufsätze (1971), bes. 356—75.

⁶² Vgl. Kap. IV/4 dieser Arbeit.

auf: „Herstellung der noch fehlenden Glasmalereien“, d. h. Ersetzung der weiß verglasten Obergadenfenster im Mittelschiff, Auswechslung des Kanzelschaldeckels gegen einen „dem Styl der Kirche mehr entsprechenden“, Anschaffung von „würdigen Chorstühlen“ und „entsprechenden Kirchenstühlen“, Angleichung der neuen Seitenaltäre an die gotischen Baldachinaltäre, Höherlegung des Hauptaltars bzw. Tieferlegung der Orgel. All dies sei nötig, um eine „harmonische Gesamtwirkung“ zu erzielen⁶³. Damit aber wird die ästhetische Seite der Absage an die Ergebnisse der Purifizierung deutlich: der Innenraum konnte den mit den Kenntnissen der gotischen Formensprache gewachsenen Anforderungen an die „Stilreinheit“ nicht mehr entsprechen. Das galt für das — damals wohl aus Geldmangel beibehaltene — barocke Gestühl in Chor und Mittelschiff ebenso wie für den Kanzeldeckel Gärtners. In dem Streben nach Vervollständigung der Ausstattung waltete im übrigen der gleiche Komplettierungsdrang, den wir bereits beim Programm für den Außenbau feststellen konnten⁶⁴. Die Umgestaltung des Inneren kam jedoch nicht zustande⁶⁵.

4. Die erste Planungsphase

Wie aus dem Bauprogramm hervorgeht, erstrebte man ein allseits symmetrisch durchgebildetes „Denkmal“, was auch eine symmetrische Turmlösung erforderte. Man bewegte sich damit ganz in den Bahnen der dogmatischen Neugotik. Andererseits sollten Altes und neu zu Errichtendes in möglichst harmonische Übereinstimmung gebracht werden. Beim Regensburger Dom war es problematisch, diese beiden Ziele zu vereinbaren, besonders was die Westfassade betraf. Sie zeigte ja bei allem Ebenmaß in der Großgliederung zwei im Charakter ganz verschiedene Turmunterbauten. Andererseits waren die beiden Turmfreigeschosse merklich ineinander angeglichen, so daß der Gedanke nahelag, schon die Baumeister des Mittelalters hätten die Türme symmetrisch geplant⁶⁶. Strenge Anpassung an die bestehende Westfassade hätte erfordert, entweder einen „älteren“, sparsamer gegliederten Südturm und einen „jüngeren“, reich mit „spätgotischem“ Maßwerkschmuck überzogenen Nordturm oder zwei „spätgotische“, nicht ganz symmetrische Turmabschlüsse zu errichten.

Damit aber ist das Kernproblem der Domvollendung angesprochen, nämlich die Frage nach dem „Stil“. Voit und Ziebland hatten in ihrem Gutachten einen kleinen Teil des Doms als besonders „stilrein“ bezeichnet und damit, zumindest indirekt, als Vorbild für den Ausbau empfohlen. Die Anknüpfung an eine bestimmte, nicht den jüngsten Teilen des Doms zugehörige Stilstufe bedeutete aber den Verzicht auf historische Logik, weil die Türme nach oben zu immer „älter“ werden mußten. Wollte man dagegen unbedingte Übereinstimmung mit der gotischen Bausubstanz erreichen, war eine derartige Auswahl unzulässig.

Es bestanden also zwei gegensätzliche Möglichkeiten: man konnte entweder versuchen, den Dom durch seine Vollendung einem bestimmten Stilideal anzunähern, oder aber das Bestehende anerkennen und sich beim Weiterbau getreu

⁶³ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 2, Konzept. Die Versammlung fand am 7. 9. 1869 statt.

⁶⁴ Es fällt auf, daß nun von einer Vermehrung der Altäre nicht mehr die Rede ist. Handelt es sich bereits um ein aus Geldmangel reduziertes Programm?

⁶⁵ Das Chorgestühl wurde 1894 nach Entwürfen von Domvikar Georg Dengler erneuert.

⁶⁶ S. Zahn, Die Westfassade und das Westportal, 104.

daran halten. Zwischen diesen beiden Extremen war eine ganze Skala von Kompromißlösungen denkbar. In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß beide Türme in den oberen Steinschichten verwittert waren und einer Erneuerung bedurften, bevor an einen Weiterbau zu denken war. Dies galt besonders für den Nordturm. Damit bot sich die Gelegenheit, die verwitterten Bauteile der angestrebten Turmlösung entsprechend in veränderter Form zu „restaurieren“, um den Übergang in die neuen Turmaufbauten zu erleichtern. Insbesondere dachte man dabei an eine noch stärkere Angleichung der mittelalterlichen Freigeschosse⁶⁷.

Schon aus dem Bauprogramm des Domkapitels ist ersichtlich, daß die kirchliche Behörde dem dogmatisch-hochgotischen Stilideal zuneigte. Überdies hatte Domkapitular Georg Jakob in seinem Buch die Spätgotik als „ausartend“ bezeichnet⁶⁸ und die Stilstufe des 13. Jahrhunderts zur Nachahmung bei neuen Kirchenbauten empfohlen⁶⁹. Wie sehr die Ähnlichkeit mit dem Kölner Dom zum alleinigen Kriterium für die Vollkommenheit eines gotischen Kirchenbaus geworden war, beweist Jakobs kurze Beschreibung der Regensburger Kathedrale. Auf die einleitende Bemerkung, der Dom zeige „die drei Perioden des gothischen Styles in klaren Zügen ausgeprägt“, folgt die nicht ganz zutreffende Lobpreisung: „er reiht sich unmittelbar an den Kölnerbau und steht ihm würdig zur Seite in der wunderbar harmonischen Disposition der horizontalen und vertikalen Richtung im Mittelschiffe“⁷⁰. Da nun der Außenbau dem Kölner Idealbild noch weniger entsprach, war die Versuchung groß, diesen Mangel im Zuge der Domvollendung zu beheben. Tatsächlich lehnte sich der im Dezember 1858 vom Domkapitel eingereichte Ausbauentwurf Denzingers bis ins Detail an Boisserées 1842 veröffentlichte Ansicht des Kölner Doms in seiner Vollendung an⁷¹ (Abb. 24).

Denzinger selbst hatte sich noch 1856 in seinem Beitrag zum Gutachten Voits und Zieblands als Anhänger der entgegengesetzten, „modernerer“ Richtung zu erkennen gegeben: Die Vollendung des Regensburger Doms sei „keine freie künstlerische Aufgabe“, kein „Neubau, bei welchem die Fantasie des Künstlers ungezwungen und frei schaffen kann“. Maßgebend sei vielmehr das „Bestehende“ nach „Form“ und „baulicher Beschaffenheit“. Der Baumeister „suche die Gegensätze in der architektonischen Behandlung der Façade auszugleichen. Seine individuellen Ansichten unterwerfe er jenen der alten Meister, die er zu erforschen und in sich aufzunehmen verpflichtet ist, das sei im Gesetz“⁷². Denzinger befürwortete also unbedingte Anerkennung des mittelalterlichen Bestands, hielt aber kleinere Modifizierungen für erlaubt. Obwohl er die verschiedenen Stilstufen als gleichwertig ansah, glaubte er auf eine Anforderung nicht verzichten zu können, nämlich die der Symmetrie⁷³. In diesem Punkt blieb die Gemeinsamkeit mit der dogmatischen Neugotik gewahrt. Denzingers zeichnerischer Entwurf aus dem Jahr

⁶⁷ GHAM, Nachlaß Ludwig I., 50/4/10 1/2, Brief Dompropst Zarbls an Ludwig, 17. 2. 1859.

⁶⁸ Die Kunst im Dienste der Kirche (41885), 29.

⁶⁹ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (41885), 44.

⁷⁰ Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (41885), 38.

⁷¹ Titelkupfer der „Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln“, 1842, von Gerhard und Poppel. Die Entwürfe Denzingers sind in der Regensburger Dombauhütte erhalten.

⁷² BZA/BDK, Dombauschriftverkehr, mehrfach überarbeitetes Konzept Denzingers, Juli 1856.

⁷³ S. Amberg, Regierung KdI, Abgabe 49, 16372, Bericht Denzingers, 1. 10. 1857.

1857 steht aber trotz des deutlich erkennbaren Strebens nach Symmetrie in denkbar schärfstem Gegensatz zu seinem eigenen, später im Auftrag des Bischofs gefertigten Plan: er paßt sich nicht nur in der Proportion an die bestehende Westfassade an, sondern auch in der Übernahme der spätgotischen Bauformen.

Die Planung des Regensburger Turmausbaus schwankte also zwischen den beiden Polen von größtmöglicher Idealisierung und größtmöglicher Angleichung an den mittelalterlichen Bestand.

Das Problem der Symmetrie, das sich unabhängig von der Stilfrage stellte, spielte ebenfalls eine entscheidende Rolle. Während Maurer und Denzinger darin übereinstimmten, daß man zwar beide Türme in den Grundformen gleich, im Detail aber unterschiedlich bilden müsse⁷⁴, um einen unmerklichen Übergang zwischen alten und neuen Bauteilen zu erreichen, bestand König Ludwig auf absoluter Gleichartigkeit⁷⁵. Auch ein ausführlicher Brief des Dompropsts Zarbl⁷⁶, in dem auf die unsymmetrischen Fassaden gerade der großen gotischen Dome hingewiesen wurde, und eine Erklärung Denzingers, daß kleine Abweichungen im Gesamteindruck nicht zur Geltung kämen⁷⁷, fruchteten nichts. Wohl auf Betreiben Ludwigs wurde von August Voit ein vollkommen symmetrischer Turmentwurf angefertigt (Abb. 25)⁷⁸, den der Baukunstauschuß zur Ausführung bestimmte⁷⁹. Wie bei der Restauration des Doms gab sich Ludwig I. auch beim Ausbau nicht mit der Rolle des Geldgebers zufrieden, sondern machte seinen Einfluß ebenso in künstlerischer Hinsicht geltend.

Der früheste erhaltene Ausbautentwurf für den Regensburger Dom ist die 1857 entstandene Südwestansicht Denzingers, die als Vorlage für das Titelbild von Jakobs „Die Kunst im Dienste der Kirche“ diente⁸⁰. Die Darstellung ist ungewöhnlich in ihrer Verwendung spätgotischer Formen; sie weicht damit von der um die Jahrhundertmitte herrschenden Richtung der doktrinären Neugotik ab und weist auf die gegen Ende des Jahrhunderts zahlreicher werdenden „spätgotischen“ Turmvollendungen voraus⁸¹. Sie stand folglich im Widerspruch zur Auffassung des Domkapitels, was in der Bemerkung Jakobs zum Ausdruck kommt, daß diese „Idee“ „keineswegs einen besonderen Anspruch auf etwaige künftige Berücksichtigung“ erhebe, was das Detail angehe⁸². Möglicherweise kam es aus diesem Grund nie zur Ausarbeitung detaillierter Pläne.

⁷⁴ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 3 a 3, Konzept Denzingers, 15. 2. 1859; ebd., DBV 1 b 8 ß, Eingabe Maurers, 3. 3. 1860.

⁷⁵ Vgl. Anm. 67.

⁷⁶ Wie Anm. 67; andere Interpretation des Briefs bei Knorre, Turmvollendungen, 119.

⁷⁷ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 3 a 3, 15. 2. 1859 (Konzept). Die Erklärung wurde dem Brief Zarbls beigelegt.

⁷⁸ Lt. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 329, 25. 11. 1869.

⁷⁹ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Sitzungsprotokoll, 18. 3. 1859.

⁸⁰ Es erschien nur in der 1. Auflage 1857. Zum Entwurf s. Abb. 57 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

⁸¹ S. Knorre, Turmvollendungen, 267—68. Eine der seltenen „spätgotischen“ Turmvollendungen dieser Zeit an der Würzburger Marienkapelle (1854—57), s. Knorre, Turmvollendungen, 106—15. Knorre deutet an anderer Stelle an, daß es für mehrere Turmvollendungen Vorentwürfe in spätgotischen Formen gab, die jedoch — wie in Regensburg — bei der Ausführung nicht herangezogen wurden (S. 263); ein Zeichen, daß sich diese Richtung erst langsam durchsetzte.

⁸² Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, Vorwort zur 1. Auflage (1885), VIII.

Die Zeichnung stellt nur den oberen Teil des Doms dar, wie er sich über den Dächern erhoben hätte. Vom mittelalterlichen Bau sind deshalb nur die beiden ersten Turmfreigeschosse zu sehen. Wie auf alten Abbildungen, z. B. der Photographie im Museum der Stadt Regensburg (Abb. 3)⁸³, zu erkennen, war an beiden Türmen die Stabwerkverkleidung dieses Geschosses nur bis zur Höhe des Fensterschlusses ausgeführt; am Nordturm fehlten zusätzlich Maßwerk und Stabwerkvergitterung des Fensters. Dafür spannten sich hier in Höhe des Fensterbogens Maßwerkverzierungen in Form sich überschneidender Kielbogen zwischen die der Wand vorgeblendeten Stäbe. Der gravierendste Unterschied zwischen beiden Türmen bestand darin, daß das Fenster des Südturms niedriger war als sein Pendant auf der Nordseite. In seinem Bestreben, beide Aufbauten in der architektonischen Substanz gleich und nur im Detail verschieden zu gestalten, beabsichtigte Denzinger, diese mittelalterlichen Geschosse durch Angleichung der Fenstergrößen symmetrisch zu machen. Der Entwurf sieht auch die Ergänzung der Stabwerkverkleidung vor, die oberhalb der Fenster in sich überschneidenden Maßwerkformen endet. Am Nordturm ist das Ornament sehr reich, am Südturm dagegen einfacher gebildet.

Als einziger der an der Planung beteiligten Architekten griff Denzinger auf den gotischen Zweiturmplan zurück. Zu dieser Zeit noch eifrigster Verfechter der absoluten Konformität zwischen alten und neu zu errichtenden Bauteilen, wollte er vom bestehenden Unterbau die breite Proportionierung und klare Abgrenzung der Geschosse übernehmen; in dieser Absicht fand er sich durch den mittelalterlichen Fassadenriß bestätigt⁸⁴. So übernahm er von diesem Plan das Oktogon, vereinfachte allerdings und veränderte die Detailformen ins Spätgotische. Über einem Sockel mit Maßwerkblenden, der ungefähr ein Drittel der Oktogonhöhe einnimmt, öffnen sich zweibahnige Fenster mit krabbenbesetzten Kielbogenrahmungen. Zwischen den Fensterbogen bleiben bei Denzinger kahle Wandzwickel stehen. Auch die kreuzförmige Endigung der Eckstreben ist von der Vorlage abgeleitet. Für die Maßwerkhelme mußte Denzinger nach anderen Vorbildern suchen. Er fand sie vor allem in Freiburg und Eßlingen. Auf der Zeichnung setzen sich die Helme deutlich vom Achteck ab, da weder Fensterwimperge noch Fialenaufsätze der Eckpfeiler die auskragende Galerie an ihrem Fuß überschneiden. Sie erheben sich über der vollen Grundfläche des Oktogons, hierin dem Freiburger Helm vergleichbar, wirken aber durch ihre geringe Höhenentwicklung stumpf⁸⁵. Die Helmseiten sind jeweils in zwei untere, annähernd quadratische Felder und eine lange

⁸³ S. auch Popp/Bülau, Die Architektur des Mittelalters in Regensburg, Heft 8 (1839), Bl. 1.

⁸⁴ BZA/BDK, Dombauschriftverkehr, undat. Konzept Denzingers (Vorbereitung für das Voit/Ziebland-Gutachten): sein provisorisches Projekt stimme „zufällig mit dem alten Plan in der Stockwerkshöhe überein“; s. auch ebd., das schon mehrfach erwähnte Konzept Denzingers, Juli 1856. Bei anderer Gelegenheit begründet er die Verwendung des mittelalterlichen Zweiturmrisse u. a. damit, daß dieser mit Teilen der ausgeführten Fassade übereinstimme (Amberg, KdI, Abgabe 49, 16372, 1. 10. 1857, Bericht für König Ludwig).

