

Die Barockisierung des Augsburger Domes

Von Bruno Busbart

Das Thema verspricht wenig Neues. Die meisten Fakten sind publiziert. Das damals Geschaffene wurde 1852 und 1858—1863 bei der Regotisierung des Ostchors und des ganzen Dominnern zum größten Teil beseitigt, zerstört oder zerstreut. Inzwischen ist manches wieder zum Vorschein gekommen. Nachrichten und die erhaltenen Werke zu einer möglichst anschaulichen Vorstellung der Barockisierung des Domes zusammenzufügen, ist die Aufgabe dieses Versuchs.

Daß sich unsere Untersuchung stellenweise mit der seit langem benötigten Publikation über die Kunstgeschichte des Augsburger Domes überschneidet, war nicht zu vermeiden. Einen Ersatz kann sie nicht bieten, ihr Ziel deckt sich nicht damit. Um so deutlicher stellt sie die unaufschiebbare Dringlichkeit einer solchen Gesamtpublikation unter Beweis.

Die wichtigsten Unterlagen sind die „Hierarchia Augustana“ des Augsburger Benediktinerpaters Corbinian Khamm (Teil I, 1709) und die Bücher des vormaligen Benediktiners Placidus Braun über „die Domkirche in Augsburg“ (1829) und die „Geschichte der Bischöfe von Augsburg“ (Bd. 4, 1815). Ferner wurden Auszüge aus den Domkapitelsprotokollen (DKP) in der Kartei der Städtischen Kunstsammlungen benützt.

Die hier zu besprechenden Arbeiten erstrecken sich über mehr als 100 Jahre. Sie beziehen sich fast ausschließlich auf die Einrichtung und Ausstattung des Dominnern. Im großen sind drei Epochen zu unterscheiden: die erste zu Ende des 16. und am Beginn des 17. Jahrhunderts, die zweite um 1655/58, die dritte zu Ende des 17. und am Beginn des 18. Jahrhunderts. Auch in den Zwischenzeiten erfolgten bedeutende Eingriffe, die indessen mehr komplettierende als akzentsetzende Funktion hatten. Manches mußte nach wenigen Jahrzehnten bereits Neuerem weichen. Das Ergebnis bildete ein im Geist des Barock neugeordneter Dom.

Vorstufen

Der seit dem Mittelalter mit Altären, Bildwerken, Wand- und Glasmalereien, Tafelbildern, Epitaphien, Schranken, Lettner, Gestühl und Orgeln überreich ausgestattete Dom hatte durch den Bildersturm von 1537 schweren Schaden erlitten. Nach der Rückkehr von Bischof und Domkapitel wurde 1547/48 der katholische

Gottesdienst wieder eingeführt und die Kirche provisorisch instandgesetzt. Während es sich zunächst mehr oder weniger um notdürftigen Ersatz des Zerstörten handelte, begann unter Bischof Johann Otto von Gemmingen (1591—1598) die erste planmäßige Erneuerung des Innern, die sein Nachfolger Heinrich von Knörigen (1598—1646) bis ins frühe 17. Jahrhundert hinein fortsetzte.

Das Innere des Domes wurde mit heller, fast weißer Farbe getüncht (ein Muster davon 1934 bei der Domrenovation im Chorumgang freigelegt). Hans Kastner malte die Schilde der Schlußsteine neu und faßte die Tonfiguren des Ölbergs im Ostchor, die Veit Eschay aus München 1591 gefertigt hatte. Eschay formte auch die Statuen der vier Evangelisten und zweier Kirchenväter für den Ostchor, dessen Wände 1597 mit Tapisserien aus Frankenthal (DKP 5521) verkleidet wurden. Die Teppiche, die Johann Leynirs für 2752 fl. 21 Kr. (Braun) gemacht hatte, stellten die Geschichte Davids dar, wohl in Anspielung an die Situation der katholischen Kirche im überwiegend protestantischen Augsburg (s. auch F. Zoepfl, *Das Bistum Augsburg im Reformationsjahrhundert*, München u. Augsburg 1969, 747).

Nicht ganz klar ist die Geschichte des Hochaltars¹⁾. Altes und Neues verfügt sich so eng, daß man die Fäden bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen muß. Seit 1447 stand im „neuen Chor“, d. h. im 1431 geweihten Ostchor, der Bronzealtar mit seinem feingliedrigen Maßwerkretabel, der heute im Westchor aufgestellt ist. Die Übertragung soll der bisherigen Meinung nach um 1510 erfolgt sein. 1509 und 1510 wurde im Domkapitel wiederholt beratschlagt, ob und wie die Messing(!)-tafel, so auf dem neuen Chor gestanden ist, auf den alten Chor gesetzt, ob die vormaligen Bilder daran wieder angebracht, ob ein Sakramentshäuslein darunter gemacht und wie das Retabel auf dem marmornen Altartisch befestigt werden sollte (DKP 5492). Für den Altar des Ostchors hingegen wurde die 330 Mark schwere Silbertafel mit der Passion Christi bestimmt, die der Goldschmied Peter Rempfung 1482 begonnen und Jörg Seld 1508 vollendet hatte. Als Verschuß des kostbaren Werkes war zunächst eine gemalte starre Tafel, dann ein bewegliches Flügelpaar vorgesehen. Den Auftrag erhielt 1508 Hans Holbein d. Ä., der 1510 eine — offenbar starre — Tafel lieferte, die auf den Fronaltar aufzuziehen und abzuheben war. Eine Vorstellung von der Malerei gibt eine Zeichnung Holbeins im Danziger Stadtmuseum. Demnach bestand die Tafel aus drei nahezu gleich breiten Feldern, die von gemaltem Maßwerk aus zwei Viertelskreisen zuseiten eines Dreieckgiebels überhöht wurden. Die Mitte zeigte die thronende Muttergottes mit Engeln, seitlich standen die Diözesanpatrone Ulrich und Afra. Im Auszug des Mittelfeldes war der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes dargestellt. Unten wurden in den Maßwerknischen der gemalten Predella die Büsten sieben Heiliger aus der Afralegende sichtbar. Die ungewöhnliche Form der Tafel scheint mit der Funktion als Verschuß des Silberretabels zusammenzuhängen, das demnach einen ähnlichen oder den-

¹⁾ Die Urkunden zum Fronaltar von 1508/10 bei Chr. Beutler — G. Thiem, Hans Holbein d. Ä., Augsburg 1960, S. 110 ff. Vgl. H. Müller in Ausstellungskatalog: Hans Holbein d. Ä. und die Kunst der Spätgotik, Augsburg 1965, Nr. 77, 156, 191; sowie: Chroniken der deutschen Städte 29 (Chronik des Jörg Breu), Leipzig 1960, S. 61.

selben Umriss gehabt hat. 1509 beschloß das Domkapitel, den Fronaltar im neuen Chor zu bauen, damit die neu gemachte silberne Tafel darauf gesetzt werden möge (DKP 5492).

Ein merkwürdiger Umstand blieb bisher fast unbeachtet: Die Tafel Holbeins wies, der Zeichnung zufolge, dieselbe Einteilung in drei Bogenfelder bei erhöhter Mitte und Maßwerkstreben als Rahmungselementen, sogar dieselbe predellartige Sockelgliederung mit außen je zwei, innen drei Feldern auf wie der Broncealtar von 1447. Nachdem anzunehmen ist, daß das Silberretabel dieselbe Form besaß wie die darübergesetzte Holztafel Holbeins, ergeben sich zwei Möglichkeiten: entweder war das Silberretabel samt Tafelbild als Korrespondenz zum Bronceretabel im Gegenchor geplant und auf dieses abgestimmt, oder sie waren beide auf dem Bronceretabel angebracht. Ersteres wäre ein für das frühe 16. Jahrhundert einmaliger Fall von Entsprechungswillen, der um so mehr erstaunen ließe, als die beiden durch das Mittelschiff und die halben Chöre voneinander getrennten Altäre zu kleine Ausmaße und zu wenig Volumen aufgewiesen hätten, um als Gegenstücke zu wirken und sich gegen die Architektur der hohen Chöre zu behaupten. Die zweite Erklärung würde voraussetzen, daß das Bronceretabel 1510, allen Kommissionsbeschlüssen zum Trotz, immer noch im Ostchor verblieben war. Tatsächlich fehlt die Vollzugsnachricht für den Standortwechsel und für die Fertigstellung eines neuen Fronaltars im Ostchor zu dieser Zeit. Man könnte sich sehr wohl vorstellen, daß das überaus starke Bronzegerüst als Träger der Silbertafel und der Holztafel gedient hatte. Bronceretabel und Silberretabel samt Deckel müßten dann Rücken an Rücken aneinander befestigt gewesen sein. Daß diese Erklärung nicht von der Hand zu weisen ist, wengleich sie sich mangels Nachrichten vorerst weder erhärten noch widerlegen läßt, zeigt auch das weitere Schicksal des Altars.

Im Bildersturm 1537 wurde Holbeins Tafelbild zerstört, während die wertvolle Silbertafel am 1. August 1534 nach Dillingen in Sicherheit gebracht worden war und das Bronceretabel dem Angriff der „Götzenstürzer“ widerstand. 1552 bittet das Domkapitel den Rat der Stadt um Schutz vor Zerschlagen der inzwischen zurückgebrachten, aber nicht mehr verkleideten und damit gefährdeten Tafel während des Karwochengottesdienstes²⁾. Nach erhaltenen Visieren oder Nachzeichnungen malte Christoph Amberger 1554 eine neue Tafel, deren Anordnung und Thema der Holbein-Tafel genau entsprach. Ihre Maße beweisen aber, daß sie — und damit auch die Holbein-Tafel und das Silberretabel — nahezu mit dem Bronceretabel übereinstimmt. Vorzeichnungen zufolge war damals erneut sogar die Überlegung vorausgegangen, anstelle der starren dreiteiligen Tafel eine Mitteltafel mit drehbaren Flügeln herzustellen. 1597 unter Johann Otto von Gemmingen erhielt der Choraltar für 70 fl. einen Umbau in Ebenholz, worunter eine dunkle Holzumrahmung zu verstehen sein dürfte. 1599 wird er als der „neue Choraltar“ be-

²⁾ Stadtarchiv Augsburg, Ratsb. XXV/45. — Nach Beendigung der Holbein-Ausstellung im Oktober 1965 wurde die Amberger-Tafel versuchsshalber auf den Broncealtar gestellt, wobei die auffällige Übereinstimmung der Maße — unter Berücksichtigung der einstigen Bildrahmen — deutlich wurde.

zeichnet (DKP 5522), für den der Schreiner Hans Miller 1601 um 6 fl. ein Visier zum Sakramentshäuslein liefert (DKP 5524).

Gleichzeitig entsteht der Plan, den Hochaltar zu verändern. 1603 bewirbt sich Hans Schertlin d. J. um einen Auftrag für einen Altar von Ebenholz, womit freilich nicht der Hochaltar gemeint zu sein braucht (DKP 5526). Der berühmte Bildhauer Hans Reichle, der 1603 drei Visierungen für den Hochaltar gemacht hatte, erhält 15 Dukaten und die Zusicherung, im Falle eines Altarneubaus vor andern berücksichtigt zu werden. (DKP 5526.) Den Tabernakel verfertigt 1606 der Kistler Lorenz Arnold.

Im Dreißigjährigen Kriege wurde die Silbertafel vor den Schweden nach Salzburg verlagert, wo 1635 sie nebst Kruzifix und Silberleuchtern von 1615, der Ampel von 1606 und den Frankenthaler Bildteppichen zum Ankauf von Samengetreide für die verarmten Untertanen des Hochstifts veräußert werden mußte. Damit scheint auch der leere Ebenholzaltar überflüssig geworden zu sein. Die Domkapitelsprotokolle berichten für das folgende Jahr von einem dem Augsburger Handelsmann Hortensius Brocho anzubietenden Marmoraltar, der 1627 von dem Kanonikus und Promotor der Salzburger Universität, Marquard Sittich von Freyberg, in Salzburg für 600 fl. erworben worden war (DKP 5546, 5552). Vielleicht wurde er, anstatt verkauft zu werden, zunächst als Hochaltar verwendet, denn der 1681 abgebaute Hochaltar bestand nachweislich aus „Marmelstein“ (DKP 5587).

Das Ebenholz des alten Hochaltars jedenfalls durfte 1636 für 9 Taler pro Zentner (insgesamt 10 Zentner 22 [℔]) verkauft werden. 1641 wurden um 60 fl. etliche Ornamente für den Choraltar beschafft (DKP 5557), 1644 mußten für den Choraltar gefällte Eichen in die Sägemühle nach Oberhausen gebracht werden (DKP 5559). Dem Goldschmied Georg Wilhelm Fesenmair wurde am 8. Februar 1644 der Auftrag für das geplante U. L. Frauen-Bild zum neuen Choraltar von Silber zugesagt (DKP 5559), das aber offenbar erst 1656 ausgeführt werden konnte (s. u.). Auch eine 1794 noch in der St. Annakapelle des Chorumgangs vorhandene lateinische Inschrift bezeugt, daß der (1681 dorthin aus dem Chor übertragene) Altar 1644 anstelle des im Schwedenkrieg verkauften Silberaltars Bischof Friedrichs von Zolern geweiht wurde (DKP 5694). Über das Aussehen des „marmelsteinernen“ Hochaltars ist nichts überliefert. Ambergers Hochaltarblatt dürfte von dieser Zeit ab an der Südwand der Chorsakristei aufgehängt gewesen sein, bis es 1852 in den neugotischen Altar der Wolfgangskapelle des Chorumgang eingesetzt wurde.

Von den übrigen Stiftungen ist der dreigeschossige Altar aus Tridentiner Marmor (?) hervorzuheben, den Johann Otto von Gemmingen anstelle der Jakobskapelle 1597 nahe seinem Grabe an der Ostwand der Lukaskapelle beim Südportal errichten ließ. Der Meister ist unbekannt, das Hauptrelief mit dem Gnadenstuhl wiederholt ein Gemälde Peter Candids in der Chorsakristei. Nicht erhalten blieb der Kreuzaltar, auch Frühmeßaltar, der nach F. Kriegbaum und N. Lieb um 1605³⁾

³⁾ N. Lieb, Der Augsburger Dom als bauliche Gestalt, Schwabenland, 1, 1934 S. 346. — F. Kriegbaum, Hans Reichle, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF V, 1931, S. 226.

nach einem Entwurf von Hans Reichle vor dem Lettner des Ostchors aufgestellt worden sein soll. Kriegbaum hatte die oben genannten, von K. Feuchtmayr erstmals publizierten Nachrichten über Hans Reichles Visiere zum Hochaltar auf den Kreuzaltar bezogen und dadurch das Mißverständnis in der Literatur eingeführt. Auf einem Gemälde von Thomas Maurer aus dem Jahre 1616 in der Domsakristei, das das Innere des Domes anlässlich der Augsburger Synode von 1610 darstellt (Abb. 1), ist deutlich zu sehen, daß der damalige Kreuzaltar kein Skulpturenaltar aus Holz, Stein oder Metall gewesen sein kann. Er scheint ein säulengerahmtes großes Mittelbild mit Christus am Kreuz, zwei blutauffangenden Engeln, Maria, Maria Magdalena und Johannes, seitlich in offenen Nischen die Figuren der Diözesanpatrone Ulrich und Afra und auf dem oberen Abschlußgesims den Auferstandenen zwischen zwei Engeln gezeigt zu haben. Der Altar dürfte mit dem 1578 genannten „neuen Frühmeßaltar“ identisch sein, für den 30 fl. dem Maler und 10 fl. dem Kistler gegeben worden waren (DKP 5511). Er wurde 1695 durch einen Silberaltar ersetzt.

Zu erwähnen sind noch die Kunstuhr von 1594, die 1609 bereits entfernt wurde, die neue Reihe der Bischofsbildnisse im nördlichen Querschiff (1591), das Gestühl in den Seitenschiffen und die große Silberlampe mit dem Wappen aller Domkapitulare von 1606. Das Holzmodell war schon 1603 dem Bildschnitzer Christoph Murmann in Auftrag gegeben worden (DKP 5526, 5527). 1604 wurde ein Modell zur Ampel aus Rom „secundum artem statuariam“ nochmals eingelangt (DKP 5527). Die Ausführung in Silber war dem Goldschmied Hans Jacob Bair übertragen, der hierfür 1606 insgesamt 4767 fl. 15 Kr. erhielt (DKP 5528). Der Maler Matthias Kager lieferte am 13. Dezember 1606 einen Abriß, wie die Ampel mit mehrerem geziert werden möchte (DKP 5528). Die 1635 verkaufte und wohl eingeschmolzene Ampel scheint demnach ein aufwendiges Prunkstück gewesen zu sein. Die Domtürme wurden 1599 und 1609 statt mit Blei mit Kupfer gedeckt. Elias Holl verstärkte 1609 den Südturm durch einen Eckpfeiler. Die Kornmesser und die Bäcker durften in zwei Kapellen des Chorumgangs (nicht erhaltene) Altäre errichten und ihre Bruderschaftsfeste feiern.

Im ganzen handelte es sich bei den bisherigen Arbeiten mehr oder minder um Ersatz für Verlorene oder Beschädigte, nicht aber um eine Neuordnung des Kirchenraumes. Eine ungleich modernere Lösung bei grundsätzlich vergleichbarer Ausgangssituation stellte in denselben Jahren die Ausstattung des Chores von St. Ulrich und Afra dar. Hier entstand ein heller freier Raum trotz der gotischen Formen, in dem die einheitliche Gruppe schaubildartiger Riesenaltäre zur vollen Wirkung gelangen konnte. Der mittlere war durch Pracht und Größe hervorgehoben, ein niedriger, dunkler Kreuzaltar diente als Kontrast, Overtüre und Repoussoir zwischen und vor ihnen. Überall blieb trotz der großen Formate viel Raum, Licht und Luft. Dennoch bedeutete die Neuausstattung des Dominnern ebenfalls einen ersten, wenngleich noch nicht konsequenten Schritt in dieser Richtung. Ein zweiter schloß sich alsbald an.

Bischof Heinrich von Knöringen (1598—1646) hielt 1610 eine Diözesansynode zur Durchführung der Beschlüsse des Tridentiner Konzils. Schon sein Vorgänger

hatte das römische Missale und Brevier eingeführt und eine Synode geplant. Jetzt wurde, nachdem durch die Synodialstatuten angeordnet war, alles „ad novam romanam“ zu richten, der Platz neben dem Kreuzaltar vor dem Lettner freigemacht und der Altar um eine Stufe erhöht (DKP 5531). Das Hochgrab des Bischofs Wolfhart von Rot (gest. 1302) wurde, weil rituswidrig, aus der Mitte des Chores an dessen Ende (hinter den Hochaltar?) versetzt. Braun berichtet, freilich ohne weitere Details, dem römischen Ritus und den Zeremonien zuliebe sei damals alles aus der Domkirche beseitigt worden, was denselben entgegengestanden. Immerhin äußern sich hier ähnliche Tendenzen wie bei der Chorausstattung von St. Ulrich und Afra: der Wille zu größerer Übersichtlichkeit, Feierlichkeit, Verständlichkeit und räumlicher Weite.