⁸⁵ Bei den Vorarbeiten für das Voit/Ziebland-Gutachten hatte Denzinger das Höhenverhältnis von Oktogon und Helm durch Vergleich der Lösungen von Köln, Freiburg, Ulm, Straßburg und Eßlingen zu ermitteln versucht. Er entschied sich für das Verhältnis 1 : 2, einen Mittelweg zwischen Freiburg (2 : 3) und Köln (1 : 2,5); S. BZA/BDK, Dombauschriftverkehr, Konzept vom Juli 1856.

Bahn ohne horizontale Unterteilungen gegliedert. Ihr Maßwerk zeigt malerische spätgotische Formen, besonders reich am Nordturm. Das unterste Feld des südlichen Helms mit seinem rund gefaßten Fischblasenmuster ist von der Eßlinger Frauenkirche übernommen; das kleinteilige Maßwerknetz der oberen offenen Helmbahn geht wohl auf Freiburger Anregungen zurück. Das Eicheltürmchen ist mit einem durchbrochenen Maßwerkhelm statt der Haube versehen.

Der Entwurf sieht auch einen großen achteckigen Vierungsturm vor⁸⁶, der aber im Unterschied zu den Westtürmen nur hochgotische Formen aufweist; dadurch sollte wohl die Konformität mit den älteren Ostteilen des Doms gewahrt werden. Seine Form ist deutlich abgeleitet von dem Vierungsturm, den Boisserée für den Kölner Dom entworfen hatte (Abb. 24)⁸⁷: Ein quadratischer Unterbau mit Stabwerkverblendung erhebt sich bis knapp über die Firstlinie der Dächer und endet in einer Plattform mit Balustrade und Eckfialen. Darauf sitzt der achteckige Turmkörper mit wimpergbekrönten Fenstern. Anders als bei Boisserée sollte er keinen durchbrochenen, sondern einen geschlossenen Spitzhelm mit krabbenbesetzten Kanten erhalten. In Angleichung an die Haupttürme (und im Unterschied zu Boisserée) öffnen sich die Fenster erst oberhalb eines massiven Sockels. Auf der Zeichnung ist die — im mittelalterlichen Bau angelegte — Stabwerkverkleidung des südlichen Querhausgiebels nicht deutlich zu erkennen. Es scheint aber, daß Denzinger sich auch hier an Boisserées Projekt für Köln anlehnte.

Ein Jahr später fertigte Denzinger im Auftrag des Bischofs seinen zweiten Entwurf (Abb. 26) und folgte nun gehorsam dem Ansinnen der kirchlichen Stelle, aus dem Regensburger Dom eine zweite Kölner Kathedrale zu machen. In absoluter Umkehrung der stilistischen Entwicklung gipfeln hier die Türme in der Kölner Helmlösung aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Allerdings ist auch in diesem Projekt das Bestreben nicht zu verkennen, Bestehendes und neu zu Errichtendes möglichst nahtlos zu verklammern. Denzinger übernahm die Höhe des zweiten Turmstockwerks als verbindlich für die Freigeschosse und hob die breite Proportionierung wie am mittelalterlichen Unterbau durch betonte Horizontalgliederungen und deutliches Absetzen der Geschosse hervor. Auch die Helme sind breiter und stumpfer gebildet als ihr Kölner Vorbild. Außerdem verfährt dieses Projekt sehr rücksichtsvoll mit dem alten Bestand. So ist beim dritten Turmgeschoß auf die Angleichung der Fenster verzichtet, und am Nordturm ist das sich überkreuzende Maßwerk, das das Stabwerk in Höhe des Fensterbogens zusammenbindet, beibehalten⁸⁸. Sogar die Haube des Eicheltürmchens ließ Denzinger unverändert. Die Oktogone hat er diesmal, weniger deutlich modifiziert als bei seinem ersten zeichnerischen Entwurf, vom mittelalterlichen Zweiturmriß übernommen, besonders die komplizierten kreuzförmigen Endigungen der Eckstreben, die in schlanken Fialen auslaufen und die Diagonalseiten größtenteils verdecken.

⁸⁶ Die Ansätze dieses Vierungsturms waren beim Abbruch der Barockkuppel 1838 zum Vorschein gekommen: s. Schuegraf, Berichtigungen und Rechtfertigungen zu den beiden Bänden der Geschichte des Domes, VHVO 16, 1855, 236, mit Zeichnung. Bei der Vorbereitung des Gutachtens sollte Denzinger auch klären, ob die Information Schuegrafs zutreffend sei: s. BZA/BDK, Dombauchriftverkehr, Punkt 9 der Instruktionen, 31. 5. 1856.

⁸⁷ Wie Anm. 71.

⁸⁸ S. Anm. 83. Eine genaue Aufnahme dieses Maßwerkornaments ist in der Dombauhütte erhalten.

Ein besonderes Hindernis für den symmetrischen Ausbau der Westfassade waren die unterschiedlichen Ausmaße der Türme: Der aus Sandstein gebaute Nordturm war über einer größeren Grundfläche und mit stärkeren Strebepfeilern errichtet als der Südturm. So mußten beim Übergang ins Achteck auch die Dimensionen der Turmkörper einander angeglichen werden. Denzinger erreichte eine allmähliche Überführung mit Hilfe der seitlichen Treppentürmchen. Abweichend vom mittelalterlichen Plan und seinem eigenen früheren Entwurf vermied er diesmal eine harte Abgrenzung von Oktogon und Helm. Er vergrößerte die Fensteröffnungen und bekrönte sie mit Wimpergen, die die Galerie am Helmsatz überschneiden. Damit ist gleichzeitig eine Annäherung an die für die Helme Vorbildliche Kölner Lösung geschaffen. Diesem Vorbild entsprechend sind die Seiten der Helme durch Quersprossen in mehrere annähernd quadratische Felder mit kreisförmig angeordneten Maßwerkfüllungen und zwei obere, langgestreckte Bahnen mit großen spitzbogigen Öffnungen unterteilt. Teilweise ist das Maßwerk, wie im untersten Feld des südlichen Helms, exakt kopiert, meistens aber geringfügig abgewandelt. Zwar sind beide Türme in den Einzelformen verschieden gestaltet, doch sollen die Abweichungen nicht auffallen. Sie beziehen sich „aber auch nur auf Profilierung, Laub- und Maaßwerk und überhaupt auf Kleinformen, die im Gesamt-Eindruck verschwinden müssen und auch verschwinden“⁸⁹; denn: „eine Verschiedenheit sollte nur da erscheinen, wo sich eine solche wegen der Ungleichheit der Unterbauten garnicht vermeiden läßt“⁹⁰.

Den unteren Teil des Vierungsturms gestaltete Denzinger diesmal nach dem Vorbild der Oppenheimer Katharinenkirche⁹¹, wozu ihn vielleicht die Kritik Franz Kuglers an Boisserées Entwurf veranlaßt hatte (Abb. 24)⁹². Er ließ nun den quadratischen Unterbau schon in halber Dachhöhe ins Achteck übergehen und schloß die überstehenden Ecken des Quadrats mit Zeltdächern. Hierin wie in der Verstärkung der Oktogonkanten folgte er ganz dem Oppenheimer Muster. Über dem massiven, mit Stabwerk verblendeten Sockel setzte er in Firsthöhe den eigentlichen, durchfensterten Turmkörper auf, der wie der Maßwerkhelm wieder von Boisserée abgeleitet ist. Grund für die Abänderung war sicher die Überlegung, daß ein bis zum Dachfirst viereckiger Turm zu schwer wirken müsse⁹³. Doch auch die neue Lösung für den Vierungsturm erscheint wenig glücklich. Seine riesigen Ausmaße und die gedrungene Proportion geben ihm gegenüber den Haupttürmen ein unverhältnismäßiges Gewicht; das Querhaus scheint gar völlig erdrückt zu werden. Hier rächte sich Denzingers Versuch, für andere Kirchen entwickelte Lösungen einfach auf Regensburg zu übertragen: Das Regensburger Vierungsquadrat ist im Verhältnis zur Grundfläche der Türme sehr groß; dagegen ist es z. B. in Köln wegen der Mehrschiffigkeit des Querhauses im Verhältnis weit kleiner.

⁸⁹ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 3 a 3, Erklärung Denzingers, 15. 2. 1859 (Konzept); vgl. Anm. 77.

⁹⁰ Wie Anm. 89.

⁹¹ Die Aussage in dem Aufsatz „Der Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert“ in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976), 228, sei hiermit korrigiert.

⁹² Kugler, Kleine Schriften 2 (1854), 390—92; zum erstenmal erschienen in: Kunstblatt, 23. Jg. (1842), Nr. 89 ff.

⁹³ Hauptargument Kuglers gegen Boisserées Entwurf; von Kugler auch der Rat, dem Oppenheimer Beispiel zu folgen: Kleine Schriften 2, 392. Der Vierungsturm der Katharinenkirche war abgebildet bei Moller, Denkmäler 1 (1821), Taf. 33.

Für die Querschiffgiebel sah Denzinger wieder eine Stabwerkvergitterung vor. Dahinter zeichnete er jedoch eine Maßwerkrose in die Giebelwand ein; die Anregung dazu dürfte der bei Kallenbach abgebildete Querhausgiebel von Magdeburg gegeben haben ⁹⁴.

Dieser zweite Entwurf Denzingers, der zwar eine beachtliche Kenntnis der gotischen Baudenkmäler bzw. der darüber erschienenen Literatur beweist, auf historische Folgerichtigkeit jedoch zugunsten einer Rückführung in die Hochgotik verzichtet, wurde vom Baukunstauschuß mit der Begründung abgewiesen, er „entspreche schon in der Hauptform und in den Verhältnissen dem bestehenden Theile nicht“ ⁹⁵. Es mißfiel also ganz allgemein die breite Proportionierung. Besser bewertet wurde der gleichzeitig eingereichte Konkurrenzplan Michael Maurers, wo im Gegensatz zu Denzinger der Versuch gemacht war, das „Emporstreben“ der Türme durch zunehmende Höhensteigerung der Geschosse, einen sehr schmalen, steilen Helm, und eine fast ausschließlich die Vertikale betonende Detailbehandlung zu veranschaulichen ⁹⁶. Der Baukunstauschuß verhalf damit auch in Regensburg der bei den meisten neugotischen Turmvollendungen zu beobachtenden Tendenz zur Vertikalisierung zum Durchbruch ⁹⁷.

Von Maurers Entwurf hat sich nur eine stellenweise bis zur Unkenntlichkeit verblaßte Photographie erhalten (Abb. 27) ⁹⁸. Umso aufschlußreicher ist Maurers Erklärung: „Um dem großen Werke die höchste gothisch-architektonische und katholisch-liturgische Weihe zu geben, hat der ... Unterzeichnete zwar beide Thürme in ihren Hauptdimensionen gleich, doch jeden derselben im Style seiner Zeit, in Maßwerk und Ornamentik verschieden, den einen mit dem Symbol des Kreuzes, den anderen mit jenem der Dreieinigkeit, durchgebildet“ ⁹⁹. Demnach orientierte sich Maurer an der in Regensburg vor allem durch Georg Jakob vertretenen Richtung, die im Kirchenbau auf die christliche Symbolik besonderen Wert legte. Allerdings sind die symbolischen Bezüge anhand der Photographie nur schwer nachzuvollziehen. Anscheinend drückten sie sich in Form und Anordnung des Maßwerks aus, so am Südturm in der kreuzförmigen Füllung des Oktagonfensters und in den sich kreuzenden horizontalen und vertikalen Unterteilungen des Helms. Am Nordturm erschien das Symbol der Dreieinigkeit in der Dreipaßfüllung des Achteckfensters und in der Verwendung der Dreizahl bei den Helmöffnungen.

⁹⁴ „Atlas zur Geschichte der deutsch-mittelalterlichen Baukunst“ (1847), Taf. XXXVII.

⁹⁵ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Sitzungsprotokoll, 18. 3. 1859. Prof. Gottgetreu, Mitglied des Baukunstauschusses, erklärte dagegen später, Denzingers Entwurf sei „sehr geistreich erfunden“ gewesen, aber als „zu kostspielig erachtet“ worden (in einem Vortrag in der Versammlg. des Münchner Architekten- und Ingenieurvereins, 23. 3. 1871; frdl. Mitt. von Dr. H. J. Kotzur). In den zit. Protokollen des Baukunstauschusses findet sich kein entsprechender Hinweis.

⁹⁶ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Sitzungsprotokoll, 18. 3. 1859.

⁹⁷ Vgl. Knorre, Turmvollendungen, 246.

⁹⁸ Museum der Stadt Regensburg. Die beiden von Maurer eingereichten Planzeichnungen kamen 1875 ins „Plankonservatorium“ der OBB, wo sie vermutlich im 2. Weltkrieg verbrannten. S. KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1864—94), Gutachten der Oberbauräte Herrmann und Leimbach, 12. 5. 1875.

⁹⁹ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 b 8 ß, Eingabe Maurers, 3. 3. 1860.

Anders als Denzinger war Maurer entschlossen, zwei in der Stilstufe verschiedene Türme, also einen „jüngeren“ und einen „älteren“, zu errichten. Sein Plan zeigt aber — wie die beiden Entwürfe Denzingers — zwei in der architektonischen Substanz ganz gleichartige Aufbauten; die stilistische Abweichung beschränkt sich auf die dekorative Einzelform, z. B. auf die sparsame Applizierung von Kielbogen an den oberen Geschossen des Nordturms. Gleichheit der Turmkörper also, bei geringer Variation im Detail.

Die Versuchung ist groß, diese Gemeinsamkeit der sonst gar nicht ähnlichen Entwürfe Denzingers und Maurers als Beweis für den oft erhobenen Vorwurf anzuführen, das 19. Jahrhundert „verkleide“ unverändert bleibende Grundformen wahlweise mit beliebigem Ornament¹⁰⁰. Man muß dann allerdings betonen, daß im Fall des Regensburger Doms nicht die Unfähigkeit dahinter steht, Grund- und Kleinformen als Einheit zu erkennen, sondern die übermächtige Forderung eines architektonischen Ideals: das Streben nach Symmetrie — Erbe der baukünstlerischen Entwicklung seit der Renaissance — triumphiert über den Wunsch nach Konformität und historischer Glaubwürdigkeit. Ein Plan mit zwei wirklich ungleichen Türmen, und sei er noch so stilrein, wäre als Verstoß gegen unumstößliche Gesetze der Architektur betrachtet worden¹⁰¹. Die gleiche idealistische Grundhaltung bewirkte die versuchte Rückführung des Doms in die Hochgotik bei Denzinger. Weil das Kölner Vorbild mit kirchlichen und ästhetischen Idealvorstellungen verbunden war, nahm man die Diskrepanz zwischen spätgotischem Bestand und „hochgotischem“ Neubau bewußt in Kauf.

Maurer streckte die mittelalterlichen Turmfreigeschosse in der Höhe und glich die Fenstergrößen einander an. Das die Fronten einheitlich überziehende Stabwerk ließ er unter dem abschließenden Sims in Maßwerkformen enden, die am Nordturm kielbogig, am Südturm als einfache Spitzbogen gebildet sind¹⁰². Den Übergang ins Oktogon bewältigte er am Nordturm mit Hilfe einer „Kanzel“¹⁰³, die den besonders massiven nordwestlichen Strebebfeiler oben abschneidet, und erlaubte sich damit die einzige augenfällige Asymmetrie im architektonischen Aufbau. Die Oktogone sind, wenn auch in reduzierter Höhe, bis in einzelne Maßwerkdetails vom Freiburger Münsterurm übernommen, allerdings am Nordturm durch kielbogige Wimperge abgewandelt. Die stark eingerückten, überaus steilen Helme erheben sich über einer Maßwerk Galerie und werden durch horizontale Sprossen in hohe Felder unterteilt. Die Betonung durchlaufender senkrechter Pfosten in den

¹⁰⁰ Als Beispiel sei angeführt H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (1976), 17: „Dieses Auseinanderklaffen von Grundform und Kleinform, die man als bloße Dekoration auffaßt, wird nun Schicksal der europäischen Kunst überhaupt.“

¹⁰¹ Die beginnende Opposition gegen diese Haltung vertritt F. A. v. Lützwow (*Meisterwerke der Kirchenbaukunst*, 1871): „Besonders zu beklagen ist, daß er [Denzinger] den Gedanken einer noch weiter gehenden Verschiedenartigkeit der Thürme dem gleichmacherischen Wesen der modernen Baugesinnung zum Opfer bringen mußte“ (S. 297). Es gibt allerdings keine Anzeichen dafür, daß Denzingers spätere, auch im Detail symmetrische Planung der Turmhelme unter dem Druck der Baubehörde zustande kam, wie die weiteren Ausführungen Lützwows andeuten (S. 297).