Die Barockisierung von 1655—1658

„Quidquid splendoris in Ecclesia Cathedrali Augustana ob oculos modo versatur, et sub Serenissimo Episcopo Sigismundo Francisco Archiduce vel adornatum vel renovatum vel de novo ab anno 1655 positum . . . , id omne Authori, Motori, aut Reformatori Joanni Christophoro Episcopo est adscribendum“, bezeugt Khamm im Jahre 1709. Zwar waren auch zwischen 1610 und 1655 — außer den erwähnten Arbeiten am Hochaltar — verschiedene Altäre neu beschafft worden. 1630 wurde der Ottilienaltar am Nordturm (anstelle des jetzigen Kreuzaltars) aufgestellt, dessen Verbleib unbekannt ist. Über sein Gegenstück am Südturm (heute Herz-Jesu- oder Pfarraltar) sind wir besser unterrichtet. Der Vierherr Hans Haug hatte 1623 ein „Quaderstück“ von Hans Rottenhammer, den Schutzengel darstellend, als Geschenk für den Michaelsaltar angeboten. Das Domkapitel versprach das „Ornament“ (den Rahmen?) zu dem Gemälde machen zu lassen. Der Kistler Wolf Ebner erhielt den Auftrag auf das „Gefäß“ (Fassung des Bildes bzw. Rahmenaufbau des Altars), der Bildhauer Paul Mayer sollte dazu ein St. Ulrichs-Bildnis, wohl eine Skulptur machen (DKP 5543). Die Gesamtkosten beliefen sich auf rund 800 fl. (DKP 5544), was auf einen beachtlichen Altar schließen läßt. 1642 wurden die „Venerabilia“ aus dem alten und neuen Chor auf den Michaelsaltar übertragen und dieser mit einem Eisengitter geschützt. Auch von diesem Altar, der 1712 zunächst um 80 fl. an die Domherren Baron Taxis (DKP 5617), dann 1713 um 70 fl. an die im Neubau begriffene Pfarrkirche zu Göggingen abgegeben werden durfte, fehlt jede Spur.

Bei der 1655 einsetzenden Aktion handelt es sich — anders auch als 1610 — um eine „Reformation und Erneuerung“ (Braun) des ganzen Domes im Sinne des Barock. Die von Khamm und Braun berichteten Arbeiten zielten darauf hin, das noch immer recht verwinkelte, uneinheitliche, vierteilige, unübersichtliche Kirchengebäude des Mittelalters in ein straff gegliedertes, klar überschaubares, regelmäßiges, sinnbelebtes Bauwerk zu verwandeln. Da für einen Neubau, Umbau oder selbst für eine barocke Raumverkleidung die Mittel, vielleicht auch das Bedürfnis und der Wille fehlten, mußte sich die Barockisierung in erster Linie auf die Neu-

organisation und Neuinterpretation des Kircheninnern beziehen. Damit erhielt die Neuausstattung und deren Anordnung die führende Rolle bei der Domreformation zugewiesen.

Als erstes galt es, die störenden und verunklarenden Elemente aus dem Kirchenraum zu entfernen oder, wo nicht möglich, zu reduzieren oder unwirksam zu machen. Zu diesem Zwecke mußten die beiden spätgotischen Lettner des Ost- und Westchors beseitigt werden. Den Ostchorlettner kennen wir aus dem Synodenbild von 1616 (Abb. 1). Er wies zwei weite, reich verzierte, portalartige Öffnungen zum Hochchor auf, zwischen denen der Kreuzaltar stand. In der Mitte der geräumigen Sängertribüne erhob sich die Ammerbach-Orgel von 1579 mit ihren drei Türmen. Der tiefe Binnenchor war durch diesen Querbau und durch die seitlichen Schranken vom übrigen Kirchenraum nahezu völlig abgeriegelt. Ähnlich verhielt es sich mit dem Westchor. Das Gemälde der Diözesansynode vermittelt den Blick auf die Tribüne mit Aufgang und Überbau des mittleren Kryptaeingangs, Domkapelle, Sängern und Instrumentalisten. Wahrscheinlich besaß der Lettner dieselbe Höhe wie die seitlichen Chorschranken Burkhard Engelbergers von 1501, einen Durchlaß zur Krypta in der Mitte und zwei Eingänge zum Chor empor.

Nach dem Abbruch der Lettner wurden die höher gelegenen Chöre durch Stufen mit dem Mittelschiff verbunden und von dort aus einsehbar gemacht. Der Kreuzaltar vor den Stufen des Ostchors freilich blieb vorerst bestehen und behinderte die Sicht auf den zudem ziemlich kleinen Hochaltar. Beide Chöre wurden durch niedrige, leichte Eisengitter verschlossen, die am Westchor noch erhalten sind. Der Eingang zur Westkrypta wurde in die Querschiffe verlegt. Trotzdem sind die beiden Chöre verschieden behandelt. Während der Ostchor durch die breiten Stufen weit zugänglich wirkte und durch das untere Chorgestühl bis ins Mittelschiff herabgriff, führte im Westen nur eine schmale Treppe zum Chor empor. Er wurde dadurch zur reservierten Tribüne, die, wie die Stellung des Bronzealtars in der Mitte zeigt, zum Ostchor orientiert und diesem rangmäßig untergeordnet war.

Um den Ostchor als Haupt und Ziel des Domes zur Geltung zu bringen, bedurfte es indessen eines weiteren Eingriffs. Der Chorraum, ein mehrfach geändertes Produkt der Parlerschule, bekam trotz seiner überragenden Höhe zu wenig Licht. Da der Obergaden — von zehn niedrigen, kleinen Fenstern abgesehen — nur in der Mittelachse ein größeres Fenster aufweist, sind Binnenchor und Chorhaupt auf Lichtzufuhr aus dem Umgang angewiesen. Die 23 schlanken Fenster der Umgangskapellen waren aber mit farbigen Glasmalereien gefüllt, die wenig Helligkeit durchließen. Sie wurden bis auf das Mittelfenster der Achsenkapelle beseitigt, an ihre Stelle kamen helle, ziemlich durchsichtige Gläser. Außerdem wurde der fast weiße Anstrich des Kircheninnern von 1591 erneuert und dadurch zusätzliche Helligkeit gewonnen.

Für Orgel und Sängertribüne, die mit den Lettnern ihren Standort verloren hatten, wurden zwischen den westlichen Arkadenöffnungen des Ostchors Emporen errichtet. Man fragt sich, warum dafür nicht der Westchor verwendet wurde, der — dem Synodenbild zufolge — schon gelegentlich dazu gedient hatte und sich dafür

auch akustisch besser geeignet hätte. Mit ihrem hohen Mauersockel, der weiten Vorkragung und den altarähnlichen Aufbauten machten die Emporen das erste Chorbjoch sogar enger und dunkler als zuvor. Nachdem auch das östlichste Joch des Mittelschiffs wegen des seitlichen Turmpaares schlecht belichtet war, entstand so am Chorbeginn eine Dunkelzone und eine Verengung des Raumes. Der Chorraum wirkte dadurch tiefer, zielhafter und dominierender als bei gleichmäßig durchgehender Jochfolge.

Das Mittelschiff, das dem Gemälde von 1616 zufolge kein festes Gestühl besessen hatte, wurde mit zwei Bankreihen versehen, zwischen denen ein breiter Mittelgang freiblieb. Das jetzige Gestühl stammt zwar erst aus dem 18. Jahrhundert, Ausdehnung und Anordnung dürften jedoch dem von 1656 ff entsprechen. Den Raum zwischen dem Ostchorbogen und den dritten Mittelschiffpfeilern von Osten, der auch heute noch freigehalten ist, begrenzte ein einreihiges Gestühl gegen die Seitenschiffe. Dadurch entstand eine Art von Vorchor, dem sich der Hochchor mit dem zweireihigen gotischen Gestühl anschloß. Die Gemeinde erhielt einen festen Platz im Dom, „das Pfarrvolk nahm von nun an an dem Cathedral-Gottesdienst Anteil“ (Braun). Der Michaelsaltar am Südturm, der Vorläufer des Herz-Jesu-Altars, diente seit dem Dreißigjährigen Kriege als „Pfarraltar“, die bisherige Wohnung des Domsakristans auf der Südseite wurde zur Pfarrsakristei verwandelt. Die Kanzel, nach dem Gemälde von 1616 ein schmuckloses polygonales Gebilde, über dem das Jüngste Gericht dargestellt war, mußte einem größeren emporenartigen Werk weichen, dessen Corpus auf einem Volutenbündel ruhte und dessen Deckel von der Gestalt des segnenden Salvators bekrönt wurde. Schnitzer und Kistler sind unbenannt, Stifter war der Domkapitular und Scholastiker Johann Konrad Mangold. Die Uhr im Kircheninnern wurde renoviert und an den Scheitel des Chorbogens versetzt. Schließlich ist noch der Anschaffung eines neuen Geläuts von acht Glocken zu gedenken, die „ad perfectum concentum musicum redactae“ (Khamm), in vollkommener Harmonie aufeinandergestimmt waren.

Das zweifellos wichtigste Ereignis der Domreformation war die Altarausstattung im Mittelschiff. Khamm berichtet, elf Altäre im Schiff „*obsoletae et ad Gothicas antiquitates relegatae artis*“ seien durch elf neue „*scriniario et pictorio opere scite ac venuste elaborata, auroque obducto huic inde disposita*“ ersetzt worden, wobei die frühe Verwendung des Wortes „gotisch“ freilich noch nicht im Sinne einer Stilbezeichnung, sondern einer Wert- und Altersangabe beachtet werden möge. Diese Altäre wurden zwar im 19. Jahrhundert bei der Regotisierung des Domes entfernt, fünf von ihnen aber und drei einzelne Altarblätter konnten in Dorfkirchen der Augsburger Diözese bzw. in Privatbesitz wiedergefunden werden. Bei der Charakteristik ihrer Vorgänger übrigens dürfte Khamm, der die vorbarocken Altäre nicht mehr gesehen hat, übertrieben haben. Nach dem Gemälde Tobias Maurers von 1616 war die Altarausstattung zwar nicht einheitlich, aber auch nicht mehr mittelalterlich. Vielmehr sind mindestens drei Altäre im Stil der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts erkennbar.

Die neuen Altäre waren an den Pfeilern des Mittelschiffs paarweise geordnet.

Die einzige Ausnahme scheint das westlichste Pfeilerpaar gebildet zu haben, wo nur für die Nordseite ein Altar des Benefiziums St. Stephan bezeugt ist. Er wurde 1657 vom Chorvikar Georg Hörderich um 20 fl. erneuert und enthielt ein Gemälde von Johann Rottenhammer mit der Darstellung der Madonna mit Kind und dem heiligen Christophorus. Offenbar handelt es sich dabei um einen älteren Marmoraltar, von dem bisher keine Reste nachgewiesen werden können.

Am zweiten Pfeilerpaar von Westen stand links (zum Hochaltar hingesehen) der Altar des Benefiziums St. Thomas und Blasius, rechts der des heiligen Antonius Eremita. Das Altarblatt des ersteren mit dem Martyrium der heiligen Apollonia (Abb. 6) ließ Chorvikar Thomas Müller 1657 für 250 fl. von Jonas Umbach aus Augsburg malen. Das Gegenstück auf der Südseite stiftete 1658 der Domkapitular Johann Franz von Herpstein für 280 fl. Es stellt den Augsburger Bischof Simpertus dar, der ein von einem Wolf geraubtes Kind zurückbringt. Als Maler beider Bilder ist Johann Christoph Storer aus Konstanz bezeugt. Die Bilder samt den Altären wurden von K. Kosel in der Pfarrkirche zu Bachern Krs. Friedberg als Seitenaltäre wiedergefunden⁴). Es sind dunkelfarbige, reich vergoldete, doch keineswegs aufwendige Holzaltäre mit niedriger Predella unter kannelierten seitlichen Säulen auf Volutenkonsolen, ornamentiertem Abschlußgesims und zwei bekrönenden Segmentbögen, auf denen je ein Engel ruht. Zwischen ihnen steht auf einem Postament die Figur des Heiligen, nach dem das Benefizium benannt war: auf dem Simpertusaltar der heiligen Antonius Eremita, auf dem Apolloniaaltar der heilige Thomas. Khamm zufolge müßte auf letzterem auch eine Blasiusstatue gewesen sein, die indessen nicht mehr vorhanden ist und eigentlich auch keinen Platz am Altar hätte (sofern nicht die durch Unterschrift als Thomas gekennzeichnete Figur Blasius darstellt!). Der Schnitzer der Figuren ist nicht überliefert. Zu Seiten der Säulen sind Fruchtgehänge mit Engelsköpfen angebracht. Der ganze Aufbau dient im wesentlichen, gleich einem plastischen Schmuckrahmen, zur Fassung und Hervorhebung des beherrschenden Altarblattes.

Das nächste Pfeilerpaar nahm links der Altar des Benefiziums der heiligen Ursula und Adelheid, rechts der des Benefiziums der heiligen Leonhard und Valentin ein. Ersteren, mit einer Afra-Figur im Auszug, ließ der Domkapitular Melchior Balthasar 1658 für 280 fl. verfertigen. Das Altarblatt stellt den Feuertod der heiligen Afra dar und ist von Johann Christoph Storer gemalt⁵). Das Gegenstück mit der „Messe des heiligen Ulrich“ stammt laut Inschrift von dem Augsburger Stadtmaler Kaspar Strauß. Gemeint ist die seit dem Mittelalter vertraute Szene, da dem Heiligen bei der Wandlung die „Dextera domini“ zum Segen erscheint. Den Altar hatten die Domvikare Stefan Adler, Georg Hörderich, Georg Haim und Georg Murer 1648 für 250 fl. errichten lassen. Beide Bilder wurden 1864 nach Osterbuch Krs. Wertingen verkauft, wo sie sich noch als Wandschmuck in der Kirche befinden. Der Aufbau der Altäre hingegen scheint zerstört worden zu sein.

⁴) K. Kosel, Augsburger Barockkunst in der Pfarrkirche von Bachern, in: Stadtanzeiger, Wochenbeilage der „Augsburger Allgemeinen“, 12, 1967, Nr. 5.

⁵) Vgl. Ausstellungskatalog: Augsburger Barock, Augsburg 1968, Nr. 166, ferner Nr. 155.

Der Altar gegenüber der Kanzel am nächsten Pfeilerpaar kann bisher nicht nachgewiesen werden. Er gehörte zum Benefizium der heiligen Matthias und Servatius und war 1649 durch Dompropst Christoph von Ow errichtet worden. Er zeigte — als Schnitzwerk oder als Gemälde — das Jüngste Gericht von einem unbekanntem Meister, während die heiligen Matthias und Servatius wieder als Skulpturen erschienen. Nach dieser Zäsur folgte links der Altar des Benefiziums der heiligen Bartholomäus und Pankratius, 1657 von den Erben des Domkapitulars Hieronymus von Scherrich für 280 fl. errichtet, rechts der des Benefiziums der heiligen Laurentius und Sebastian. Sein (verschollenes) Altarblatt mit der Himmelfahrt Mariae schreibt Braun einem unbekanntem Meister aus der Schule des Rubens zu. Das Gegenstück mit der Heimsuchung Mariae war von Johann Heinrich Schönfeld 1657 geschaffen worden. Es kam in den Besitz des Instituts der Englischen Fräulein und verbrannte dort 1944 beim Luftangriff auf Augsburg. Der verlorene Altar war nach Khamm mit den Statuen der heiligen Bartholomäus und Pankratius versehen.

Am vorletzten Pfeilerpaar nach Osten stand links der Altar zum Benefizium des heiligen Gregor mit einer Kreuzabnahme von Johann Christoph Storer. Als Spender ist Domkapitular Julius Heinrich von Gemmingen genannt, der 1657 280 fl. dafür aufwendete. Der Altar befindet sich in der Marktkirche zu Hohenwart, Krs. Schrobenhausen. Als bekrönende Figur war der heilige Gregor dargestellt. Das Blatt des rechten Altars, Christus und die reuigen Sünder (Abb. 7), galt bisher als verschollen, tauchte aber neuerdings in bayerischem Privatbesitz auf⁶⁾. Der Altar, für den der Domkapitular Martin Miller 1658 280 fl. bezahlte, gehörte zum Benefizium des heiligen Nikolaus.

Den Kreuzaltar vor den Stufen des Ostchors rahmten links der Dreifaltigkeitsaltar, eine Stiftung des Dompropstes Johann Rudolf von Rechberg (Abb. 8), rechts der Altar des Benefiziums der 10 000 Martyrer, vom Domdekan und späteren Bischof Johann Christoph von Freyberg errichtet und „Dekansaltar“ genannt. Die Altäre, die ebenfalls in Hohenwart erhalten blieben, unterscheiden sich von den bisherigen. Die Predella ist höher, die rahmenden Säulen sind marmoriert und gedreht, die Segmentgiebel geschweift. Anstelle der abschließenden Skulpturen ist ein Kreuz aufgesetzt, doch kann es sich hier um eine spätere Veränderung handeln. Einkerbungen an den Außenkanten beweisen, daß auch hier Vereinfachungen vorgenommen wurden.

Die Altarblätter stellen die Dreifaltigkeit, von drei Sanctus-Engeln verehrt, und die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor dar. Beide stammen von Johann Heinrich Schönfeld in Augsburg, der dafür je 300 fl. erhielt. P. v. Stetten und P. Braun nennen zwar Melchior Schmidtner als den Maler des Verklärungsbildes, dieser wurde aber erst 1664 nach fünfzehnjährigem Italienaufenthalt Meister in Augsburg. 1656, wie das Entstehungsdatum analog zur Datierung des Gegenstückes lauten muß, wäre Schmidtner gerade erst 21 Jahre alt gewesen. Das Gemälde verrät in jedem Pinselstrich Schönfelds Hand und auch der relativ hohe Preis —

⁶⁾ Den Hinweis verdanke ich Herrn Dr. Giebert, München.

mit dem des Dreifaltigkeitsbildes der höchste für die Altarblätter dieser Reihe — spricht für einen anerkannten Künstler. Beide Bilder sind außerdem von Schönfeld voll signiert.

Betrachtet man die Altarausstattung als Ganzes, so treten zwei gegensätzliche Tendenzen hervor: das Festhalten an der Tradition und der Wille zu einer neuen, einheitlichen Konzeption im Sinne des Barock. Traditionsgebunden ist die schematische, fast monotone Aufreihung der Altäre an den Mittelschiffspfeilern und die — soweit aus den Nachrichten zu verfolgen — Berücksichtigung der ehemaligen Altarpatrone durch plastische Figuren im Auszug. Modern ist das Programm der Altarbilder und seine Abfolge. An die Stelle des vierteiligen, vielfigurigen, vielschichtigen und vielsinnigen mittelalterlichen Wandelaltars, dem selbst noch feste Retabelaltäre der Spätzeit wie der Marmoraltar von 1597 in der Lukaskapelle verpflichtet waren, tritt das einprägsame, großfigurige, auf eine einzige Szene beschränkte, prunkvoll gerahmte Bild. Ausgreifende Bewegungen, gesteigerte Affekte, heroisches Pathos, illusionistische Tiefenräumlichkeit, lebhaftes Farben, plastische Körperlichkeit, sinnfrohe Schönheit und nachprüfbare Wirklichkeitsnähe ermöglichen es, auch den einfachen Menschen dadurch anzusprechen.