¹⁰² Der sehr ähnliche Abschluß des Geschoßes in Denzingers zweitem Entwurf soll von Maurer übernommen sein: KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1864—1894), Gutachten von Herrmann und Leimbach, 12. 5. 1875.

¹⁰³ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Eingabe Maurers an Max II., 15. 12. 1858.

Helmbahnen und der Wechsel reihenweise angeordneter großer Öffnungen mit kleinteiligen Maßwerkformen erinnern an die Entwürfe Ulrichs von Ensingen und vor allem Matthäus Böblers für den Ulmer Münstersturm¹⁰⁴. Bezeichnend ist aber, daß Maurer nicht das Einschwingen des Helms und die Unterbrechung der Vertikalen durch umlaufende Galerien oder Wimpergkränze übernimmt. Das starke Einrücken der Helme gegenüber der Grundfläche des Achtecks und die gerade Führung der Helme verweisen auf den Kölner Domplan. Maurer hat also verschiedene mittelalterliche Vorbilder in sein Projekt eingebracht, die zeitlich um mehr als 150 Jahre auseinanderliegen. Die Turmaufbauten sollten demnach über den mittelalterlichen Geschossen aus dem späten 14. und dem späten 15. Jahrhundert nach einem Vorbild des späten 13. Jahrhunderts beginnen und sich nach oben in Helmen einer jüngeren Stilstufe fortsetzen, wobei sich jedoch der Umriss der Helme wieder an einem hochgotischen Vorbild orientiert. Daß sich trotz der Stilmischung ein harmonischer Gesamteindruck ergibt, weit mehr als bei Denzingers zweitem Entwurf, ist als besondere Leistung Maurers zu werten.

Der Baukunstauschuß sprach sich zunächst für den Entwurf Maurers aus¹⁰⁵, bestimmte aber dann den wohl im Auftrag König Ludwigs ausgearbeiteten Plan August Voits (Abb. 25) zur Ausführung¹⁰⁶. An Maurers Entwurf wurde nun bemängelt, daß er „Außerachtlassung constructiver Rücksichten“ zeige und „auch sonst manche Mängel in Beziehung auf das künstlerische Detail an sich“ trage¹⁰⁷. Das Projekt Voits lehnte sich jedoch aufs engste an den so kritisierten Plan an und war nur von allen Abweichungen im Detail gereinigt. Seine eigene Leistung beschränkte sich darauf, die Öffnungen des Helmmaßwerks noch weiter zu vergrößern; außerdem bewerkstelligte er den Übergang des nordwestlichen Eckpfeilers in die kleineren Dimensionen des Oktogons am Nordturm nicht mit Hilfe einer Plattform, sondern durch kräftige Fialenendigungen. Das Eicheltürmchen sollte einen steilen Spitzhelm erhalten¹⁰⁸.

Mit der Annahme von Voits Umarbeitung des Maurer-Entwurfs hatte zunächst eine mehr „spätgotische“ Planung die Oberhand gewonnen, die sich aber bewußt von der „Überladung und Weichheit“ fernhielt, die man den Regensburger Bauperioden nach 1428 vorwarf¹⁰⁹. Das bedeutete einen Kompromiß zwischen gänzlicher Anpassung an die bestehende Westfassade und einer gewaltsamen Annäherung an ein hochgotisches Stilideal, wie es Denzinger versucht hatte.

Manche Einzelheiten des genehmigten Projekts änderte man jedoch schon beim

¹⁰⁴ Beide abgebildet bei R. Wortmann, *Das Ulmer Münster* (1972), 15. Böblers Riß war bekannt durch die Abb. bei Moller, *Denkmäler* 1 (1821), Taf. LVII; s. auch Wiebeking, *Bürgerliche Baukunde* 1 (1821), Taf. II (Abb. 28). Knorre, *Turmvollendungen*, 127, sieht die Ähnlichkeit des an Maurer orientierten Entwurfs von Voit mit dem Böblers-Riß.

¹⁰⁵ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1864—94), Brief Zieblands an Maurer, 15. 1. 1859.

¹⁰⁶ KM, Domkirche in Regensburg (1855—63), Sitzungsprotokoll, 18. 3. 1859; Maurer behauptete, Bischof Senestréy habe die Anfertigung des neuen Plans veranlaßt (KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg 1864—94, undat. „Pro Memoria . . .“). Dies ist jedoch unwahrscheinlich, weil Senestréy ja den Denzinger-Entwurf eingereicht hatte.

¹⁰⁷ KM, Domkirche in Regensburg (1855—63), Sitzungsprotokoll, 18. 3. 1859.

¹⁰⁸ Bei Maurer ist die Umgestaltung des Eicheltürmchens nicht genau erkennbar. Die Entwürfe Maurers und Voits beschränkten sich auf den Turmausbau; nur das Domkapitel ließ die Vollendung des ganzen Doms projektieren.

¹⁰⁹ Vgl. Kap. VI/2 dieser Arbeit, Anm. 44.

Bau des Fassadenmodells, das im Februar 1860 im Regensburger Rathaussaal ausgestellt wurde¹¹⁰. So wurde z. B. die vom Freiburger Vorbild übernommene horizontale Unterteilung der Oktogonfenster als „der Architektur der übrigen Fenster fremdartige Form erkannt“ und beseitigt¹¹¹. Außerdem wurde die Überleitung der Strebepfeiler ins Oktogongeschoß nach Denzingers Entwurf durch die seitlichen Treppentürmchen kaschiert¹¹².

5. Die zweite Planungsphase

Nach dem Rücktritt Voits von der Oberleitung des Dombaues (1863) fühlte sich Denzinger nicht mehr an dessen Ausbauplan gebunden. Bei der Ausführung der Oktogone hielt er sich jedoch noch ziemlich genau an das Modell und gestaltete nur Maßwerkdetails am Nord- und Südturm geringfügig verschieden. Dagegen plante er die Helme ganz neu und griff dabei wieder auf das hochgotische Stilideal zurück. Er formte nun beide Helme im Detail ganz gleich, verzichtete aber darauf, ein mittelalterliches Vorbild genau zu kopieren. „Der Helm der Thürme . . . , um dessen Herstellung es sich jetzt noch handelt, ist von mir nach einem . . . nicht nach bestehenden Bauwerken ergänzten, sondern ziemlich selbständig erdachten und durchgeführten System projektiert“, schrieb Denzinger 1867¹¹³.

Zunächst hatte er noch einmal mit einer „spätgotischen“ Lösung experimentiert, wie ein skizzenhafter Entwurf zeigt (Abb. 29). Er unterteilte dabei die Helmbahn in hohe Felder, die er mit engmaschigem, an den Außenkanten oft angeschnittenem Maßwerk füllte. Dabei sind auch Fischblasenmuster verwendet. Im ganzen erinnert die Zeichnung an den Helm von Ohlmüllers Mariahilfkirche in München-Au¹¹⁴. Noch ein weiterer, von der endgültigen Ausführung stark abweichender Aufriß einer Helmbahn hat sich erhalten (Abb. 30), bei dem die annähernd quadratischen Felder nur mit rund gefaßten Paßformen besetzt sind. Die schließlich beim Ausbau verwendete Fassung ist offensichtlich von der Wiener Votivkirche angeregt¹¹⁵. Denzinger weilte 1863 in Wien, um die Arbeiten an verschiedenen Bauten, besonders an der Votivkirche und am Turm von St. Stephan zu studieren¹¹⁶. Im nächsten Jahr kehrte er dahin zurück, um der deutschen Architektenversammlung beizuwohnen¹¹⁷. Im Rahmen dieser Veranstaltung fand unter

¹¹⁰ Gebaut von Bildhauer Blank; heute im Regensburger Domschatzmuseum.

¹¹¹ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 7, Verhältnisse zur staatlichen Oberaufsicht, „III. Registratur“, 7. 12. 1859.

¹¹² Alle Änderungen gingen auf Vorschläge Denzingers zurück: BZA/BDK, Internationale Kunstausstellung . . . 1867 und 1869 . . . , Denzinger ans Künstlerkomitee für die Pariser Weltausstellung (Konzept), 21. 5. 1867.

¹¹³ BZA/BDK, Internationale Kunstausstellung, Denzinger ans Künstlerkomitee für die Pariser Weltausstellung, 21. 5. 1867.

¹¹⁴ Aufriß der Mariahilfkirche abgebildet bei Germann, Neugotik, Taf. 53; die Ähnlichkeit mit Denzingers Entwurf erstmals erwähnt bei Knorre, Turmvollendungen, 128; die beiden erwähnten Helmentwürfe Denzingers im BZA.

¹¹⁵ Erstmals erwähnt bei Knorre, Turmvollendungen, 264. Zur Votivkirche s. Wibiral/Mikula, Heinrich v. Ferstel, 3—38. Der mit Veränderungen ausgeführte Entwurf Ferstels in: Allgemeine Bauzeitung, 23. Jg. (1857), Bl. 165.

¹¹⁶ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 2, Dienstliche Verhältnisse, Gesuch Denzingers, 28. 8. 1863.

¹¹⁷ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 2, undat. Konzept Denzingers: er sollte dort im Auftrag Bischof Senestréys „möglichst für bekanntwerden der am Ausbau unsrer Domthürme geschehenen Arbeiten wirken“.

anderem eine Besichtigung der Votivkirche unter Leitung des Architekten Ferstel statt; eine Ausstellung im Polytechnikum zeigte Pläne dieser Kirche und des Stephansturms¹¹⁸. Ein Vergleich mit den ausgeführten Türmen der Votivkirche (Abb. 31) macht deutlich, daß Denzingers Entwurf für die Regensburger Helme doch nicht so selbständig war, wie er selber behauptete. Der Entschluß, den Helmen im Gegensatz zu seinen eigenen früheren Projekten einen schmalen, steilen Umriss zu geben, wie ihn Maurer und Voit geplant hatten, muß nicht Wiener Einflüssen zuzuschreiben sein. Doch legt die überaus steile Proportion, die Denzinger seiner zeichnerischen „Idee zum Ausbau des Domes zu Regensburg“ 1865 gab, und die weder mit den mittelalterlichen Teilen noch mit den damals bereits ausgeführten Partien des Neubaus in Einklang steht, den Verdacht nahe, daß sich hier die Bewunderung für die sehr schlanken, nadelspitzen Türme der Votivkirche niedergeschlagen hat. Jedenfalls erweist sich die Gestaltung der Helme, die Denzinger nun in eine größere Zahl fast gleich hoher Felder einteilt und aus engmaschigem Maßwerk aufbaut, für das er ausschließlich Drei- und Vierpaßformen verwendet, als Anlehnung an die Wiener Lösung. Die Übereinstimmungen gehen bis ins Detail: das dritte Feld der Regensburger Helme ist eine ziemlich genaue Nachahmung des zweiten Helmfeldes in Wien (Abb. 31, 32).

Denzinger verwertete aber auch Anregungen von den mittelalterlichen Teilen der Regensburger Westfassade. So findet sich z. B. der rundgefaßte Vierpaß mit einem Kreis im Zentrum und einbeschriebenen offenen Dreipässen, der das zweite Feld der Helme füllt, in ähnlicher Form am zweiten Geschoß des Nordturms im Blindmaßwerk des Fensters. Trotzdem ist die Behauptung, die Detailformen der Helme paßten sich den „älteren Domtheilen in stylistischer und ästhetischer Beziehung“ an¹¹⁹, nur mit Einschränkungen berechtigt, denn Denzinger schied ja reichere, spätgotische Formen bewußt aus. So setzte sich im endgültigen Entwurf für den Regensburger Domausbau doch das Stilideal der dogmatischen Neugotik durch, obwohl gerade Denzinger anfangs absolute Konformität mit dem alten Baubestand gefordert hatte¹²⁰.

In den sechziger Jahren mußte das Ausbauprogramm teils aus bautechnischen, teils aus finanziellen Gründen stark reduziert werden. Hatte Denzingers zeichnerischer Entwurf von 1865 noch einen massiven Vierungsturm gezeigt¹²¹, so sah man sich bald darauf gezwungen, wegen des geringeren Gewichts nur einen Dachreiter aufzusetzen, da man Risse in einem Vierungspfeiler entdeckt hatte¹²². Denzinger plante zunächst ein Türmchen nach Art des Amienser Dachreiters¹²³ mit einem von Engelsfiguren umstandenen Oktogon und hoher, von Fialen eingeschlossener Dachpyramide (Abb. 33). Die Höhe sollte der eines gleichseitigen Dreiecks über dem Querschiffirst entsprechen, das „Grundquadrat“ die halbe Seitenlänge

¹¹⁸ Notizblatt der Allgemeinen Bauzeitung, Bd. V (1864), 381—99.

¹¹⁹ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 7, Registratur vom 3. 8. 1867.

¹²⁰ Vorarbeiten für die endgültige Fassung im BZA.

¹²¹ S. Abb. 58 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976). Merkwürdigerweise ist die Form von seinem allerersten zeichnerischen Entwurf (1857) übernommen; abweichend nur die in den Helm eingeschnittenen runden Öffnungen.

¹²² BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 2, Vortrag Denzingers vor der Generalversammlung des DBV, 14. 5. 1868.

¹²³ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 2, undat. Manuskript Denzingers und Gewichtsberechnungen, z. B. 15. 2. 1868. S. auch Abb. 59 in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10 (1976).

des Vierungsquadrats aufweisen¹²⁴. Dieses immer noch aufwendige Projekt mußte 1870 aus Geldmangel weiter vereinfacht werden. Nun entschied man sich für einen in Zink getriebenen Dachreiter nach Kölner Vorbild¹²⁵ von weit geringeren Ausmaßen (Abb. 35).

Auch der Ausbau des Querhauses erfolgte in reduzierter Form. Einerseits wegen der schlechten Finanzlage des Dombauvereins, andererseits, weil von „maßgebender Seite“ Einspruch erhoben wurde, verzichtete man auf den Abbruch des Eselsturms und begnügte sich damit, die auffälligen oberen Teile zu erneuern¹²⁶. Dabei wurden die vermauerten Schallfenster wieder geöffnet und der gewölbte Gang im Inneren bis zur Dachgalerie hochgeführt¹²⁷. Denzinger hatte 1870 zwei Alternativprojekte für die nördliche Querschiffassade eingereicht, die beide genehmigt wurden¹²⁸. Das eine sah den Abbruch des Eselsturms und den Durchbruch eines großen Fensters — in gleicher Form wie das des Südgiebels — vor; nur ein kleines Treppentürmchen an der Seite sollte stehen bleiben (Abb. 36). Das andere ging von der Belassung des Turms aus, doch sollte in der Stirnwand des Querhauses ein Entlastungsbogen eingezogen werden, um die Möglichkeit für einen zukünftigen Fensterdurchbruch zu schaffen (Abb. 37)¹²⁹. Dieser letztere Entwurf wurde 1870/71 ausgeführt. Übrigens hatte sich Denzinger entschlossen, die Querschiffgiebel doch nicht ganz symmetrisch auszubauen: im Süden war die frei vor die Wand gespannte Stabwerkvergitterung weitgehend vom mittelalterlichen Bestand vorgegeben¹³⁰; auf der Nordseite wurde der Giebel mit Blendmaßwerk überzogen, das sich an den Kölner Giebeln orientierte.