Das auf diese Weise vorgetragene Darstellungsprogramm beginnt im Westen mit einem Hinweis auf den Autor der Domreformation, Johann Christoph von Freyberg. Gleich einem geistlichen Wappenzeichen wird der Namenspatron Christophorus aufgerufen. Über ein Gegenstück am nördlichen Pfeiler war nichts zu erfahren. Vielleicht erinnerte hier eine Statue oder ein Gemälde in ähnlicher Weise an den Namen des regierenden Bischofs, Erzherzogs Franz Sigmund von Österreich. Was die heilige Apollonia, die Heldin des nächsten Altars der Südseite, in diesem Zusammenhang zu bedeuten hat, ließ sich bislang nicht klären. Auf dem Altar der Gegenseite jedenfalls erscheint einer der Bistumspatrone, St. Simpertus. Die beiden vornehmsten Schutzheiligen, Afra und Ulrich, folgen im nächsten Altarpaar. Dann tritt eine deutliche Unterbrechung ein. Kanzel mit Salvatorfigur und Jüngstes Gericht gemahnen an Weg und Ziel des irdischen Lebens, das die zuvor beschworenen Heiligen in exemplarischer Weise und in unmittelbarer Beziehung zur „Kirche von Augsburg“ verwirklicht hatten. Die nächste Zone, gleich den Kreisen im *Paradiso* der *Divina Commedia* Dantes, führt zu Christus, zunächst über seine Mutter Maria, ihre Lobpreisung durch Elisabeth und ihre Glorifikation durch die Aufnahme in den Himmel. Christus, den seine Mutter als den getöteten Sohn entgegennimmt, und Christus, der sich der sündigen Menschen annimmt, sind die Themen der nächsten Reihe. Aus diesem zweiten menschlichen Bereich weisen die Verklärung Christi und seine Herrschaft innerhalb der Dreifaltigkeit hinaus in die ewige Herrlichkeit Gottes. Den Schnittpunkt und Schwerpunkt der Reihen, Bezüge, Kreise und Bereiche bildet der Tod Christi am Kreuz, der sich im großen Kreuzaltar zugleich optisch als Ziel des Kirchenraumes darbietet. Der alte Choraltar — noch nicht: Hochaltar — in der Tiefe des Chores zitiert noch einmal, als Abschluß, doch nicht als Höhepunkt, die Diözesanpatrone zu Seiten der Kirchenpatronin mit dem Christuskind auf dem Schoße. Auch er erhielt 1656 einen kostbaren Schmuck: ein silber-

nes U. L. Frauen-Bild, ausgeführt von dem Goldschmied Georg Wilhelm Vesemeyer (Fesenmair) nach einem Modell des „Bildhauers aus Ulm“ womit wohl David Hescheler gemeint sein dürfte (DKP 5567). Seit 1655 lagen dafür etwa 1400 fl. bei der Domkustorei bereit (DKP 5566). Dompropst Johann Ulrich Schenk von Castell stiftete 530 fl. für ein Reliquiar zu der Statue. Aufgestellt wurde sie erstmals am Lichtmeßfest 1657 (DKP 5568/I). Ihr Silbergewicht war etwa 150 Mark. Am 13. Juni 1794 wurde die Statue durch Mehrheitsbeschluß des Domkapitels, da „unförmlich und unerbaulich“, zum Einschmelzen bestimmt. Einer der Domherren bezeichnete sie als ganz entbehrlich, wahrhaft ärgerlich und anstößig, mit dem entblößten Hals eines schwangeren Weibes, das seinen aufgeblasenen Bauch unter einem silbernen Chorpluvial zu verbergen scheinte, von unsinnigem Geschmack (DKP 5694). Das weitere Schicksal der Statue, auch des Modells, ist unbekannt.

Mit den anfangs aufgezeigten Veränderungen zusammen dokumentiert die Neuausstattung des Domes den Willen zur neuen Ordnung des Kirchenraumes. Sie ist nicht nur Ausdruck dieser Reform, sondern in vieler Hinsicht zugleich eines ihrer wichtigsten und wirksamsten Instrumente. Mit einer bewundernswerten Konsequenz und Deutlichkeit wurde das Programm innerhalb eines Bauwerkes realisiert, das allein schon durch seine architektonische Gestalt kazu kaum geeignet zu sein schien. Straffung und Vereinheitlichung, Verständlichkeit und Wirkungssteigerung, Volkstümlichkeit und Erhabenheit sind die Richtpunkte auch für das künstlerische Programm. Die Kunst soll den Gläubigen, die als Pfarrgemeinde oder als einzelne, innerhalb des Gottesdienstes oder in stiller Stunde, den Dom besuchen, ansprechen, mit den zentralen Aussagen der Kirche vertraut machen und zum Mittelpunkt des kirchlichen Lebens, zu Meßopfer und Eucharistie, geleiten. Der Nachdruck liegt auf der Christozentrik. Unverkennbar ist der Einfluß der lutherischen Reformation, die gerade in Augsburg trotz Bildersturm und zeitenweise zwinglianischem Puritanismus die Bedeutung der Kunst als Mittel theologischer Auseinandersetzungen und für die Propaganda in eigener Sache früh zu schätzen wußte. Im Unterschied aber zu der größtenteils erhaltenen barocken Ausstattung der protestantischen Kirchenräume, die gerne an die typologische Thematik des Mittelalters anknüpfte, war das im Dom exemplifizierte Verfahren vielschichtiger und umfassender. Theologisch betrachtet beschränkte es sich nicht auf die „Concordantia veteris et novi Testamenti“, die lehrhafte Gegenüberstellung von Personen und Ereignissen des Alten und Neuen Testamentes, sondern versuchte, Reichtum und Herrlichkeit des „Katholischen Himmels“, vom Sünder bis zum Heiligen, vom Kind bis zum Greis, vom Anfang bis zum Ende der Zeiten, vom sich selbst ausgelieferten Individuum bis zur transzendenten Gottesgemeinschaft, von wortloser Anbetung bis zum pompösen Funktionsgottesdienst, vom irdisch profanen Bereich bis in die unfaßbaren Dimensionen der Ewigkeit möglichst anschaulich, eindringlich und nacherlebbar vorzustellen.

Es mag sich empfehlen, andere Großbauten der katholischen Reformation, oder — um endlich den anfechtbaren, aber weniger mißverständlichen Ausdruck zu gebrauchen — der „Gegenreformation“ in Deutschland mit dem Augsburger Unter-

nehmen von 1655/58 zu vergleichen. Soweit ihre originale Ausstattung erhalten oder bekannt ist, läßt sich keiner von ihnen an programmatischer Geschlossenheit mit Augsburg vergleichen. Auch die frühen Barockisierungen alter Dombauten in Konstanz oder Bamberg kennen diese Einheitlichkeit der Konzeption nicht und bleiben stärker der Tradition verpflichtet. Wohl ist allen, auch den Neubauten, das Streben nach Regularität, Übersichtlichkeit, Lichtreichtum, Pracht, Monumentalität und Betonung des zentralen Hauptaltars gemeinsam. Nirgendwo aber findet sich diese feierliche, sich steigernde Staffelung großfiguriger Bilderwände, die, einem Prozessionsweg vergleichbar, zum Sanctissimum hinführen, die theologische und hierarchische Durchgliederung des Bauwerkes mittels der Ausstattung, wodurch die Architektur zur Hülle, zum Einband gleichsam der Bilderfolgen wird, die anschauliche Darbietung der Heilswelt, als hätten sich Schrift und Predigtwort zu Bildern verwandelt. Man darf in dieser Bevorzugung des Bildes und der verhältnismäßigen Gleichgültigkeit gegenüber Möglichkeiten der Architektur, in der Betonung der erzählenden und belehrenden Funktion der Kunst, einen für Augsburg typischen und traditionellen Zug erblicken. Ähnliche Tendenzen charakterisieren schon den Musterbau der kirchlichen Barockarchitektur Schwabens, die seit etwa 1607 geplante, 1611 begonnene Jesuitenkirche in Dillingen. Obgleich die Frage nach dem oder den entwerfenden Architekten aus Mangel an eindeutigen Nachrichten noch immer nicht geklärt ist, steht heute fest, daß entscheidende Impulse von Augsburger Künstlern, aus dem Kreise des Matthias Kager, Josef Heinz und Elias Holl, ausgegangen sind⁷⁾. Das „Augsburgische“ äußert sich nicht nur in der klassisch ausgewogenen Architektur und ihren Detailformen, sondern eben in dieser Bevorzugung und Betonung des Bildes. Auch in der Dillinger Jesuitenkirche und ihren Nachfolgebauten bestimmte die Ausstattung, besonders durch die Hintereinanderstaffelung der großen Bildaltäre und ihre Steigerung auf den Hochaltar hin, den Eindruck, während die Architektur eher zurückhaltend und nüchtern ausfiel. In den Kirchenbauten der „Vorarlberger Schule“, richtiger „Schwäbischen Schule“, verbreitet sich dieser Architekturtypus über den ganzen süddeutschschweizerischen Raum. Selbst bei ihnen aber läßt sich keine so straffe inhaltliche Ordnung nachweisen wie bei der Neuausstattung des Augsburger Domes.

Auftraggeber

Wer ist für die Konzeption der Neuordnung — oder kunstgeschichtlich: Barockisierung — des Augsburger Domes verantwortlich? Khamm bezeichnet Johann Christoph von Freyberg als Urheber und treibende Kraft der Domreformation. Freyberg, der am 28. September 1616 in Altheim bei Ehingen a. d. Donau geboren wurde, stammte aus einer jener vielen katholischen ritterbürtigen Familien, die im

⁷⁾ W. Meyer und A. Schädler, Die Kunstdenkmäler der Stadt Dillingen an der Donau, München 1964, S. 190 ff.

17. und 18. Jahrhundert die meisten geistlichen Pfründen Schwabens innehatten. Mit 10 Jahren in Dillingen immatrikuliert, 1629 bereits Kanoniker an der Ellwanger Stiftskirche, 1630 am Augsburger Dom, wurde er 1642 zum Priester geweiht. 1646 wurde er Hofratspräsident des Augsburger Bischofs in Dillingen, 1655 Dekan und 1660 Propst des Augsburger Domes. Im gleichen Jahr wählten ihn die Ellwanger Stiftsherren zu ihrem Fürstpropst, doch durfte er mit Erlaubnis des Papstes sein Augsburger Kanonikat beibehalten. Von 1661 bis 1665 war er dem Augsburger Bischof Franz Sigmund Erzherzog von Österreich (1646—1665) als Administrator des Bistums in geistlichen Sachen beigegeben. Als er 1665 auf dem Augsburger Bischofsthron nachfolgte, brauchte er auf die Ellwanger Fürstpropstei zunächst nicht zu verzichten. Vielleicht wurde es ihm 1666 gestattet, Ellwangen weitere 8 Jahre zu behalten mit der Auflage, ein Drittel seiner dortigen Einkünfte zur Begleichung der Schulden des Augsburger Hochstifts zu verwenden. 1681 nahm er sich Alexander Sigmund, Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Bayern, zum Koadjutor. Er starb am 1. April 1690 im 74. Lebensjahr. Sein Marmor-Grabmal, 1713 in Füssen unter Johann Jacob Herkommer entstanden, befindet sich in der Wolfgangskapelle des Augsburger Domes.

Christoph von Freyberg scheint auch als Oberhirte seines Bistums ein echter Reformator gewesen zu sein. Seine zahlreichen Vorschriften für Klerus und Kirchenvolk verraten einen auf das Praktische gerichteten, nüchternen und aufgeklärten Verstand. So versuchte er das ärgerliche „Terminieren“ der Bettelmönche, auch der Weltpriester in seiner Diözese zu unterbinden, erschwerte die Zulassung neuer Bruderschaften, lockerte für Bedürftige das Fastengebot, verbot Bücher abergläubischen Inhalts, bekämpfte die schuldvolle Unwissenheit der Pfarrer, forderte sie zu strengerer Zucht und vorbildhaftem Wandel auf, setzte sich für die Belebung des Gottesdienstes ein, untersagte den betrügerischen Devotionalienhandel, begünstigte die Reformorden und minderte den Schuldenberg des Hochstifts. Alles in allem zwar keine brillante Persönlichkeit, dafür ein kluger, frommer und erfolgreicher Haushalter, der rechte Mann zur rechten Stunde.

Daß wir ihm einen großen Anteil an der künstlerischen Neukonzeption des Domes zugestehen dürfen, wenn wir in ihm nicht sogar den geistigen Urheber erblicken müssen, beweist seine wenige Jahre später durchgeführte Barockisierung der Stiftskirche in Ellwangen. Auch hier handelte es sich um ein mittelalterliches Bauwerk von hohem Rang, das es zeitgemäß umzudeuten galt. Den Plan scheint freilich schon sein Vorgänger im Amt des Augsburger Bistumsadministrators wie auch auf dem Stuhl des Ellwanger Fürstpropstes, der 1660 gestorbene Johann Rudolf von Rechberg, gefaßt zu haben, der sich auch 1656 an der Barockisierung des Augsburger Domes beteiligt hatte. Es ist hier nicht der Ort, die bereits berichtete Geschichte zu wiederholen⁸⁾. Es genügt zu erinnern, daß der am 11. Mai 1660 gewählte Fürstpropst Johann Christoph III. von Freyberg im zweiten Jahr seiner

⁸⁾ B. Bushart, Die Barockisierung der Stiftskirche im Jahre 1661/62, Ellwanger Jahrbuch 1947—1949, S. 45 ff.

Regierung — um wieder Khamm zu zitieren — Hand anlegte an die Denkmäler der heiligen Schutzpatrone Ellwangers, die in der dortigen Stiftskirche begraben sind. Er beschloß, ihnen zu Ehren ihr heiliges Haus mit gebührendem Schmuck auszustatten, ließ den altertümlichen Bau mit beträchtlichen Mitteln den Regeln der Architektur gemäß umgestalten und das Freybergische Wappen vor dem oberen Triumphbogen anbringen, wo es heute noch zu sehen ist, die Freigebigkeit seines hohen Sinnes verkündigend. Die Arbeiten zogen sich über die Jahre 1661 und 1662 hin und betrafen hauptsächlich eine Neuordnung des Inneren. Wie in Augsburg wurde der störende Lettner entfernt und der höher gelegene Chor mit dem Schiff durch breite Stufen verbunden. Durch Vergrößerung der Chorfenster und helle Tünche erhielt der Raum mehr Licht. Die mittelalterliche und selbst die zu Beginn des 17. Jh. großzügig erneuerte Altarausstattung wurde beseitigt oder entwertet, die Zahl der Altäre von 21 oder 25 auf 8 oder 9 reduziert, wobei allerdings einige der vorhandenen wieder Verwendung fanden, wengleich an anderer Stelle oder nachdem sie umgearbeitet worden waren. In den Einzelheiten unterscheiden sich Ellwanger und Augsburg beträchtlich, was mit der anderen architektonischen und historischen Situation der Stiftskirche zusammenhängt. Gemeinsam ist jedoch das Streben nach Übersichtlichkeit, Klarheit, Steigerung und Konzentration auf den liturgischen Mittelpunkt des Raumes, ferner die typisch barocke Unterteilung des Raumes in eine Gemeindegkirche und eine — hervorgehobene — Hofkirche, sowie die verstärkte Bild- und Tiefenwirkung der auf den Hochaltar bezogenen Raumfolge. In dieser durch die romanische Anlage freilich schon vorgegebenen Auszeichnung des beherrschenden Hochaltars erweist sich Ellwanger als die zukunftsöffnere und modernere Lösung, während die für Augsburg typische Hintereinanderstaffelung der Seitenaltäre und das geschlossene Bildprogramm fehlen. Die Künstler sind, begünstigt durch die Identität des Auftraggebers, meist von Augsburg übernommen. Andere, die hier erstmalig auftreten, begegnen uns bei den folgenden Arbeiten im Augsburger Dom wieder.

Die späten Arbeiten

Wenige Jahrzehnte später nämlich begannen die Arbeiten von neuem, um bis tief ins 18. Jahrhundert hinein nicht mehr abzubrechen. Den äußeren Anlaß mochte der Wunsch nach einem beherrschenden Hochaltar im Ostchor gebildet haben. Der bisherige Choralter scheint hinter dem Kreuzaltar nicht genug zur Wirkung gekommen zu sein. An seiner Stelle sollte ein monumentaler Altaraufbau den Raum samt der Folge der Seitenaltäre abschließen und zugleich überhöhen. Stifter und Auftraggeber war wieder der inzwischen alt gewordene Bischof Johann Christoph von Freyberg, der 1674 auf die Ellwanger Fürstpropstei verzichtet hatte.

1680 erteilte das Domkapitel die Genehmigung, den „marmelsteinernen“ Choralter abzubauen (DKP 5587) und ihn in die Kapelle der heiligen Siebenschläfer im Chorumgang zu versetzen. Der neue Hochaltar scheint gewaltige Ausmaße gehabt zu haben, doch von großer Schlichtheit gewesen zu sein. Im Grunde ist er

eine Weiterbildung des von Hohenwart her bekannten Seitenaltartypus. Der Abbildung bei Braun zufolge erhob sich hinter der Mensa mit Tabernakel, Kreuz und Leuchtern eine hohe, schmucklose Sockelwand, die bis über die spätgotische Maßwerkbalustrade der Chorschranken heraufragte. Sie trug, von seitlichen Voluten unterstützt, ein ausladendes Horizontalgesims. Darauf standen zwei kräftige Säulen, offenbar aus Stuckmarmor, die das riesige Altarblatt flankierten, neben ihnen die überlebensgroßen Gestalten der heiligen Afra und Ulrich. Von den Enden des oberen Gesimses hingen (geschnitzte?) Früchtebuschen herab. Der Giebel umschloß ein zweites, kleineres Gemälde. Auf den Voluten lagerten zwei große Engel mit Palmen. Zwei kleinere auf den Bogensegmenten zu seiten des bekrönenden Kreuzes bildeten, zusammen mit der Taube des Heiligen Geistes, den Abschluß.

Das Hochaltarblatt stellte die Himmelfahrt Mariae dar und war 1681 von dem „famoso penicillo“ des inzwischen ebenfalls alt gewordenen Schönfeld gemalt worden. Ihm wird auch das Oberbild zuzuschreiben sein, das Christus als Erlöser thronend mit dem Kreuz in der Hand zeigte. Khamm zufolge wies der Altar viel Gold auf, während ihn Braun als „groß und majestätisch“ charakterisiert. Die Kosten betragen die stattliche Summe von 8000 fl. Altar und Bilder sind dem Purifizierungseifer des 19. Jahrhunderts zum Opfer gefallen.

Im Anschluß an den Altarneubau wurde der Dom ausgeputzt und gesäubert (DKP 5588). 1683 erhielt die „Muschel auf dem Choraltar“ eine Vergoldung durch N. Schreiber (an anderer Stelle: Christian Schreiber). Damit ist vielleicht die Tabernakelnische gemeint, denn die vergoldete Muschel sollte ein silbernes Salvatorbild im Wechsel mit der gleichfalls silbernen Muttergottesstatue aufnehmen (DKP 5590/I). Bei dieser Gelegenheit wird ein fürstbischöflicher Hofmaler erwähnt, der für seine guten Vorschläge bezahlt sein will, obgleich er bereits 12 fl. und 4 fl. Reisegeld erhalten hatte (DKP 5589/I, 5590/I). Damit dürfte der Dillinger Maler Georg Michael Tag gemeint sein, der auch in Ellwangen mitgearbeitet hatte.