In der Reduzierung des Bauprogramms spiegelt sich nicht nur die Finanzmisere des Dombauvereins; es äußert sich vielmehr eine wachsende Toleranz gegenüber alten Bauteilen, auch solchen, die den stilistischen Idealforderungen nicht entsprachen. Diese Entwicklung verhinderte auch den Umbau des Eichelstürmchens. Denzinger forderte noch 1869, es „durch sorgfältigere und reichere dem Westgiebel entsprechende Detailbehandlung“ mit dem „Übrigen in Einklang“ zu bringen (Abb. 34)¹³¹. Das Ordinariat aber verzichtete auf diesen Eingriff: es herrsche „bei der höhern Geistlichkeit so wie unter Archäologen und Kunstkennern darüber große Meinungsverschiedenheit, ob überhaupt dieses, als Wahrzeichen des Domes dienende Thürmchen in einer anderen Gestalt umgebaut werden soll ...“¹³². Damit kündigt sich eine neue Haltung gegenüber dem historisch „Gewachsenen“ an, die in der Folgezeit den dogmatischen Kirchenvollendungen den Boden entziehen sollte.

¹²⁴ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 2, Vortrag Denzingers vor der Generalversammlung des DBV, 7. 9. 1869.

¹²⁵ BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 2, Brief Denzingers an Bischof Senestréy, 6. 10. 1870, und Baubericht Denzingers für 1871, 9. 11. 1871; Knorre, Turmvollendungen, 130.

¹²⁶ Denzinger, Der sogenannte Eselsturm, VHVO 28 (1872) 220.

¹²⁷ Wie Anm. 126.

¹²⁸ Amberg, KdI 14292, 17. 5. 1870.

¹²⁹ Amberg, KdI 14292, 23. 5. 1870.

¹³⁰ Vgl. BZA/BDK, Akten des Dombaumeisters Nr. 2, Bericht Denzingers vor der Generalversammlg. des DBV, 7. 9. 1869; mehrere Bauaufnahmen und Entwurfszeichnungen im BZA.

¹³¹ Im gleichen Bericht, 7. 9. 1869; Entwurf in der Dombauhütte.

¹³² KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1864—94), Bericht Herrmanns, 3. 9. 1871.

VII. Die für Restauration und Ausbau des Regensburger Doms maßgebenden Architekten

1. Die Architekten der Restauration

Initiator der Regensburger Domrestauration war König Ludwig I., sein Auftrag für die großen Glasmalereien bestimmte auch die Konzeption wesentlich mit. Entscheidend ist die Erscheinung der restaurierten Kathedrale aber von Friedrich Gärtner (1792—1847) geprägt worden¹. Schon auf die von seinem Schwager Heinrich Heß geleitete Ausführung der neuen Fenster hätte er als Direktor der königlichen Glasmalereianstalt bedeutenden Einfluß nehmen können². Es muß jedoch dahingestellt bleiben, ob er es wirklich tat, da ihn dieser Kunstzweig zunächst wenig interessiert zu haben scheint; immerhin hatte er noch 1826 die Einstellung der Glasmalerei befürwortet³. Auf jeden Fall erhielt Gärtner aber durch seine Aufgabe, Anfertigung und Einsetzung der Fenster zu überwachen, Gelegenheit, den Dom eingehend kennenzulernen, und zwar noch vor seinem königlichen Auftraggeber; man kann deshalb mit einiger Sicherheit ihm den Anstoß zur Purifizierung des Innenraums zuschreiben. Von nun an bestimmte Gärtner den Fortgang der Arbeiten. Mit der Oberleitung der Restauration betraut, lieferte er Entwurfsskizzen für neue Ausstattungsgegenstände und für die steinernen Brüstungen der den Dom im Inneren umziehenden Laufgänge. Gärtner war es auch, der dafür sorgte, daß sich alle Anstrengungen zunächst auf den Innenraum konzentrierten⁴.

Wie ausführlich dargelegt, ging die Konzeption der Restauration vom klassizistischen Architekturideal aus und war auf die „Wiedergewinnung“ einer ganz unmitttelalterlichen „Einfalt“ und Überschaubarkeit gerichtet. Andererseits zeigen die Entwürfe für die später nicht ausgeführte Musikempore, für Kanzeldeckel und Beichtstühle keine stilistische Einheitlichkeit. Neben den von der englischen „castellated Gothic“ beeinflussten Beichtstuhlentwürfen⁵ stehen die für den „Gärtnerstil“ typischen Formen des Kanzeldeckels. Wie wenig Gärtner im Grunde zwischen Gotik und „Rundbogenstil“ unterschied, weil er beide Stile auf der gemeinsamen Basis der klassizistischen Grundwerte von Klarheit, Einfachheit und Gesetzmäßigkeit betrachtete, beweist die Zeichnung der Musikempore, die Spitzbogen und Fischblasenmuster, Kapitelle, die denen der Münchner Ludwigskirche aufs engste verwandt sind und „klassisch“ profilierte Gesimse in einem streng regelmäßigen Aufbau vereint.

Klassizismus, Rundbogenstil und englische Gotik: anhand dieser Phänomene

¹ Hederer, Friedrich v. Gärtner, 246, erwähnt die Beteiligung Gottfried Sempers an einer Bauaufnahme des Regensburger Doms, die die „Grundlage für die spätere Restaurierung“ gebildet habe. In den Archivalien zur Regensburger Domrestauration ist der Name Sempers nicht erwähnt.

² Loers, Die Barockausstattung des Regensburger Doms, 241, möchte ihm die ornamentalen Teile der ersten, 1827/28 entstandenen Fenster in der Westfront zuschreiben.

³ F. H. Hofmann, Geschichte der Bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg 1 (Leipzig 1923), 180.

⁴ Vgl. Kap. IV/2 dieser Arbeit.

⁵ Es ist nicht mit Sicherheit festzustellen, ob den Beichtstuhlentwürfen wirklich Skizzen Gärtners zugrunde lagen oder ob es sich um eigenständige Erfindungen des Ingenieurpraktikanten Reichlin handelt. Vgl. Kap. IV/5 dieser Arbeit, Anm. 212—13.

lassen sich auch die Stationen von Gärtners künstlerischem Werdegang verfolgen⁶. Ausgebildet bei Lehrern der klassizistischen Richtung — neben seinem Vater Andreas Gärtner waren es Karl von Fischer in München, Weinbrenner in Karlsruhe, Percier und Fontaine in Paris — begab er sich 1815 auf eine Studienreise nach Italien, in deren Verlauf er vielleicht schon der mittelalterlichen Baukunst des Landes besondere Aufmerksamkeit schenkte. Formen des italienischen Mittelalters und der Frührenaissance waren es jedenfalls, die später dem Stil Gärtners das Gepräge gaben, als er — nunmehr im Auftrag Ludwigs I. — die Bauten im nördlichen Teil der Ludwigstraße errichtete. Zunächst aber trat Gärtner nach kurzem Zwischenaufenthalt in München 1819 eine weitere Studienreise an, diesmal nach England. Er fand in London eine Anstellung bei dem Architekten Hullmandel und beabsichtigte sogar eine Zeitlang, ganz in England zu bleiben. In dieser Zeit lernte er offenbar auch die englische Gotik schätzen, nachdem er schon in früheren Jahren — während seines Aufenthalts in Frankreich (1812—14) — die großen Kathedralen gezeichnet⁷ und auf dem Weg nach England die gotische Baukunst der Niederlande studiert hatte⁸. Der Einfluß der englischen Gotik auf Gärtner fand nicht zuletzt Ausdruck in der Gestaltung des Wittelsbacher Palasts (1843—50), der allerdings eine Verbindung von englischer und venezianischer Gotik zeigte⁹.

Gärtner baute — den Wünschen des Königs entsprechend — in verschiedenen Stilrichtungen, doch letztlich immer nach den gleichen — klassizistischen — Normen. Man könnte den Satz auch umkehren: gerade weil Gärtner in allen Stilen die gleichen klassizistischen Grundwerte verkörpert sah, konnte er dem Verlangen Ludwigs und des Kronprinzen Maximilian folgen und Bauten nach ganz verschiedenen Vorbildern errichten. Seine Möglichkeiten reichten dabei von der „römischen“ Architektur des Pompejanischen Hauses in Aschaffenburg (1841—46) oder des Münchner Siegestors (1843—50) über die „florentinischen“ Formen der Feldherrnhalle (1840—44) bis zur Gotik.

Daß eine klassizistische Grundhaltung auch in den Kirchenrestaurationen Gärtners, z. B. in Altenstadt (1826), Bamberg¹⁰, Regensburg und Heilsbronn (1845 ff.)¹¹ sichtbar wird, kann nach alledem nicht verwundern. Es wäre allerdings eine Fehleinschätzung, wollte man das Vorgehen bei diesen Restaurationen allein der künstlerischen Persönlichkeit Gärtners zuschreiben. Das „Ausräumen“ mittelalterlicher Kirchenräume ist ein typisches Phänomen des 19. Jahrhunderts und nicht an die Individualität einzelner Architekten gebunden¹².

⁶ Für den folgenden Abschnitt wurden verwendet: Allgemeine Deutsche Biographie 8 (1878), 380—81; Thieme-Becker, Künstlerlexikon 13 (1920), 41—43; K. Eggert, Friedrich v. Gärtner (1963); Hederer, Friedrich v. Gärtner (1976).

⁷ Grundrisse v. Reims, Beauvais, Amiens in der Architektursammlg. der TU München, Gärtnersammlg. Nr. 86—88 (vgl. Hederer, Friedrich v. Gärtner, 18).

⁸ Hederer, Friedrich v. Gärtner, 38.

⁹ Vgl. H. Rose, Der Maximiliansstil, in: Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns 3, 333—34.

¹⁰ Begonnen 1828 unter Leitung des Malers Friedrich Karl Rupprecht; Gärtner leitete die Restauration 1835—38 (Abschluß der Innenarbeiten 1837).

¹¹ Datierung nach M. F. Fischer, Die Restaurierungspläne Friedrich v. Gärtners für die ehemalige Klosterkirche Heilsbronn, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege (1966), H. 1, 64, Anm. 8.

¹² Vgl. W. Lübke (?), Das Restaurationsfieber (in der Sonntagsbeilage zu Nr. 356 der Allgemeinen Zeitung, 22. 12. 1861), abgedruckt bei: N. Knopp, Die Restaurierung der Münchner Frauenkirche (in: Festschrift für Luitpold Dussler, 1972), 428—32.

Die Beaufsichtigung der Restaurationsarbeiten am Regensburger Dom war dem „Bezirkssingenieur“ an der dortigen Bauinspektion, Joseph Nadler, anvertraut¹³. Über seine Persönlichkeit und seine künstlerischen Fähigkeiten läßt sich nur wenig in Erfahrung bringen. Er war seit 1826 an der Regensburger Bauinspektion tätig, zunächst als „Ingenieur II. Klasse“, bis er 1832 befördert wurde. Geboren am 1. 8. 1789 in Binswangen als Sohn eines markgräflich burgauischen Zollbeamten, war er 1817 in den Staatsdienst eingetreten und hatte vor seiner Versetzung nach Regensburg in Speyer, Gernersheim und Dillingen als „Bauconducteur“, bzw. als „Inspections-Ingenieur“ gedient. Seine ausgezeichneten Leistungen und seine Einsatzbereitschaft wurden wiederholt gelobt. Für seine Zuverlässigkeit spricht auch, daß ihm die Leitung beim Bau der Walhalla und der Befreiungshalle übertragen wurde. Die erhaltenen Quellen vermitteln den Eindruck, daß Nadler ein tüchtiger Baubeamter mit beachtlichen praktischen Fähigkeiten war. Über eigene Entwürfe und ausgeführte Bauten ist jedoch nichts bekannt. Auch gibt es keine Hinweise darauf, daß Nadler die Konzeption der Domrestauration beeinflusst hätte; seine Tätigkeit dürfte sich auf die Überwachung der Arbeiten beschränkt haben. 1840 wurde er zum Regierungs- und Kreisbaurat ernannt; 1859 trat er in den Ruhestand.

2. Die Architekten des Domausbaus

Am Ausbau des Regensburger Doms waren drei Architekten beteiligt. Der berühmteste war August Voit, Erbauer des Münchner Glaspalastes (1854); weniger bekannt, doch zu seinen Lebzeiten ebenfalls hoch angesehen und als Gutachter in technischen Fragen wie als hervorragender Kenner der gotischen Architektur und Schöpfer eigener Kirchenbauten geschätzt, war Franz Joseph Denzinger; gänzlich unbekannt schließlich, und wegen mangelhafter Leistungen im praktischen Bau-fach als einer der schwächsten Baubeamten abqualifiziert, war Michael Maurer. Fragt man jedoch nach der Bedeutung jedes einzelnen für die endgültige Gestalt der Regensburger Kathedrale, dann kehrt sich die Reihenfolge um. Maurer schuf mit seinem 1855 vorgelegten Gutachten nicht nur die Grundlage für die spätere Turmvollendung; sein Fassadenentwurf bestimmte auch die Form der neu errichteten Aufbauten, zumindest was Proportion und Umriss der Türme betrifft. Da es sich bei dem „genehmigten Plan“ von August Voit nur um eine im Detail überarbeitete Fassung von Maurers Projekt handelte, ergibt sich die seltsame Situation, daß ein allseits als unfähig bekannter Regensburger „Civilbauinspektor“ künstlerisch einen grundlegenden Beitrag zum Ausbau des Regensburger Doms leistete. Den Ruhm für das gelungene Unternehmen heimste jedoch später allein Denzinger ein, der damit seinen Ruf als Architekt begründete. Denzingers Verdienst lag allerdings, mehr als im künstlerischen Bereich, in der staunenswerten Bewältigung der organisatorischen und technischen Probleme bei gleichzeitiger größter Sparsamkeit — obwohl er den offiziellen Ausbauplan teilweise entscheidend veränderte, das Querhaus nach eigenen Entwürfen vollendete und den Eselsturm restaurierte. Voits Wirken für den Regensburger Dom ist dagegen am Bauwerk selbst nicht abzulesen. Allenfalls kann man es seinem Einfluß zuschreiben, daß die Türme entgegen der ursprünglichen Absicht Maurers und Denzingers fast ganz symmetrisch vollendet wurden; doch ist es möglich, daß er damit mehr den Wünschen des abgedankten Königs Ludwig Geltung verschaffte als seiner eigenen künstlerischen Überzeugung.

¹³ Der folgende Abschnitt nach: Personalakte, HStA M, OBB 7818.

Es war die persönliche Tragik Maurers, daß sein allgemein als hervorragend anerkannter Entwurf von einem Berühmteren als eigene Leistung ausgegeben und zudem einem jüngeren Rivalen zur Ausführung anvertraut wurde. Doch kann die Ernennung Denzingers zum Dombaumeister nicht allein Folge von Intrigen gewesen sein. Wie aus den erhaltenen Personalakten¹⁴ hervorgeht, stand Maurer infolge ungenügender Ausbildung und einer sehr einseitigen künstlerischen Begabung den technischen Problemen der Baupraxis hilflos gegenüber. Daß die Oberste Baubehörde ihm unter diesen Umständen ein so schwieriges und umfangreiches Projekt, das neben eingehenden Kenntnissen der Statik auch große Geschicklichkeit in der Konstruktion von Gerüsten und im Umgang mit Maschinen erforderte, nicht anvertrauen wollte, ist nur verständlich.