Dompropst Johann Reinhard von Eyb vermachte 1682 testamentarisch 200 bis 210 Mark Silber für ein Salvatorbild auf den Hochaltar, das die Größe der silbernen Muttergottesstatue haben sollte. Voranschläge lieferten die Goldschmiede Reischle, Fesenmair und Berchtoldt. Vom Kapitel wurde Fesenmair dafür empfohlen (DKP 5589/I). 1684 erhielt der Kistler Adam Wallner 14 fl. 30 kr. für „Aufstellung und Machung des Modells zu S. Salvatoris Silberbild“ (DKP 5591). Nach Khamm war die Statue 6 Fuß hoch (die ältere Muttergottesstatue also ebenfalls), nach Braun enthielt sie 152 Mark Silber. Beide Statuen wurden in einem besonderen Kasten in der Chorsakristei aufbewahrt und an großen Festtagen auf den Altar gestellt (DKP 5600). Die „Stuhlbrüder“ des Domes wurden wiederholt zu besserer Wachsamkeit angehalten, „besonders in hohen Festen, da das Silberbild und anderes exponiert ist“ (DKP 5586, auch 5584). Noch 1795 gehört der „Salvator mundi“ nebst der großen Ampel, den 6 großen Leuchtern, dem Kruzifix und dem Tabernakel des Hochaltars, ferner je 6 Leuchtern aus der Muttergotteskapelle und vom Herz-Jesu-Altar zu den wertvollsten Silbersachen des Domes, die wegen Kriegsgefahr nach Dillingen geflüchtet werden sollten (DKP 5695).

1682 beabsichtigte Bischof Johann Christoph, „zu Bekleidung der Muscheln auf dem neuen Choraltar“ eine silberne Simpertusbüste als Gegenstück zu der schon vorhandenen Ulrichbüste, die verändert werden sollte, durch den Goldschmied Georg Reischle anfertigen zu lassen. Die Gesamtkosten betragen 734 fl. 21 kr. (DKP 5589/I). 1696 werden vier silberne Bilder für den Hochaltar erwähnt (DKP 5602), wahrscheinlich die großen Statuen und die Büsten. Während sie als verloren betrachtet werden müssen, blieb das Relief des 1696 vom Weihbischof gestifteten silbernen Antependiums erhalten. Es gelangte nach der Säkularisation, wie das im Krieg verbrannte Seitenaltarblatt Schönfelds, in den Besitz des Instituts der Englischen Fräulein in Augsburg und ist seit neuestem als Leihgabe den Städt. Kunstsammlungen übergeben. Um den Auftrag hatten sich Georg Reischle und Joseph May beworben. Reischle wurde mit 4 fl. für seinen Riß, der damit in den Besitz des Auftraggebers übergang, abgolonen. Die Arbeit führte May aus (DKP 5602). Das allein übrig gebliebene querovale Silberrelief aus der Mitte des Antependiums stellt die Anbetung der Hirten dar. Die Komposition der sehr qualitätsvollen Arbeit läßt den Einfluß erkennen, den Schönfeld noch nach seinem Tode auf die Augsburger Kunst ausübte.

Es sollen hier nicht alle Anschaffungen dieser Jahre, Statuen, Leuchter (1695), Kruzifixe, Ziborien, Kelche, Monstranz besprochen werden. Dies muß Aufgabe der künftigen Monographie über den Augsburger Dom sein. Nur die große silberne Chorampel sei erwähnt, zu der Domdekan Johann Andreas von Buch im Jahre 1670 1000 fl. (Braun: 1500 fl.) vermacht hatte (DKP 5597) und die zu den zu flüchtenden Silberschätzen des Domes zählte. Im Westchor wurde 1680 ein neues Orgelpositiv aufgestellt (DKP 5587). Khamm nennt unter dem Jahre 1676 Teppiche aus hübsch bemaltem Fell („dorsalia seu peristromata ex corio bellè picto“), die um den Hochaltar herum aufgehängt wurden. 1692 stand der Ankauf von zwei langen türkischen Teppichen zur Diskussion (DKP 5599). Das Inventar von 1693 führt indessen nur „6 Tapezereien von der Arche Noe“ und „6 von der Jagd“ auf (DKP 5623).

1684 ließ der Domkapitular Johann Martin Müller die Martinskapelle erneuern, mit einem Altar aus Stuckmarmor und einem Altarblatt von Schönfeld, den heiligen Hieronymus darstellend (heute im Bischöfl. Ordinariat Augsburg), versehen und durch vergoldete Gitter verschließen. Khamm und Braun berichten von weiteren dort aufgehängten Bildern, die indessen nicht sicher nachweisbar sind. Ein bisher Amigoni zugewiesenes, dem Stil zufolge von Johann Heiss in Augsburg gemaltes Jüngstes Gericht (Abb. 9, ebenfalls im Bischöfl. Ordinariat) darf wegen seines Rahmens dafür beansprucht werden. Auch die übrigen Chorkapellen erhielten in den folgenden Jahren neue vergoldete Eisengitter anstelle der bisherigen aus Holz. Die Altäre wurden teils erneuert, teils durch modernere ersetzt. Wieder übernahmen die verschiedenen Würdenträger des Domes die Kosten für die Neuausstattung.

Johann Christophs Nachfolger, Bischof Alexander Sigmund, setzte die Arbeiten in der Domkirche fort. 1695 wurde ein neuer Kreuzaltar aufgestellt, (DKP 5601/I) eine Stiftung des Domdekans Franz Theodor von Guttenberg. Khamm rühmt ihn

als eine reich verzierte Silberarbeit mit fünf Silberfiguren: Christus am Kreuz, Maria, Johannes und zwei Engel mit Leidenswerkzeugen. 1696 kam, wiederum vom Domdekan gestiftet, ein großes silbernes Antependium hinzu (DKP 5602). Wahrscheinlich hatte der alte Kreuzaltar den Einblick in den Chor doch zu sehr verwehrt, während die Kreuzigungsgruppe weniger gestört haben dürfte. Anlässlich des Papstbesuches 1782 wurden zur Erweiterung des Eingangs in den Chor der kostbare Kreuzaltar samt Gitter abgetragen und dafür Staffeln angelegt (DKP 5682). 1783 beschloß das Domkapitel, keinen Kreuzaltar mehr bauen zu lassen (DKP 5683). Für das Silber bezahlte der Goldschmied Baur am 26. Februar 1785 insgesamt 2866 fl. 6 kr. (DKP 5685).

Zur Erinnerung an den Besuch des Kaisers in Augsburg erhielt der Domdekan am 21. Oktober 1689 eine türkische Fahne, die Prinz Ludwig von Baden, der „Türkenlouis“, in der Schlacht bei Lissa erobert hatte und in der Domkirche aufgehängt wurde (DKP 5596).

1694 und 1695 stiftete — nach Khamm — der Kanoniker Marcus Raphael von Halweil zwei Statuen der heiligen Rochus und Sebastian in den Umgang des Ostchors. Jede von ihnen maß 10 Fuß, also eine beachtliche Größe. Der Bildhauer wird nicht genannt. Entstehungszeit und Maße der Figuren erlauben es, an Ehr Gott Bernhard Bendel zu denken, der 1695 die großen Apostel für St. Moritz und 1697 die Evangelisten samt Salvator für St. Georg geschnitzt hatte. Vielleicht gelingt es, diese beiden, nicht gerade unauffälligen Statuen wieder ausfindig zu machen.

1688/89 erhielt der Michaelsaltar an der Westwand des Südturms einen neuen Tabernakel, 1694 ist er als Pfarraltar bezeugt. Auf Wunsch des Bischofs Alexander Sigmund, der am 7. Juni 1705 eine Herz-Jesu-Bruderschaft gegründet hatte, mußte er 1706 einem neuen, dem Herzen Jesu geweihten Altar weichen. Der prunkvolle Tabernakel aus vergoldetem Kupfer und Silber blieb in St. Peter am Perlach erhalten. Er baut sich in drei Geschossen mit Nischen und dekorativ geschweiftem Dach auf und wird vom Herzen Jesu bekrönt. Auf der Vorderseite trägt er das Chronogramm 1707. Auch der Katholische Direktor der Kunstakademie, Johann Rieger, war mit einem Auftrag von 53 fl. beteiligt (DKP 5612). Die Gesamtkosten des Werkes, das „der ganzen Domkirche zu einem sonderbaren Dekor gereichen sollte“ (DKP 5611), betragen 5224 fl. 34 kr. (DKP 5612). Die Weihe erfolgte am 7. September 1707.

Zuletzt seien die vier Kapellenanbauten erwähnt, die die Barockisierung des Domes abschließen. Da die meisten bei der Restaurierung 1858 ff abgetragen wurden und ihre Ausstattung zerstreut ist, sind wir auf die Akten und den Grundriß bei F. J. Allioli angewiesen⁹⁾.

Die erste von ihnen war die Heilig-Kreuzkapelle, 1692/93 auf der Kreuzgangseite gegen den Nordturm hin angefügt. Sie wurde vom Domcellarius Johann Martin Miller errichtet, der bereits 1657 das Altarblatt „Christus und die reuigen Sün-

⁹⁾ F. I. Allioli, Die Bronze-Thüre des Domes zu Augsburg, Augsburg 1853, Taf. 1. Die Johann-Nepomuk-Kapelle ist hier bereits nicht mehr dargestellt.

der“ gestiftet und 1685 die Martinskapelle erneuert hatte. Am 22. März 1692 hatte das Domkapitel den Antrag zum Bau der Kapelle gutgeheißen und 1000 fl. dazu beigesteuert. Das Altarblatt stellte die Geißelung Christi vor und stammte von dem 1671 gestorbenen Johann Christoph Storer. Ähnlich dem Hieronymusbild von Schönfeld in der Martinskapelle scheint Miller die Bilder schon vor dem Tod der Maler oder aber aus ihrem Nachlaß erworben zu haben. Beide Bilder gelangten in den Besitz des Bischöfl. Ordinariats Augsburg, das von Storer konnte jedoch nicht mehr gefunden werden. Braun zufolge mußte die Kreuzkapelle 1657 bereits bestanden haben und auch die Stiftung damals schon erfolgt sein. Dem widersprechen indessen die Akten und die Angaben bei Khamm. Die Stuckierung der Kapelle führte der bayerische Hofstukkator Giovanni Niccolo Perti aus. Auch die 4 Leuchter, einen Kelch mit Kannen, eine kostbar gefaßte Kreuzpartikel und die Paramente für die Kapelle stiftete Miller, der 1700 dort begraben wurde. 1691 ließ er außerhalb der Kapelle, vier Gemälde aufhängen: die Befreiung Wiens von den Türken, von „Preda“ gemahlt, die Arche Noe und Rudolf von Habsburg, beide von Merian, sowie Christus in der Wüste von Schönfeld. Letzteres ist mit dem — stark beschädigten — großen querformatigen Bild im Bischöflichen Ordinariat identisch, das die Speisung Christi durch die Engel in der Wüste darstellt. Es wurde 1967 in der Restaurierungsabteilung der Städt. Kunstsammlungen untersucht und, soweit möglich, wiederhergestellt. Komposition, Figurentypen und Farbigkeit sprechen für ein eigenhändiges Spätwerk Schönfelds. Auch die „Arche Noe“ von Matthäus Merian d. J., ein bescheidenes Werk des Frankfurter Malers, befindet sich noch im Ordinariat, während sein „Rudolf von Habsburg“ nicht festgestellt werden konnte. Unerklärlich ist Brauns Angabe über das erste Bild. Ein Maler namens Preda ist nicht bekannt. In Betracht käme vielleicht der Antwerper Maler Joris von Bredael (1661 bis etwa 1706), dessen Sohn Jean Pierre Bredael als Schlachtenmaler in den Dienst des Türkensiegers Prinz Eugen von Savoyen eintrat. Im Bischöflichen Ordinariat befindet sich zwar ein Bild mit der Darstellung des Kampfes um Wien, das auch im Format zu den anderen passen könnte. Es ist jedoch durch Stil und Signatur eindeutig als Werk des Augsburger Bataillenmalers und späteren Akdamiedirektors Georg Philipp Rugendas erwiesen. Dasselbe Thema, jedoch mit einem Feldherrn zu Pferde im Vordergrund, findet man auf einem überdimensionalen Gemälde in der Industrie- und Handelskammer Augsburg. Als Maler darf, einer anderen Fassung desselben Bildes in Berlin zufolge, wieder Matthäus Merian d. J. betrachtet werden. Eine eindeutige Erklärung des Sachverhaltes ist noch nicht gelungen.

Die zweite Kapelle lag auf der entgegengesetzten Seite neben dem Eingang zur Pfarrsakristei. Sie wurde 1694 von Weihbischof Eustach Egolph von Westernach zu Ehren des heiligen Joseph errichtet; war doch das Fest des heiligen Joseph erst von Bischof Johann Christoph von Freyberg als gebotener Feiertag in der Diözese eingeführt worden. Da beim Bau „gegen den kleinen Fronhöfl“ Rechte der Stadt zu berücksichtigen waren, wurden mehrere Verhandlungen nötig (DKP 5600), die damit endigten, daß um die Kapelle ein hölzernes Gatter aus Latten gemacht

wurde. Für den Altar schuf Johann Georg Knappich ein Bild mit der Geburt Christi (Abb. 10), das sich als Hochaltarblatt in der Kirche zu Bachern (Kr. Friedberg) erhalten hat. Braun berichtet von weiteren Bildern Knappichs, darunter einem heiligen Joseph. Khamm begnügt sich mit dem Hinweis auf die „*rarae picturae armariis ex opere scrinario et metallo pensili vestitae*“, die an der Außenseite beider Kapellen aufgehängt wurden. Vielleicht gehörten dazu die prunkvoll gerahmten Gemälde im Bischöflichen Ordinariat, eine Madonna von unbekannter Hand und eine Ruhe auf der Rückkehr von Ägypten, ein Schönfeld sehr nahestehendes, qualitativvolles Gemälde, das sich leider nicht mehr in bestem Zustand befindet. Ein übergroßes „Jüngstes Gericht“ von einem unbekanntem Meister, das Domkapitular Johann Wilhelm Segesser von Brunegg 1694 stiftete, ist verschollen. Andere Domherren und Geistliche wollten sich mit weiteren Bilderstiftungen anschließen (DKP 5600).

Die dritte Kapelle ließ Domkapitular Erenbert Weichart Theophilus von Pollheim 1620/21 anstelle der alten Agneskapelle neben dem westlichen Zugang zum Kreuzgang errichten. Sie sollte „der größeren Verehrung des Gnadenbildes der hochseligen Mutter Jesu“ (Braun) gewidmet werden, worunter die gotische Madonna des Altares gemeint ist. Allein diese „von dem Style der Hauptkirche ganz abweichende Kapelle samt einer Sakristei und Beichtstübchen“ blieb erhalten, wenngleich durch den letzten Krieg übel beschädigt. Die Pläne lieferte der Hofkammerrat und Hofbaudirektor Gabriel de Gabrieli in Eichstätt, der auch den Umbau des Kapitelsaals entwarf. Die Ausführung lag in Händen seines Bruders, des fürstbischöflich augsburgischen Baudirektors Franz Josef de Gabrieli. Die (zerstörten) Fresken malte der spätere Direktor der reichsstädtischen Kunstakademie Johann Georg Bergmüller, während die Altarplastiken von Ehr Gott Bernhard Bendel stammen. Der lichte Zentralbau läßt den Verlust erahnen, den der Dom durch die Beseitigung der übrigen Barockkapellen erfahren hat.

Die vierte Kapelle lag an entsprechender Stelle auf der Südseite des Domes, dort, wo jetzt das neugotische Portal mit den romanischen Bronzetüren eingesetzt ist. Sie wurde anlässlich der Kanonisierung des heiligen Johann Nepomuk 1730 bis 1734 errichtet und 1807 abgetragen.

Auf die Aufzählung der Änderungen an und im Dom bis zum Ende des 18. Jahrhunderts können wir um so leichter verzichten, als es sich fast ausschließlich um kleinere Arbeiten, Reparaturen oder um Anschaffungen von Paramenten und Geräten handelte. Schon die soeben behandelte Periode bis 1730 bildete eigentlich nur den Abschluß der Barockisierungsarbeiten Bischof Johann Christophs, ohne mit einem eigenen Programm hervorzutreten. Einzig der zunächst-wahrscheinlich mehr zufällige als geplante-Anbau der vier Ovalekapellen fällt insofern stärker ins Gewicht, als sie Zugeständnisse an den modernen Stil der Kunst darstellten, den längsgerichteten „offiziellen“ Hauptraum des Domes durch abgeschlossene Seitenräume „privaten“ Charakters bereicherten und damit einen Ersatz für die gesperrten Kapellen des Chorganges boten. Immerhin blieb dadurch dem Dom ein substanzgefährdender Umbau in Art der Barockisierung von St. Moritz oder Heilig Kreuz

in Augsburg, des Würzburger Doms oder der Ellwanger Stiftskirche, die 1737 ff ein zweites Mal modernisiert wurde, erspart. Jede Zeit konnte mit ihrer Kunst zum Recht kommen, ohne daß die romanische und gotische Grundstruktur des Bauwerkes angegriffen zu werden brauchte. Die Purifizierung und Regotisierung des 19. Jahrhunderts bedeutete daher, so schätzenswerte Kunstwerke sie von überallher zusammentrug, einen großen Verlust, den auch die wiedergefundenen Teile der barocken Domausstattung nicht wettzumachen vermögen.

Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert: Die Orgel

Wahrscheinlich ist die Orgel des Augsburger Domes von Augsburg, einer Stadt von musikalischer wie auch literarischer Bedeutung. Zwar haben Adolf Landberger¹⁾, Hermann Meyer²⁾ und Adolf Lauff³⁾ wichtige Quellen zur Domsorgelgeschichte erfaßt und bearbeitet, aber eine neuzeitliche Beschreibung fehlt. Insbesondere der Wandel der Orgelbauweise im Hinblick auf die Erfüllung getraut. Bevor wir über die Entwicklung der Orgel berichten, die der Domreorganisation des 19. Jahrhunderts zum Opfer fiel, sei die ältere Geschichte der Domsorgel vorangestellt.

Das ältere romanische Domorgelwerk des 13. Jahrhunderts besaß, nach Wiktor⁴⁾ mit einer „richtigen Orgel“ getraut. Eine andere Quelle berichtet, daß im 11. Jahrhundert mehrere Orgeln vorhanden waren.⁵⁾ Jenseitig der Augsburger Dom zu den ältesten Musikinstrumenten Europas für die Orgel aus dem 1. Jahrtausend erwähnt sind.

Angesprochen ungünstig ist die Quelle für die Jahrhunderte von der Orgel, die bis zur Spätgotik. Doch zeigen die Nachrichten über Orgeln und Orgelbau der übrigen Augsburger Kirchen, daß in der spätromanischen Zeit eine Hochkultur der kirchlichen und weltlichen Musik auf Pfafl Hofmeister, der Verbrüderter Orgelbau seiner Zeit, über länger als ein Jahrhundert in der Leinwand über die Domorgeln zur Zeit sind leider keine Nachrichten bekannt!

Die Leinwand-Organ

Im Jahre 1577 wurde dem Augsburger Orgelbauer Joachim Anthonis⁶⁾ der Bau einer neuen Orgel im Dom übertragen und dieser in rund zwei Jahren vollendet.

¹⁾ Siehe auch den Klavierbau der Orgel, S. 65, 66.

²⁾ A. Landberger, *Leinwand der Orgeln in Bayern* (v. DIECK).

³⁾ H. Meyer, *Orgeln und Orgelbau in Ostschwaben*, Zeitsch. f. Mus. u. Schwanen 11, 1941, S. 225 f., 241 f.

⁴⁾ H. Meyer, *Musik und Musiker der Puggenau* (Beilage zur Ausstellung der Stadt Augsburg 1964) S. 23 f.

⁵⁾ Vgl. *Kunstgeschichte des Mittelalters* von Augsburg, 1919, S. 16.

⁶⁾ Vgl. H. J. Meyer, *Paul Hofmeister*, 2, 1965, S. 31.

⁷⁾ Vgl. *Leinwand, Musik und Musiker der Puggenau*, S. 21, 22, 24 f., 28 f.

⁸⁾ *Leinwand, Musik und Musiker der Puggenau*, S. 21, 22, 24 f., 28 f.