Michael Maurer (1796—1860) gehörte der gleichen Generation an wie Friedrich Gärtner. Geboren in Eichstätt, als Sohn des „fürstbischöflichen Landbaumeisters“ Jordan Maurer¹⁵, erhielt er zunächst eine rein handwerkliche Ausbildung als Maurer und Zimmermann. Nach zweijähriger praktischer Tätigkeit im Landbaubüro des Baron von Reichersberg trat Maurer im April 1813 in die Münchner Kunstakademie ein¹⁶, unternahm 1815 eine „Kunstreise“ nach Oberitalien und verließ im Mai 1816 die Münchner Akademie mit sehr gutem Zeugnis¹⁷. Während dieser Jahre wurde Maurer anscheinend von Karl von Fischer bei der Ausführung einiger Bauten eingesetzt¹⁸. Dann begab Maurer sich nach Wien, studierte dort kurze Zeit unter Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg an der Akademie und arbeitete bei dem Hofarchitekten Johann Aman, der in dieser Zeit u. a. mit den klassizistischen Veränderungen des Schlosses Schönbrunn beschäftigt war¹⁹. Maurers Behauptung, er habe Pläne „zu einem neuen Burgbau“ für Aman ausgearbeitet, die öffentlich ausgestellt und auch von Kronprinz Ludwig von Bayern besichtigt worden seien²⁰, bezieht sich möglicherweise auf das Schönbrunner Projekt. Aman lobte Maurers „geschmackvolle Reinzeichnungen der ihm vorgelegten Entwürfe“²¹, und sprach damit zum erstenmal dessen Fähigkeiten als hervorragender Zeichner an, die auch später von seinen Vorgesetzten anerkannt wurden. Für Aman führte Maurer Arbeiten auf den Gütern der Grafen Lichtenstein und Sickingen aus; Sickingen verschaffte ihm als Anerkennung für seine guten Leistungen eine Anstellung bei Eugen Beauharnais, Herzog von Leuchtenberg, im neugeschaffenen Fürstentum Eichstätt²². Nach einer kurzen Ungarnreise, die er vor allem zur Besichtigung des großen Theaters in Pest unternahm²³, kehrte Maurer in die Heimat zurück. Die Jahre 1818—1822 verbrachte er als „provisorischer Architekt“ des Hauses Leuchtenberg in Eichstätt. Dabei wurde

¹⁴ HStA M, OBB 5744; ebd., OBB 7811. Die Angaben über die Lebensgeschichte Maurers im folgenden Abschnitt sind diesen Akten entnommen.

¹⁵ Eine Ansicht des ehem. Spitaltors in Eichstätt von Jordan Maurer (vor 1816) abgeb. in: KD von Bayern, Mittelfranken 1, Stadt Eichstätt (1924), bearb. von F. Mader, Fig. 373.

¹⁶ HStA M, OBB 5744, „Michael Maurer, Aspirant, 1825“, Lebenslauf Maurers, 13. 5. 1825.

¹⁷ HStA M, OBB 7811; „Maurer Michael . . .“, Zeugnis der Akademie, 22. 5. 1816.

¹⁸ HStA M, OBB 7811, Gesuch Maurers, 20. 11. 1832.

¹⁹ Reclams Kunstführer, Österreich 1 (1974), 576.

²⁰ Wie Anm. 16.

²¹ HStA M, OBB 7811, Zeugnis Amans, 26. 7. 1829.

²² Wie Anm. 21.

²³ Wie Anm. 16.

der Herzog auf seine Begabung aufmerksam und gewährte ihm ein Stipendium für eine längere Studienreise, die ihn durch die Niederlande nach Frankreich, vor allem nach Paris, dann nach England, wo er sich in London aufhielt, und zuletzt nach Italien führte²⁴. Als im Herbst 1822 der Bauinspektor der „Regierungs-, Justiz und Domainen Kanzley“ des Hauses Leuchtenberg starb, erklärte sich der Herzog bereit, die Stelle für Maurer freizuhalten und bis zu seiner Rückkehr durch seinen Vater Jordan verwalten zu lassen²⁵. Im Februar 1824 begab sich Maurer nach München, um dem Gönner persönlich die Ergebnisse seiner Studien vorzulegen; dieser aber war noch vor seiner Ankunft gestorben²⁶.

Mit dem Tod des Herzogs war der Aufstieg Maurers beendet. Ohne hinreichende Grundkenntnisse — er besaß keine höhere Schulbildung — sah er sich genötigt, die Prüfung für den höheren Staatsbaudienst abzulegen, um die ihm versprochene Stelle definitiv antreten zu können²⁷. Vorerst versah er sein Amt als „provisorischer herzoglich Leuchtenbergischer Bauinspektor“; 1832 wurde er dann aufgefordert, das Examen nachzuholen²⁸. Das Prüfungsergebnis spiegelt den mangelhaften Kenntnisstand Maurers: In den mathematischen und baugeschichtlichen Fächern versagte er ganz; gute Leistungen konnte er nur in Konstruktionslehre, bei der Ausarbeitung eines Kostenvoranschlags und in einem „Programm aus der Prachtbaukunst“ erzielen²⁹.

Wenige Monate später, im Dezember 1832, ging das Fürstentum Eichstätt an das bayerische Königreich über. Da Maurer sich nicht für den Staatsdienst qualifiziert hatte, wurde er von den Baubehörden nicht übernommen. Jahrelang kämpfte er um „Reaktivierung“ und legte Zeugnisse vor, die ihm großen Fleiß und besondere Fähigkeiten als „vorzüglicher Zeichner“ bescheinigten³⁰. In Eichstätt hatte sich Maurer durch eine vielseitige Tätigkeit Ansehen erworben. „Neue Thurm- und Kirchenbauten“, „Monumente“, „Meubles“, „Heiz- und Kochapparate“, Dekorationen, Brücken, Stadttorbauten und Ehrenpforten sollen nach seinen Entwürfen ausgeführt worden sein³¹. Die unter seiner Leitung getätigten Baumaßnahmen scheinen allerdings meist Renovierungen oder kleinere, unbedeutende Arbeiten gewesen zu sein. Als einziger Neubau wird das 1832 entstandene Hüttenamtsgebäude in Obereichstätt genannt, das Sparsamkeit mit „guten Formen und Ebenmaß“ vereint haben soll³². Im Gebiet des Leuchtenbergischen Herrschaftsgerichts errichtete er ferner eine steinerne Brücke über den Birkthalbach, sowie einen Kirchturm in dem kleinen Ort Irlahüll³³. Mehr Gelegenheit, seine Erfindungsgabe und seinen Sinn für dekorative Wirkungen unter Beweis zu stellen, bot sich ihm bei Entwürfen, die zur Ausführung im Kunsthandwerk bestimmt waren. Dies zeigt

²⁴ HStA M, OBB 5744, Lebenslauf Maurers, 13. 5. 1825; s. auch HStA M, OBB 7811, Zeugnis des Leuchtenbergischen Hofmarschalls, 9. 4. 1825.

²⁵ HStA M, OBB 5744, Lebenslauf Maurers, 13. 5. 1825.

²⁶ Wie Anm. 25.

²⁷ Wie Anm. 25; s. auch OBB 7811, Gesuch Maurers, 6. 2. 1832.

²⁸ HStA M, OBB 7811, Gesuch Maurers, 6. 2. 1832.

²⁹ HStA M, OBB 7811, undat. Prüfungstabelle.

³⁰ HStA M, OBB 7811, Brief des Finanzministeriums, 13. 1. 1833, mit Auszug aus der Qualifikationsliste.

³¹ Wie Anm. 30.

³² HStA M, OBB 7811, Zeugnis der Hzgl. Leuchtenbergischen Administration, 5. 1. 1833.

³³ HStA M, OBB 7811, Zeugnis des Hzgl. Leuchtenbergischen Herrschaftsgerichts, 23. 11. 1832.

eine im Kirchenschatz der ehemaligen Dominikanerkirche St. Peter erhaltene silberne Monstranz, die 1834 nach Zeichnung von Maurer gefertigt wurde und gotische Detailformen mit einem klassizistisch strengen Aufbau vereint ³⁴.

Nach Ablegung einer Spezialprüfung erhielt Maurer schließlich die Erlaubnis, die Stelle eines Zivilbauinspektors für Oberbayern in Vertretung Georg Friedrich Zieblands zu verwalten, der für den Bau von St. Bonifaz beurlaubt war ³⁵. 1840 wurde Maurer als Nachfolger Ohlmüllers in den Baukunstauschuß berufen ³⁶. Beide Aufgaben erfüllte er zur Zufriedenheit seiner Vorgesetzten Klenze und Gärtner ³⁷. Er leitete die „bauliche Herstellung“ der Salvatorkirche, fertigte Pläne für eine neue Veterinärschule in München, für ein neues Hauptzollamtsgebäude bei Mittenwald und ein Forstamt in Partenkirchen ³⁸. Man bescheinigte ihm, daß er „im Civil-Baufache und namentlich als Architekt ausgezeichnet“ sei ³⁹. Wegen seiner immer noch geringen Kenntnisse in den Ingenieurwissenschaften gelang es ihm aber zunächst nicht, die Stelle eines Bezirksingenieurs zu erhalten, die vor allem Erfahrung im Straßen-, Brücken- und Wasserbau erfordert hätte ⁴⁰. Erst 1843 wurde Maurer nach dreijähriger Probezeit in Weiden, während der er die Restauration der Kirchen in Chammünster und Nabburg eingeleitet hatte, endgültig in den Staatsdienst übernommen ⁴¹. Zwei Jahre später wurde er zum Bezirksingenieur in Bamberg ernannt, zeigte sich aber seinen Aufgaben nicht gewachsen ⁴². Die oberfränkische Kreisregierung befürwortete schließlich seine Versetzung nach Regensburg, weil Maurer „am Zeichnungstische für architektonische Entwürfe vorzüglich für Aufgaben der ästhetischen Baukunst /: an welchem Tische er auch am liebsten verweilt /: mehr an seinem Platze . . . [sei] als in den ausgedehnten Umgebungen des äußeren Baudienstes besonders im Straßen- und Wasserbau und den Normen der Bauverwaltung . . .“. Er sei deshalb für die Stelle eines Zivilbauinspektors besser geeignet ⁴³.

Im September 1848 übernahm Maurer sein neues Amt in Regensburg ⁴⁴. Seine dienstlichen Leistungen ließen jedoch auch hier zu wünschen übrig; nach wenigen Jahren sah er sich als einer der „schwächsten Civilbau-Inspektoren“ abqualifi-

³⁴ Kunstdenkmäler von Mittelfranken 1, 299 u. Fig. 225; ausführender Goldschmied war Jakob Schmadl.

³⁵ HStA M, OBB 7811, undat. Registraturnote.

³⁶ HStA M, OBB 7811, Brief des Innenministeriums, 1. 1. 1840.

³⁷ HStA M, OBB 7811, Gesuch Maurers, 28. 4. 1839.

³⁸ HStA M, OBB 7811, Gesuch Maurers, 13. 12. 1840.

³⁹ HStA M, OBB 7811, Antrag von Innenminister Abel an König Ludwig, 23. 11. 1840.

⁴⁰ GHAM, Nachl. Ludw. I., 89/2, Briefe von Friedrich Gärtner 1826—46, Brief Gärtners, 6. 8. 1840.

⁴¹ HStA M, OBB 7811, Brief der oberpfälzischen Kreisregierung ans Innenministerium, 30. 8. 1843.

⁴² HStA M, OBB 7811, Brief der Obersten Baubehörde an die Oberfränkische Kreisregierung, 4. 1. 1846: Maurer sei auf sein Beförderungsgesuch zu erwidern, daß er den „dienstlichen Anforderungen besser als bisher“ nachkommen und sich vor allem im Brücken- und Wasserbau „die nöthigen Kenntnisse“ aneignen solle.

⁴³ HStA M, OBB 7811, Gutachten des Regierungs- und Kreisbaurats Krafft, 8. 6. 1848.

⁴⁴ S. Korrespondenz in: HStA M, OBB 7811. Maurers Witwe gab in einem undat. „Pro Memoria über die vom kgl. Kreisbaubeamten Maurer geleisteten Vorarbeiten, Grunduntersuchungen und Planfertigung zum Ausbau der Regensburger Domthürme 1850—60“ (KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg, 1864—94) versehentlich das Jahr 1850 als Zeitpunkt der Versetzung an.

ziert⁴⁵. Dieses Versagen versuchte Maurer offenbar wettzumachen, indem er sich zunehmend um außerdienstliche Anerkennung als Architekt bemühte. Er beteiligte sich am Wettbewerb für einen Musikpavillon in Karlsbad und erhielt den ersten Preis. König Maximilian II., der die Konkurrenzpläne besichtigte, sprach ihm bei dieser Gelegenheit persönlich seine Anerkennung aus⁴⁶. Kurze Zeit später trat der Regensburger Dompropst Zarbl mit dem ehrenvollen Auftrag an ihn heran, durch ein technisches Gutachten Gärtners Behauptung aus der Welt zu schaffen, die mittelalterlichen Unterbauten der Regensburger Domtürme seien für einen Ausbau zu schwach⁴⁷. Da sich das Ergebnis dieses Gutachtens nicht vorhersehen ließ und Zarbl und Bischof Riedel einen für die Turmvollendung ungünstigen Befund lieber geheimhalten wollten, einigte man sich darauf, daß Maurer zunächst nicht im offiziellen Auftrag des Domkapitels, sondern „privat“ tätig werden sollte. Aus dem gleichen Grund wurde keine Honorarvereinbarung getroffen⁴⁸. Dieses inoffizielle Abkommen war umso leichter zu erzielen, als Maurer während seiner Münchner Dienstjahre Zarbl offenbar persönlich kennengelernt hatte und ihm vertraute⁴⁹. Als Maurer nach dreijähriger Vorbereitungszeit im September 1855 das Gutachten überreichte, hatte er auch einen vorläufigen Entwurf für die neuen Turmaufbauten ausgearbeitet, um seinen Berechnungen genauere Daten zugrundelegen zu können⁵⁰. Er hoffte nun, gestützt auf das Vertrauen Zarbls und das Wohlwollen des Bischofs, daß man ihm das Amt des Domaumeisters übertragen werde, zumal sein Gutachten und die beigefügten provisorischen Ausbaupläne auch das Interesse des Königs erregt hatten⁵¹. Doch noch bevor er die endgültigen Pläne für die Westfassade ganz vollendet hatte, starb Bischof Riedel⁵². Dessen Nachfolger Ignatius Senestréy war offenbar entschlossen, ungeachtet der bereits eingeleiteten Maßnahmen die Vorbereitungen zum Domausbau noch einmal von vorn zu beginnen. Maurer legte, nach eigener Aussage, seine Entwürfe dem neuen Bischof persönlich vor; dieser „schieb aber hievon keine Notiz nehmen zu wollen“⁵³. Senestréy erklärte später, er habe Maurer keinen Auftrag erteilt und die Pläne auch nicht gesehen; er habe nur Denzinger zur Projektierung der Türme aufgefordert⁵⁴. Schließlich wandte sich Maurer mit einem Gesuch direkt an König Maximilian II., überreichte ihm seinen Entwurf für die Westfassade und bat um den Auftrag zur Planung des Vierungsturms⁵⁵. Der König übermittelte die Pläne dem Baukunstauschuß, der sie am 13. Januar 1859 zusammen mit dem Entwurf Denzingers

⁴⁵ HStA M, OBB 7811, „geh. Bemerkung“ (10. 2. 1855) auf Gesuch Maurers, 5. 2. 1855.

⁴⁶ HStA M, OBB 7811, Gesuch Maurers, 11. 10. 1852; KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Gesuch Maurers an Kg. Maximilian II., 15. 12. 1858. Ob das Projekt zur Ausführung kam, ist mir nicht bekannt.

⁴⁷ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 b 6 ß, Zirkular v. Domkapitular Bauernfeind, 24. 12. 1860.

⁴⁸ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 c 2, „Auszug aus dem eigenhändigen Pro Memoria des kgl. Kreisbaubeamten Maurer . . .“ (undat.).

⁴⁹ Lt. „Pro Memoria“ der Witwe Maurers (S. Anm. 44).

⁵⁰ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 b 8 ß, Eingabe Maurers, 3. 3. 1860.

⁵¹ BZA/DBK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 c 1—4, Schreiben der Witwe Maurers, 23. 1. 1861.

⁵² Wie Anm. 51.

⁵³ Wie Anm. 48.

⁵⁴ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 b 1—8, „Nota“ Bischof Senestréys, 14. 12. 1860.

⁵⁵ KM, Domkirche in Regensburg (1855—63), 15. 12. 1858.

behandelte und sich zunächst für das Projekt Maurers aussprach⁵⁶. Auch der abgedankte König Ludwig soll von Maurers Plan begeistert gewesen sein und geäußert haben: „Mir aus der Seele geschaffen“⁵⁷. Hier liegt vielleicht der Schlüssel zu dem so auffallend unselbständigen Entwurf Voits; denn es ist möglich, daß Ludwig zwar auf einer symmetrischen Turmlösung bestand⁵⁸, Voit aber andererseits anwies, so wenig wie möglich an dem Projekt Maurers zu ändern. Wie weit neben den Wünschen Ludwigs und dem Wissen der Obersten Baubehörde um die mangelnden bautechnischen Fähigkeiten Maurers schließlich auch persönliche Intrigen zur Ablehnung seines Entwurfs führten, muß dahingestellt bleiben⁵⁹. Fest steht, daß Voit die Urheberchaft des vom Baukunstauschuß genehmigten Entwurfs ausschließlich für sich in Anspruch nahm und daß Denzinger nicht einmal nach dem Tod Maurers bereit war, zuzugeben, daß der Rivale für seine Vorarbeiten ein großzügiges Honorar verdient hätte⁶⁰.

Der Ausbau der Regensburger Domtürme war das einzige bedeutende Projekt Maurers, das — wenn auch stark verändert — zur Ausführung kam. Umso bitterer mußte es für ihn sein, daß sein Name offiziell nie im Zusammenhang mit diesem Werk genannt wurde. Überdies hatte das Domkapitel zwei „Techniker“, die Maurer bei der Ausarbeitung seines Gutachtens zugezogen hatte, eine finanzielle Anerkennung zuteil werden lassen⁶¹, während er selbst vergeblich um ein Honorar kämpfte. In Abwesenheit von Dompropst Zarbl erklärten die Domherren später, sie hätten von dem Auftrag an Maurer nichts gewußt⁶². Als dieser im November 1860 starb, soll in Regensburg eine „außerordentliche Theilnahme aller Stände“ sichtbar geworden und die „wahrscheinliche Veranlassung“ seines plötzlichen Todes „allgemein berührt“ worden sein⁶³. Erst 15 Jahre später war die Oberste Baubehörde bereit, die Bedeutung von Maurers Entwurf für den Ausbau des Regensburger Doms auch offiziell anzuerkennen. Auf ein Gutachten der Oberbau- räte Herrmann und Leimbach hin, in dem es heißt, daß sowohl das Voitsche wie das schließlich von Denzinger ausgeführte Projekt „auf den Erhebungen und dem Entwurf des Maurer basirten“, weshalb man „mit voller Berechtigung“ sagen könne, „daß Maurer die Idee zum Ausbau der Thürme in ihrer dermaligen Gestaltung gegeben hat“, wurden seine Pläne von den Nachkommen erworben und dem „Plankonservatorium“ der Obersten Baubehörde einverleibt⁶⁴.

Maurers um 25 Jahre jüngerer Rivale Franz Josef Denzinger (1821—94) hatte im Wettstreit um die Stelle des Regensburger Dombaumeisters von vornherein eine bessere Ausgangsposition⁶⁵. Sohn eines aus Würzburg stammenden, bis zur bel-

⁵⁶ KM, Domkirche in Regensburg (1864—94), Brief Zieblands an Maurer, 15. 1. 1859.

⁵⁷ „Pro Memoria“ der Witwe Maurers (S. Anm. 44).

⁵⁸ Vgl. Kap. VI/4, dieser Arbeit.

⁵⁹ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 b 3, Brief der Witwe Maurers, 22. 12. 1860.

⁶⁰ Nach dem Tod Maurers machte seine Witwe Ansprüche auf das Honorar geltend. Denzinger schlug dem Bischof vor, von ihr eine genaue Aufstellung und detaillierte Rechnung über die Arbeiten zu verlangen und erst nach deren Prüfung ein Honorar auszu- zahlen. (BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 b 4, „Nota“ Bischof Senestréys, 23. 12. 1860).

⁶¹ Wie Anm. 51.

⁶² Wie Anm. 47.

⁶³ „Pro Memoria“ der Witwe Maurers (s. Anm. 44).

⁶⁴ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1864—94), 12. 5. 1875.

⁶⁵ Die folgenden Angaben zum Leben und Werk Denzingers nach: Allgemeine Deutsche

gischen Revolution in Lüttich lehrenden Universitätsprofessors, hatte er von Kindheit auf eine vielseitige Bildung genossen. Auf Wunsch seines Vaters hatte er an der Universität Würzburg das philosophische Pensum absolviert, bevor er sich nach München begab, um dort das Studium der Architektur aufzunehmen. Die Jahre 1841—43 widmete er an der neu errichteten polytechnischen Schule den Ingenieurwissenschaften; seine baukünstlerische Ausbildung erhielt er 1843—44 an der Kunstakademie unter Gärtner und Voit.

Denzingers ungewöhnliche Begabung zeigte sich bald und sicherte ihm einen raschen Aufstieg. Nach Zwischenstationen in Donauwörth, Augsburg, Würzburg, Reichenhall und München erhielt er schon 1854 die Stelle eines Zivilbauingenieurs in Regensburg⁶⁶. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits das Solbad und die Saline in Kissingen errichtet (1850—51) und die Pfarrkirche in Burghausen nach dem Einsturz der Gewölbe wiederhergestellt (1852—54)⁶⁷. Das chemische Laboratorium der Universität Erlangen war, nach seinen Entwürfen, im Bau. Mit seinem Amtsantritt in Regensburg übernahm Denzinger die Leitung der Vorarbeiten für die nun immer dringlicher werdende äußere Instandsetzung des Doms⁶⁸. Die dabei erworbene gründliche Kenntnis des Baus machte ihn für die 1856 zur Überprüfung des Maurer-Gutachtens eingesetzte Kommission zum unentbehrlichen Mitarbeiter. Denzingers Vertrautheit mit den gotischen Bauformen rührte allerdings nicht nur von seiner Tätigkeit am Regensburger Dom her. 1855 hatte er ein Staatsstipendium erhalten, das ihm erlaubte, eine viermonatige Studienreise durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich und Belgien zu unternehmen und dabei die bedeutendsten Bauwerke des Mittelalters zu besichtigen. Die Folge war eine Hinwendung zu den mittelalterlichen Baustilen, vor allem zur Gotik, auf die er bei den meisten der später von ihm errichteten Bauten zurückgriff.

Die Vorarbeiten für das Gutachten, das Voit und Ziebland zum Ausbau des Regensburger Doms abzugeben hatten, wurden zum größten Teil von Denzinger geleistet, der sich dieser Aufgabe mit sichtlicher Begeisterung entledigte. Die Gewissenhaftigkeit und Zuverlässigkeit, die er bei der Erfüllung dieses schwierigen Auftrags bewies, machte ihn zwangsläufig zum aussichtsreichsten Anwärter auf die Stelle des Dombaumeisters. Auch war es nur natürlich, daß er danach strebte, den mit soviel Mühe und Zeitaufwand gefertigten Rohentwurf zum Turmausbau ganz auszuarbeiten und in die Tat umzusetzen.

Zum Dombaumeister ernannt, bemühte sich Denzinger zunächst um ein gutes Verhältnis zu Voit, der mit der staatlichen Oberaufsicht betraut war. In einem Brief an seinen ehemaligen Lehrer äußerte er seine „Freude über die Wendung . . . , welche diese Angelegenheit genommen“ und versicherte ihn „der treuesten Anhänglichkeit und ehrerbietigsten Ergebenheit“⁶⁹. Doch kam es nicht zu der angestrebten freundschaftlichen Zusammenarbeit. Kurz nach der Amtsübernahme Den-

Biographie 47 (1903); Thieme-Becker, Künstlerlexikon 9 (1913); Personalakten im HStA M (MInn 40216).

⁶⁶ Vom Antritt der ihm zugewiesenen entsprechenden Stelle in Bamberg wurde Denzinger entbunden (lt. Qualifikationstabellen in HStA M, MInn 40216).

⁶⁷ Wie weit Denzinger auch an der Restauration des Inneren beteiligt war, ist nicht ganz klar. Einem Leserbrief an die Landshuter Zeitung (?) v. 7. 4. 1859 zufolge wäre Denzinger auch der Schöpfer des originellen, als große Schauwand gebildeten neugotischen Hochaltars dieser Kirche (Abschrift von Denzinger in: BZA/BDK, Dombauchriftverkehr).

⁶⁸ Amberg, Regierung KdI 14291, Brief Denzingers an die Kreisregierung, 20. 12. 1854.

⁶⁹ BZA/BDK, Dombauchriftverkehr, 19. 2. 1859.

zingers, im März 1859, fand die entscheidende Sitzung des Baukunstausschusses statt, in der sein eigener Plan endgültig abgelehnt, der von Voit überarbeitete Entwurf Maurers aber zur Ausführung bestimmt wurde⁷⁰. Überdies gelangte ein Bericht in die Presse, in dem es hieß, Denzingers Projekt sei „in den gothischen Detailformen nicht verstanden und in der Massenbehandlung unruhig“; Voit habe dagegen in seinem Entwurf „mit verständigem und geschmackvollem Anschluß an das Vorhandene, ohne die Styllosigkeiten desselben zu theilen, ein schönes, organisches, und wirkungsvolles Werk geschaffen“⁷¹. Denzinger fühlte sich durch diesen Artikel, der in mehreren Zeitungen erschien⁷², in seinem Ruf als Dombaumeister geschädigt und war außerdem erbost, daß Voit darin die alleinige Urheberchaft an dem genehmigten Ausbauentwurf zugesprochen wurde. Er bezichtigte den Baukunstauschuß der Indiskretion und forderte Voit auf, gegen die Intrigen vorzugehen⁷³. Dieser lehnte es aber ab, öffentlich für Denzinger einzutreten, bevor sein Projekt auch die Zustimmung des Königs erhalten habe und begründete sein Zögern mit den Machenschaften eines weiteren Rivalen, der „wahrscheinlich einen vierten Plan“ anfertige und dafür „wohl die Genehmigung erlangen“ könne⁷⁴. Der namentlich nicht genannte Widersacher war offenbar Georg Friedrich Ziebland, der zusammen mit Voit das Gutachten zum Domausbau erstellt hatte. Ob er tatsächlich den Ehrgeiz hatte, sich in die Planung des Domausbaus einzuschalten, bleibt unklar. Fest steht nur, daß Ziebland nach der ersten Sitzung des Baukunstausschusses Maurer mitgeteilt hatte, die Anwesenden hätten sich einstimmig für seinen Entwurf ausgesprochen⁷⁵. Gegenüber Dritten soll er aber „in unwürdigster Weise über Maurer losgezogen“ sein⁷⁶ und später versucht haben, Denzinger und Voit gegeneinander auszuspielen⁷⁷.

Tatsächlich blieb das Verhältnis zwischen den beiden Architekten gespannt. Denzinger, der von dem genehmigten Ausbauentwurf wenig hielt, war von Anfang an bestrebt, so viel wie möglich von seiner eigenen Planung in die Bauführung einzubringen und konnte schon bei der Anfertigung des Modells erste Änderungen durchsetzen. Darüber hinaus bemühte er sich, auch in technischen und organisatorischen Fragen selbständig zu verfahren. Hierin wurde er von Bischof Senestréy und dem Dombauverein unterstützt, die eine staatliche Oberaufsicht ohnehin für überflüssig hielten. Verärgert über den Ehrgeiz seines ehemaligen Schülers, der sich seiner Kontrolle zu entziehen trachtete⁷⁸, beschuldigte Voit Denzinger schließlich einer unübersichtlichen Rechnungsführung und warf ihm vor, seine Anweisungen

⁷⁰ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Sitzungsprotokoll, 18. 3. 1859.

⁷¹ Frankfurter Postzeitung, Nr. 155, 1. 4. 1859.

⁷² Wiener Zeitung, 28. 3. 1859; Landshuter Zeitung (nach Angabe Denzingers in: BZA/BDK, Dombauschriftverkehr, 10. 4. 1859).

⁷³ BZA/BDK, Dombauschriftverkehr, Brief Denzingers an Voit, 10. 4. 1859.

⁷⁴ BZA/BDK, Dombauschriftverkehr, Brief Voits an Denzinger, 12. 4. 1859.

⁷⁵ Der Brief Zieblands vom 15. 1. 1859 in: KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1864—94). Die Richtigkeit der Mitteilung Zieblands wurde von Rudolf Gottgetreu, gleichfalls Mitglied des Baukunstausschusses, bestätigt (BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DbV 1 e 4, Brief Gottgetreus, 11. 5. 1861).

⁷⁶ BZA/BDK, Dombauschriftverkehr, Brief Denzingers, 10. 4. 1859.

⁷⁷ Wie Anm. 74.

⁷⁸ HStA M, MIInn 40216, Gutachten Voits über die Leistungen Denzingers, 10. 3. 1864.

bewußt zu mißachten⁷⁹. Da dieser die Vorwürfe bezüglich der Rechnungsführung entkräften konnte und der Dombaueverein sich hinter ihn stellte, trat Voit schließlich von seinem Amt zurück⁸⁰.

Die Querelen waren damit aber nicht beendet. Als 1867 ein Fassadenaufriß des Regensburger Doms mit den von Denzinger neu geplanten Turmhelmen auf der Pariser Weltausstellung gezeigt werden sollte, erhob Voit Einspruch gegen die Beschriftung: „... der gegenwärtige Plan ist von Dombaumeister Denzinger“⁸¹. Dem Verlangen Voits, selbst als Urheber des Entwurfs genannt zu werden, trat Denzinger mit dem Hinweis entgegen, daß es sich bei dem Plan Voits nur um die „Umarbeitung“ des Maurer-Projekts gehandelt habe. Er erläuterte ausführlich die Unterschiede zwischen dem 1859 genehmigten Ausbauentwurf und dem ausgeführten Bau⁸² und beharrte darauf, daß schon der Übergang ins Achteck nach seinen Vorstellungen bewerkstelligt worden sei, was ein Vergleich des 1859/60 angefertigten Fassadenmodells mit Voits Plan beweisen könne. Der Wiener Dombaumeister Friedrich Schmidt, eine „anerkannte Autorität im Fache der gothischen Baukunst“, habe die Pläne gesehen und ihm, Denzinger, recht gegeben⁸³. Während dieser Streit schnell durch einen Vergleich beigelegt wurde, zog ein ähnlicher Konflikt zwei Jahre später weitere Kreise. Im Herbst 1869 zeigte Voit auf der Münchner Kunstausstellung neben anderen Arbeiten auch eine Photographie des Regensburger Dommodells. Denzinger protestierte und erreichte eine Entscheidung des Ausstellungskomitees, die ihm das Recht einräumte, zumindest als Mitautor genannt zu werden. Voit zog die Photographie daraufhin zurück⁸⁴. Der Streit fand Eingang in die „Allgemeine Zeitung“, wo eindringlich auf das Verdienst Maurers und Voits hingewiesen wurde⁸⁵, und in die Deutsche Bauzeitung, wo man für Denzinger eintrat⁸⁶. So eifersüchtig war Denzinger auf seine Anerkennung als alleiniger Schöpfer der Regensburger Domvollendung bedacht, daß er nach dem Tod Voits auf die Abfassung des Nekrologs in der Zeitschrift des Bayerischen Architekten- und Ingenieurvereins Einfluß nahm, in der Sorge, Voits Bedeutung für den Domausbau könnte übertrieben werden⁸⁷. Aus heutiger Sicht ist dieser erbitterte Streit um die Urheberschaft einer Turmvollendung nur schwer verständlich. Er ist jedoch ein Indiz dafür, welch große Bedeutung man dieser Bauaufgabe im 19. Jahrhundert zuschrieb.

Denzinger erwies sich in allen seinen Entwürfen für den Ausbau des Regensburger Doms als Musterbeispiel des „gelehrten Architekten“, der seine Kräfte in

⁷⁹ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Eingabe Voits, 22. 11. 1862.

⁸⁰ KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Rücktrittsgesuch Voits, 21. 5. 1863. Stellungnahmen Denzingers, des Domkapitels und des Dombauevereins in: Amberg, KdI 14292, 18. 1. 1863, 17. 2. 1863, 4. 2. 1863.

⁸¹ BZA/BDK, Internationale Kunstausstellung in Paris 1867 und 1869 in München, Brief des Künstlerkomitees an Denzinger, 20. 5. 1867; ebd., Notiz Denzingers auf Konzept vom 21. 5. 1867.

⁸² BZA/BDK, Internationale Kunstausstellung, Antwort Denzingers an das Künstlerkomitee, 21. 5. 1867 (Konzept).

⁸³ Wie Anm. 82.

⁸⁴ BZA/BDK, Internationale Kunstausstellung, Notiz Denzingers, 4. 10. 1869.

⁸⁵ Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 329, 25. 11. 1869.

⁸⁶ Deutsche Bauzeitung, 3. Jg. (1869), 634.

⁸⁷ S. Korrespondenz in BZA/BDK, Internationale Kunstausstellung . . . (1870).

den Dienst der historischen Forschung stellt und seine Phantasie gegenüber der Fülle der in seinem Gedächtnis gespeicherten Vorbilder zurücktreten läßt⁸⁸. Diesen neuen Architektentypus hat August Grisebach als wesentlich für die Entwicklung der Denkmalpflege im 19. Jahrhundert geschildert⁸⁹.

So lag z. B. der Gegensatz zwischen Maurer und Denzinger auch darin, daß Denzinger dieses neue Leitbild des Architekten verkörperte, während Maurer, nur handwerklich geschult und bei der Prüfung für den Staatsbaudienst mit einem „Aufsatz aus der Geschichte der Architektur“ vollkommen überfordert⁹⁰, hierfür keinerlei Voraussetzungen besaß. Der Unterschied zwischen den beiden Künstlerpersönlichkeiten wird bei einem Vergleich ihrer 1858 vorgelegten Ausbautwürfe deutlich. Maurer, der auf seinen frühen Studienreisen mit einiger Sicherheit auch gotische Bauwerke besichtigt und für sein Turmprojekt ein intensives Studium mittelalterlicher Vorbilder betrieben hatte⁹¹, war zu einer viel freieren und originelleren Verarbeitung dieser Vorbilder imstande als Denzinger, vielleicht gerade deshalb, weil er über ein nicht annähernd gleiches architekturtheoretisches und baugeschichtliches Wissen verfügte. So vereinte er zeitlich weit Auseinanderliegendes zu einem harmonischen Gesamteindruck und wagte es auch, z. B. bei der Gestaltung der Helme, seine mittelalterlichen Vorlagen frei abzuwandeln. Denzinger, der bei seinem ersten zeichnerischen Entwurf noch eine allzu „wörtliche“ Übernahme seiner Vorbilder vermieden hatte, zumindest was die Türme betraf, beschränkte sich nun auf die Kompilierung gotischer „Versatzstücke“, deren Herkunft trotz geringfügiger Veränderungen im Detail genau identifizierbar ist. Obwohl Denzinger danach strebte, die Erscheinung des Regensburger Doms soweit wie irgend möglich der Kölner Kathedrale anzugleichen, bleibt der Gesamteindruck heterogen, besonders, was den Bereich von Querhaus und Vierungsturm betrifft. Zwar zeigen die später nach Denzingers Entwürfen ausgeführten Helme der Regensburger Domtürme eine größere Selbständigkeit gegenüber ihrem — nunmehr zeitgenössischen — Vorbild, doch bezeugt die Planung von Querhaus und Dachreiter, daß Denzinger weiterhin um möglichst enge Anlehnung an bewährte Muster bemüht war.

Man würde Denzingers Leistung aber nicht gerecht, wollte man ihn an seinen bedeutendsten Zeitgenossen, etwa Gottfried Semper, messen und als „dogmatisch“ und unschöpferisch abqualifizieren. Festzuhalten ist vielmehr, daß sich seit dem Beginn des Kölner Dombaues 1841 die Kirchen- bzw. Turmvollendung als eigenständige Bauaufgabe herausgebildet hatte, zu deren Realisierung eine Auslese hochspezialisierter Architekten benötigt wurde. Das neue Spezialgebiet zeichnete sich dadurch aus, daß die Bewältigung der technischen Probleme gegenüber der eigentlich künstlerischen Aufgabe des Entwerfens ein ganz neues Gewicht erhielt. Gefordert war also nicht nur der „gelehrte Architekt“, der sich dem vorhandenen Torso möglichst nahtlos anzupassen verstand, sondern auch der „Ingenieurarchitekt“, dem es gelang, Projekte in wenigen Jahren oder Jahrzehnten zu verwirklichen, die in früherer Zeit das Werk vieler Generationen gewesen wären. Denzinger war, wie sein in Köln tätiger Kollege Richard Voigtel (1829—1902)⁹², ein

⁸⁸ Grisebach, Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhundert, 23.

⁸⁹ Wie Anm. 88.

⁹⁰ HStA M, OBB 7811, undat. Prüfungstabelle.

⁹¹ BZA/BDK, Alte Registratur I, 1, DBV 1 b 2, Eingabe der Witwe Maurers, 3. 12. 1860.

⁹² Zu Voigtel: Thieme-Becker, Künstlerlexikon 34 (1926); Zum 50. Todestag des Dom-

solcher Ingenieurarchitekt. Ganz folgerichtig gründete sich sein Ansehen zu einem erheblichen Teil auf die zahlreichen technischen Gutachten über den Ausbau und die Sicherung mittelalterlicher Kirchenbauten, die er im Auftrag von Dombaumeistern und Stadtmagistraten im In- und Ausland erstellte. Diese Gutachter-tätigkeit und die Leitung von Restaurations- und Ausbaurbeiten nahmen im Schaffen Denzingers den breitesten Raum ein. Die Errichtung von Neubauten nach eigenem Entwurf trat dagegen zurück. Auch hieraus ist ersichtlich, daß sich Denzinger mehr durch technisches Können und hervorragende Kenntnis der gotischen Bauformen auszeichnete als durch gestalterische Selbständigkeit.

Als Hauptleistung Denzingers gilt der Ausbau des Regensburger Doms. Er erwarb sich dadurch so hohes Ansehen, daß ihm im April 1869 das Amt des Dombaumeisters in Frankfurt übertragen wurde. Dort war der aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammende Dom St. Bartholomäus mit seinem im 15. Jahrhundert nach Plänen Madern Gertheners errichteten Turm im August 1867 durch Brand schwer beschädigt worden⁹³. Im April 1868 waren Denzinger, der Wiener Dombaumeister Friedrich Schmidt (1825—91)⁹⁴ und der Kölner Dombaumeister Voigtel aufgefordert worden, ein Gutachten über die Wiederherstellung des Kirchenbaus und die Ergänzung des im Mittelalter nicht vollendeten Turms vorzulegen⁹⁵. Es spricht für die Fähigkeiten Denzingers, daß ihm der Frankfurter Stadtmagistrat gegenüber seinen berühmteren Kollegen den Vorzug gab. Bis 1878 erhöhte Denzinger das Langhaus des Doms und glich es damit den übrigen Bauteilen — Turmhalle, Querhaus und Chor — an. Außerdem setzte er dem Turm das noch fehlende, die Haube bekronende Türmchen auf⁹⁶ und nahm Veränderungen am Kreuzgang vor.

Nach Abschluß der Arbeiten in Frankfurt meldete sich Denzinger, der seit der Übernahme der Dombaumeisterstelle in Regensburg von seinen Beamtenpflichten beurlaubt war, 1879 zum Wiedereintritt in den Staatsdienst⁹⁷. In der Zwischenzeit hatte er zahlreiche Gutachten gefertigt, so über die Konstruktion des Strebewerks am Ulmer Münster (1864), die Beseitigung eines Stützpfelers am Ostchor des Mainzer Doms (1866/67), die Restauration des Würzburger Doms (1869), die Errichtung eines steinernen Turmhelms für die Kirche in Bremerhaven (1869), den Ausbau des Vierungsturms der Oppenheimer Katharinenkirche (1872), die neue Vierungskuppel des Straßburger Münsters (1873), die Restauration und den Ausbau der Kathedrale in Metz (1873), um nur die wichtigsten zu nennen. Von den nach Entwürfen Denzingers errichteten Neubauten waren zwei noch während seines Aufenthalts in Regensburg entstanden: die Kirche in Kemnath in der Oberpfalz in romanischem Stil (1863—64) und die katholische Kirche in Hof im Voigtland. In seiner Frankfurter Zeit schuf Denzinger das städtische Archivgebäude hinter dem Dom (1874—78) und die protestantische Dreikönigskirche in Frankfurt-Sachsenhausen (1875—80), beide in den spätgotischen Formen des 15. Jahrhunderts. Damit hatte Denzinger nach seinem dogmatischen Beharren auf einem hochgoti-

baumeisters Richard Voigtel, in: *Kölner Domblatt* (1952), 133—34; H. Rode, *Der Werdegang des Dombaumeisters Richard Voigtel*, in: *Kölner Domblatt* (1963), 157—58.

⁹³ Knorre, *Turmvollendungen*, 326; *Baudenkmäler in Frankfurt am Main*, bearb. von C. Wolff und R. Jung 1 (1896), 56—64.

⁹⁴ Zu Schmidt s. Neumann, *Friedrich v. Schmidt* (1952).

⁹⁵ HStA M, MIInn 40216, Gesuch Denzingers, 24. 11. 1868.

⁹⁶ Knorre, *Turmvollendungen*, 326.

⁹⁷ HStA M, MIInn 40216, 12. 12. 1879.

schen Ausbau des Regensburger Doms wieder zur Spätgotik zurückgefunden, der er bei seinem ersten zeichnerischen Entwurf für die Regensburger Domtürme den Vorzug gegeben hatte. Neben seinen großen Aufträgen war Denzinger mit der Erhöhung des Kirchturms von St. Valentin in Kiedrich (1870—72)⁹⁸ und der Wiederherstellung der durch Brand beschädigten Weißfrauenkirche in Frankfurt (1875) beschäftigt. Er restaurierte die bedeutenden gotischen Kirchen St. Martin in Amberg (1870—78), St. Georg in Nördlingen (1878—85) und St. Peter und Alexander in Aschaffenburg (1878—81).

Nach seiner Rückkehr in den bayerischen Staatsdienst wirkte Denzinger bis 1885 als Kreisbaurat in Bayreuth und errichtete in dieser Zeit die Kirche in dem Dorf Hetzlas bei Erlangen. Aus den Jahren 1882 und 1886 haben sich Doppelturmprojekte für die Obere Pfarrkirche in Bamberg erhalten⁹⁹. 1885 wurde Denzinger zum Nachfolger seines ehemaligen Vorgesetzten Oberbaurat Herrmann in München ernannt¹⁰⁰. Nach seiner Pensionierung 1891 arbeitete er noch an Entwürfen für die Kirchen in Würzburg-Grohmbühl in gotischen und für Würzburg-Sanderau in romanischen Formen. Sein hohes Ansehen fand Ausdruck in zahlreichen Ehrungen und Ordensverleihungen. Denzinger starb 1894 in Nürnberg.

Weit vielseitiger in seinem Schaffen als Denzinger war sein Lehrer und späterer Rivale August Voit (1801—70)¹⁰¹. Geboren in Wassertrüdingen in Mittelfranken als Sohn eines Baumeisters, hatte er in Landshut und Würzburg ein Universitätsstudium absolviert, bevor er 1822 nach München übersiedelte, um sich an der Kunstakademie zum Architekten auszubilden. Stark beeinflusst von seinem Lehrer Gärtner wandte sich Voit besonders dem Rundbogenstil zu. Auf einer Italienreise 1823—1824 untersuchte er neben den antiken Überresten auch zahlreiche Bauwerke des Mittelalters. Nach Probejahren in Augsburg und Amberg wurde Voit 1832 zum Zivilbauinspektor in Speyer ernannt. Bevor er auf Wunsch König Ludwigs I. als Vertreter Gärtners an die Münchner Akademie berufen wurde, entstanden zahlreiche Kirchenbauten, Synagogen und Rathäuser in der Pfalz. In München errichtete Voit das Gebäude der kgl. Glasmalereianstalt an der Luisenstraße (1844—47); 1846—53 folgte der Bau der neuen Pinakothek, bei dem er zugunsten der großen Freskenzyklen, die die Außenwand schmückten, auf architektonische Gliederung weitgehend verzichtete. Nach dem Tod Gärtners 1847 wurde Voit zum Oberbaurat und Vorstand der Obersten Baubehörde ernannt. Sein Wirken beschränkte sich aber nicht auf den Bereich der Architektur. 1849 gründete er den „Verein zur Ausbildung der Gewerke“, den späteren Münchner Kunstgewerbeverein, dem er mehrere Jahre als Vorstand diente. In dieser Zeit richtete er eine Zeichenschule ein, die später als Kunstgewerbeschule zur Staatsanstalt erhoben wurde. Als früher Anhänger einer neuen Ingenieurbaukunst in Glas und Eisen erwies sich Voit mit der Errichtung des Münchner Glaspalasts, der für die Industrieausstellung 1854 entstand und von Paxtons Londoner Kristallpalast beeinflusst war. Nur Voits Ver-

⁹⁸ Knorre, Turmvollendungen, 131.

⁹⁹ Wie Anm. 98.

¹⁰⁰ HStA M, MInn 40216, kgl. Signat, 15. 6. 1885.

¹⁰¹ Die Angaben zu Voits Leben und Werk nach: Nekrolog in: Zeitschrift des Kunstgewerbevereins zu München, 21. Jg. (1871), 9—12; Allgemeine Deutsche Biographie 40 (1896); Thieme-Becker, Künstlerlexikon 34 (1926; Hederer, Friedrich v. Gärtner (1976), 149—50. Eine ausführliche Biographie mit Werkkatalog bringt H.-J. Kotzur, Forschungen zum Leben und Werk des Architekten August v. Voit, Diss. Heidelberg 1977.

trauen in das Material Eisen konnte ihn auch veranlassen, bei der Umarbeitung des Maurer-Entwurfs für die Regensburger Domtürme das weitmaschige Helmmaßwerk beizubehalten und die Öffnungen sogar noch zu vergrößern. Die Ausführung dieses Plans wäre ohne ein tragendes Eisengerüst kaum denkbar gewesen. Das Wissen um die Korrosionsanfälligkeit derartiger Armierungen war es wohl unter anderem, was Denzinger später zu der hämischen Bemerkung herausforderte, Voits Projekt sei gar nicht durchführbar gewesen¹⁰².

Voit befaßte sich aber auch mit dem für das 19. Jahrhundert zentralen architekturtheoretischen Problem: mit der Stilfrage. Als Kronprinz Maximilian in den vierziger Jahren damit begann, nach Möglichkeiten für die Schaffung eines neuen Baustils zu suchen, wandte er sich auch an Voit. Dieser legte schließlich seine Auffassung in einem ausführlichen Memorandum dar¹⁰³. Obwohl mit der Errichtung eines so „modernen“ Gebäudes wie dem Glaspalast beschäftigt, sprach sich Voit für ein Zurückgreifen auf die Baukunst früherer Jahrhunderte aus und bemerkte, es müsse dem Architekten der Gegenwart erlaubt sein, auch Elemente verschiedener Stile zu kombinieren. In seinen grundsätzlichen Ausführungen verwickelte sich Voit in einen für das 19. Jahrhundert typischen Widerspruch: Er verlangte einerseits eine vom Zweck bestimmte Architektur ohne unnützes Beiwerk, deren Konstruktion sich nach den Eigenschaften des Materials und deren Form sich wiederum nach der Konstruktion richten solle; andererseits warf er der Baukunst der „jüngst vergangenen Zeit“ Vernachlässigung des Ornaments vor und forderte „gleiche Rechte“ für alle Kunstgattungen, weil dies die Architektur „bereichern“ und „emporheben“ könne¹⁰⁴. Es war demnach nur folgerichtig, daß Voit im gleichen Jahr, in dem der Glaspalast entstand, mit der Planung des Schlosses Feldafing begann, bei dem er eine Verbindung romanischer und aus der Renaissance abgeleiteter Grundformen anstrebte.

Voits Beschäftigung mit mittelalterlichen Bauten beschränkte sich nicht auf seine Beteiligung an der Planung der Regensburger Domtürme. 1852—54 leitete er die Restauration der Nürnberger Burg, für die er die gesamte Inneneinrichtung entwarf. 1853 übernahm er die Restauration der Klosterkirche Heilsbrunn, die im wesentlichen nach den von Gärtner erstellten Plänen erfolgte¹⁰⁵. Schon früher hatte er im Auftrag des Kronprinzen Maximilian Entwürfe zur Restauration der Reichsfeste Trifels und der Maxburg in der Pfalz ausgearbeitet. 1845 begann er mit der Herausgabe des Bildatlas zu Franz Kuglers „Handbuch der Kunstgeschichte“, führte dieses Werk aber nicht zu Ende.

Als Vorstand der Obersten Baubehörde hatte Voit lange Zeit die Aufsicht über sämtliche Staatsbauten zu führen. 1863 kam es, sicher auch wegen der Arbeitsüberlastung des über Sechzigjährigen, zu einer Neuorganisation. Das Unterrichts- und Kultusbauwesen wurde aufgeteilt: Für den Bereich der katholischen Kirche wurde Oberbaurat Herrmann zuständig; Voit blieb für den protestantischen Bereich verantwortlich¹⁰⁶. Mit dieser Neuregelung wurde auch Voits Ablösung in Regens-

¹⁰² BZA/BDK, Internationale Kunstausstellung, Konzept einer Gegendarstellung Denzingers zu dem genannten Artikel in der Allgemeinen Zeitung (vgl. Anm. 85), undat.

¹⁰³ Lt. Nekrolog in der Zeitschrift des Kunstgewerbevereins auf 1854 zu datieren; die folgende Zusammenfassung nach undat. Manuskript in: GHAM, Nachl. Max II., 78/2/113.

¹⁰⁴ GHAM, Nachl. Max II., 78/2/113.

¹⁰⁵ Fischer, Die Restaurierungspläne Friedrich v. Gärtners, 64.

¹⁰⁶ Lt. KM, Kultusbauten Nr. 42, Domkirche in Regensburg (1855—63), Antrag des Innenministers Zwehl an Kg. Maximilian II., 29. 5. 1863.

burg offiziell begründet ¹⁰⁷. Sein in Anlehnung an Maurers Entwurf geschaffener Ausbauplan für den Regensburger Dom fand später an anderer Stelle, wenn auch in reduzierter Form, Verwendung; nämlich bei der Errichtung des Turmhelms der protestantischen Kirche in Ludwigshafen, die seit 1858 im Bau war, aber erst 1879 durch Voits Sohn vollendet wurde ¹⁰⁸.

Was Voit von Denzinger unterschied, war vor allem seine Vielseitigkeit. Er stellte seine Fähigkeiten in den verschiedensten Fächern der Baukunst unter Beweis, errichtete Kirchen, Gerichtsgebäude, Gefängnisse und Gewächshäuser und leistete Entscheidendes bei der Bewältigung ganz neuer Bauaufgaben, wie sie das Museum und das Ausstellungsgebäude darstellten ¹⁰⁹. In seinem Schaffen wie in seiner bereits zitierten theoretischen Abhandlung vereinte er zwei gegensätzliche, aber für die Architektur des 19. Jahrhunderts gleichermaßen bedeutsame Strömungen: er war einerseits Vorkämpfer einer funktionalen, mit neuen Materialien und Techniken experimentierenden Ingenieurbaukunst, suchte aber andererseits nach einer Vereinigung der verschiedenen Kunstgattungen in einem architektonischen Gesamtkunstwerk. Nimmt man seine Bemühungen um die Ausbildung des Kunstgewerbes hinzu, so wird offenkundig, daß ein Projekt wie der Ausbau des Regensburger Doms in diesem umfangreichen Lebenswerk nie eine so zentrale Rolle hätte spielen können wie im Schaffen Denzingers. Voit war kein Spezialist, weder auf technischem noch auf künstlerischem Gebiet. Beschränkte sich Denzinger mit wenigen Ausnahmen auf den gotischen Stil, so wählte Voit trotz seiner Neigung zum Rundbogenstil sehr viel freier unter den verschiedenen Bauformen und verstand es dabei auch, neuartige Lösungen zu finden.

Von den drei am Ausbau des Regensburger Doms beteiligten Architekten war Voit zweifellos der bedeutendste. Denzinger aber besaß gerade die Eigenschaften, die seit der Jahrhundertmitte zunehmend als Voraussetzung für die erfolgreiche Durchführung von Restauration und Vollendung mittelalterlicher Bauten galten, nämlich „mehr Kenntnisse als Genie, mehr Beharrlichkeit als Fülle des Geistes, mehr Gewissenhaftigkeit als Enthusiasmus“ ¹¹⁰.

¹⁰⁷ Wie Anm. 106.

¹⁰⁸ Knorre, Turmvollendungen, 127.

¹⁰⁹ Zu den neuen Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts s. Sedlmayr, Verlust der Mitte (1976), 15—59.

¹¹⁰ L. Vitet (?), Über Reparatur, Restauration, Erhaltung und Vollendung mittelalterlicher Baudenkmäler, in: Allgemeine Bauzeitung, 17. Jg. (1852), 308; vgl. auch Anm. 88.

VIII. Schlußbetrachtung: Restauration und „Vollendung“ des Regensburger Doms als Beispiel für die Pflege mittelalterlicher Kirchenbauten im 19. Jahrhundert

Wie der Vergleich mit anderen restaurierten oder „vollendeten“ Kirchen zeigt, kann der Regensburger Dom als Musterbeispiel für „denkmalpflegerisches“ Vorgehen im 19. Jahrhundert gelten¹. So ist bei den Restaurationen — zumindest bis zur Mitte des Jahrhunderts, aber oft auch noch in späterer Zeit — generell ein „Ausräumen“ zu beobachten, das die Ausstattung auf ein Minimum reduziert; bei den „Vollendungen“ wurde eine allseitig gleich durchgebildete, symmetrisch geschlossene Gesamterscheinung angestrebt.

Wie diese zusammenfassenden Bemerkungen zeigen, ist die Pflege mittelalterlicher Kirchenbauten im 19. Jahrhundert nicht in erster Linie auf die Bewahrung des historischen Bestands gerichtet, obwohl es an Erlassen zur „Erhaltung der geschichtlichen und artistischen Denkmäler des Landes“² nicht fehlte³. Es wurde, im Gegenteil, die historische Dimension oft zerstört, weil Grabmonumente und Ausstattungsstücke aus den verschiedensten Epochen — manchmal auch aus der Erbauungszeit — den Purifizierungswünschen zum Opfer fielen. Die Sanierung der Bausubstanz erfolgte, wie sich zumindest an den Beispielen von Regensburg und Bamberg nachweisen läßt, nicht vorrangig als Voraussetzung für alles weitere Vorgehen, sondern erst nach umfangreichen Verschönerungsmaßnahmen im Innenraum. Auch war sie oft mit Ergänzungen oder Umwandlungen verbunden. Die „Vollendung“ einer Kirche, vor allem, wenn es sich wie in Regensburg um einen Weiterbau in hochgotischen, vom spätmittelalterlichen Bestand abweichenden Formen handelte, leugnete vollends das geschichtlich „Gewachsene“. Dieses Vorgehen verweist auf ein weiteres Charakteristikum für das Verhältnis des 19. Jahrhunderts zu historischen Bauwerken:

Die Denkmalpflege dieser Zeit ist „idealistisch“. Das mittelalterliche Bauwerk galt als Denkmal einer „besseren“ Vergangenheit, in die ästhetische, politische und religiöse Idealvorstellungen rückprojiziert wurden. Nur diese eine, als für die Gegenwart vorbildlich empfundene Epoche sollte das Denkmal verkörpern, nicht aber jene späteren Zeiten, in denen ein „verdorbener Geschmack“ mit „Sittenverderbnis“ einhergegangen war. Die Spiegelung historischer Abläufe in der Gestalt eines Bauwerks konnte das 19. Jahrhundert so lange nicht objektiv würdigen, wie jede Betrachtung der Geschichte zugleich mit moralischen Wertungen verbunden war. Überdies wurde Denkmalpflege nicht nur als museale Konservie-

¹ Man vergleiche die Beispiele Bamberg (Pfister, *Der Dom zu Bamberg*, 1896), Heilsbrunn (Fischer, *Die Restaurierungspläne Friedrich v. Gärtners*, 1966), die zahlreichen von Urs Boeck zusammengefaßten Restaurationen Heideloffs (Karl Alexander Heideloff, in: *Mitt. des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 48, 1958, 314—90) und die Restauration der Münchner Frauenkirche (Knopp, *Die Restaurierung der Münchner Frauenkirche*, 1972); zu den Kirchenvollendungen s. Knorre, *Turmvollendungen* (1974).

² Titel der von Ludwig I. 1826 erlassenen Verordnung (abgedruckt in: *Kunstblatt*, 10. Jg. 1829, 146—48).

³ Vgl. P. O. Rave, *Die Anfänge preussischer Kunstpflege am Rhein*, in: *Wallraf-Richartz-Jb.* 9 (1936), 181—204; Götz, *Die Entwicklung der Denkmalpflege* 1, Kap. X, 208—16; Knorre, *Turmvollendungen*, Kap. III, 211—18.

rung einer großen Vergangenheit verstanden, sondern als in die Zukunft wirkender erster Schritt zu ihrer Wiederbelebung. Von diesem moralischen Postulat aus gesehen ist es nur folgerichtig, daß man dem Volk nicht „Geschichte an sich“ vor Augen stellen wollte, sondern Geschichte nur, soweit sie „vorbildlich“ war.

Auch was die ästhetische Erscheinung historischer Baudenkmäler betrifft, ging das 19. Jahrhundert von Idealvorstellungen aus, wobei man sich nicht scheute, den ursprünglichen Bestand zugunsten eines „Idealbildes“ zu verändern. „Stilreinheit“ war das Motto, unter dem man daran ging, die mittelalterlichen Kirchenbauten von den „geschmacklosen Zutaten“ späterer Zeit zu „säubern“; „stilrein“ sollten sie auch am Außenbau „vollendet“ werden. Aus heutiger Sicht erweisen sich die Purifizierungen als klassizistische Uminterpretationen des gotischen Kirchenraums zugunsten einer „reinen“ Architektur, oft nur gemildert durch die „romantische“ Lichtwirkung neuer Glasmalereien. Von dieser neuen Wertschätzung des durch die Beleuchtung intensivierten Stimmungswerts abgesehen, stellten sich diese „Säuberungen“ in die Tradition der „Verschönerung“ gotischer Kirchen, wie sie unter dem Diktat einer rationalistischen Kunsttheorie um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich entstanden war. Eine Stiltreue der Einzelformen im Sinne absoluter Konformität, etwa bei im „passenden Stil“ neu angefertigten Ausstattungsstücken, war bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein schwer erreichbar; erst dann begünstigten die Fortschritte einer wissenschaftlich betriebenen Stilgeschichte das Streben nach historischer „Richtigkeit“. Dies bedeutete aber keineswegs die Anerkennung aller Stilstufen, z. B. der Gotik, als gleichwertig. Man benützte die neuen Detailkenntnisse, um in dem vermeintlich „reinsten“ Stil, nämlich dem am Kölner Dom verwirklichten Formenkanon der Hochgotik, zu bauen. Die nach dem Beginn des Kölner Dombaues zahlreich einsetzenden Kirchen-, vor allem Turm-„Vollendungen“ beweisen, wie wenig „Stilreinheit“ eine Übereinstimmung der Einzelformen in den alten und neu errichteten Bauteilen bedeuten mußte; bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein meinte „Stilreinheit“ oft die Rückführung eines von der Spätgotik geprägten Kirchenbaus in den „reinen“ Stil der Hochgotik. Der beherrschende Einfluß des Kölner Vorbilds ist nicht nur auf die ideelle Bedeutung des Nationaldenkmals, sondern auch auf die Wertschätzung einer Stilstufe, die den klassizistischen Postulaten von Strenge und Gesetzmäßigkeit entgegenkam, zurückzuführen. So siegte auch um die Jahrhundertmitte noch das Stilideal über das Streben nach historischer Treue.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde dargelegt, daß die Pflege mittelalterlicher Bauten im 19. Jahrhundert nicht voraussetzungslos und aus dem „Nichts“ entstanden ist, sondern daß ihre Wurzeln weit zurückreichen. Dies gilt für ihre ideellen wie für ihre formal-ästhetischen Voraussetzungen. Die Leistung des 19. Jahrhunderts besteht darin, einheitliche Wertmaßstäbe und die organisatorischen Voraussetzungen für die Erhaltung historischer Baudenkmäler geschaffen zu haben⁴. Im einzelnen sind oft gerade die Bestrebungen, die als „typisch“ für das 19. Jahrhundert gelten, nur als logische Fortentwicklung der neuzeitlichen, also von der Renaissance ausgehenden Kunsttradition zu verstehen. Dies gilt für den Wunsch

⁴ Götz, Denkmalpflege 1, 210; zur Organisation s. Knorre, Turmvollendungen, 211—18; A. Gebeßler, Zur Geschichte der Denkmalpflege: Denkmalbegriff — Organisation — Aufgaben — Probleme, in: Eine Zukunft für unsere Vergangenheit, Katalog der Wanderausstellung zum europäischen Denkmalschutzjahr (1975), bes. 157—58.

nach „Vollendung“ torsohafter Bauwerke zu einer symmetrischen, allseits gleichartig durchgebildeten Gesamtgestalt; dies gilt ebenso für das aus der gleichen Wurzel erwachsene Streben nach „Freistellung“ der Kirchen, das auch beim Regensburger Dom schließlich zu einer Freilegung der Südseite führte⁵. Im Grunde gingen derartige Forderungen auf die schon von Alberti aufgestellte Regel zurück:

„Eine Kirche soll nicht nur in erhöhter Lage und von allen Seiten frei sichtbar inmitten eines schönen Platzes stehen, sondern auch durch einen hohen Unterbau aus dem Alltagsleben, das sie umgibt, herausgehoben sein“⁶.

Von der klassizistischen Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts wieder aufgegriffen, z. B. von dem schon mehrfach zitierten Laugier⁷, wird dieses Postulat zu einem feststehenden Topos des 19. Jahrhunderts⁸.

Wie sehr die Restaurationen und „Vollendungen“ mittelalterlicher Bauten im 19. Jahrhundert den — erstmals von Alois Riegl brillant formulierten⁹ — Überzeugungen der „modernen“ Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts widersprechen, ist oft dargestellt worden. Die Ursache für den meist willkürlichen Umgang mit den Überresten einer „großen Vergangenheit“ ist letztlich im Vorherrschen einer idealistischen Geisteshaltung zu suchen, die unserer Zeit fremd geworden ist.

⁵ S. Deutsche Bauzeitung 26 (1892), 503; Amberg, KdI, Abgabe 49, 9520, 31. 8. 1892; Knorre, Turmvollendungen, 218.

⁶ L. B. Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst, übers. von Max Theuer (1912), 16 (Buch VII, Kap. 3).

⁷ Laugier, Observations (1765), 156.

⁸ S. die schon zit. Passage bei Wiebeking, Bürgerliche Baukunde 1, 85—86; zur Freistellung der Kirchen im 19. Jahrhundert allgemein s. Neumann, Friedrich v. Schmidt, 88—90.

⁹ Riegl, Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung (1903), in: Gesammelte Aufsätze (1929), 144—93.

Die „Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg“ sind das wissenschaftliche Publikationsorgan des Vereins für Regensburger Bistumsgeschichte e. V. (8400 Regensburg, St. Petersweg 11). Sie erscheinen jährlich und werden herausgegeben von Dr. Georg Schwaiger, o. Professor für Kirchengeschichte des Mittelalters und der Neuzeit an der Universität München, und Dr. Paul Mai, Direktor der Bischöflichen Archive, Bibliotheken und Museen in Regensburg.