

Die Neugotik und die Regotisierung des Augsburger Doms

Von Denis Chevalley

Die Neugotik war nicht, wie man anzunehmen geneigt sein könnte, eine Reaktion auf den Klassizismus, sondern ein Korrelat desselben und mit ihm zusammen eine Reaktion auf den Spätbarock. Das Welt- und Lebensgefühl der Neuzeit ist in sich gespalten und wird durch die einander diametral entgegengesetzten Kräfte der Ratio einerseits und des Gemüts andererseits unter ständiger Spannung gehalten. Es läßt sich an den Lebensäußerungen vor allem des späteren 18. Jahrhunderts deutlich ablesen, daß der Aufgeklärtheit des Zeitgeistes mit ihrem Hang zu den diesseitigen Phänomenen eine schwärmerische Haltung gegenüberstand, die den Einklang mit der umgebenden Natur über das Stimmungshafte herzustellen versuchte. Dieser Spannungszustand ist das, was man unter „Romantik“ versteht. Die formalen Ausdrucksarten beider Pole sind der Klassizismus und die Neugotik, wobei die letztere als Ausdrucksträger des Irrationalen auftritt. Daß Klassizismus und Neugotik, später Neurenaissance und Neugotik, als die zwei Gesichter derselben gespaltenen Einheit Hand in Hand gehen, beweisen zunächst ihre gemeinsame Geburtsstunde in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, dann ihre ständige Parallelität durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch. Die großen Klassizisten in der Architektur waren außerdem nicht selten zugleich auch große Neugotiker, wie das herausragende Beispiel Schinkels in Berlin lehrt.

Es ist nicht nur eine Bildungspflicht, sondern auch ein aufschlußreiches Unterfangen, in diesem Zusammenhang Goethes 1773 verfaßten pathetischen Jugendaufsatz „von deutscher Baukunst“ zu erwähnen, weil sich hier alle Affekte, die sich an die Neugotik geheftet haben, zu einem frühen Zeitpunkt bereits offengelegt finden. Goethe grenzt darin das Gefühlsmäßige und das Geniale, also die Kräfte des Irrationalen, gegenüber den Prinzipien der Ratio ab und verabsolutiert sie; sie werden als Ausflüsse der Wahrheit definiert und sollen deshalb, wie könnte es anders sein, in die Nähe Gottes führen. Angesichts des Straßburger Münsters erfüllt ein „großer Eindruck“ die Seele des Betrachters, den er „wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären“ kann, wobei sogleich festgestellt wird, „daß es also mit den Freuden des Himmels sei“. Nichts könnte einem den Siegeszug der Neugotik in der Kirchenbaukunst der Nachfolgezeit näher bringen als dieser Aus-

spruch, in dem bereits der Veilchenduft des Kitsches mit enthalten ist, den unser Jahrhundert mit dieser Stilrichtung assoziiert hat. Goethe setzt außerdem die von den Formen der Gotik verkörperten irrationalen Werte mit dem gleich, was man „deutsches Wesen“ zu nennen pflegt, eine Identifizierung, die bekanntlich auf einem Mißverständnis beruht und später bis zur Banalität abgegriffen worden ist; die Tragweite dieses nationalen Aspekts kann nicht überschätzt werden: man denke hier an die Vollendung des Kölner Doms als deutsches Nationaldenkmal. Doch kommt – und damit nehmen wir von Goethe wieder Abschied – zu den Ausdruckswerten des Irrationalen und des Nationalen, die mit der Neugotik von Anfang an verbunden waren, noch eine weitere wichtige, ältere Komponente hinzu: das Element des Restaurativen, mit dem die gotische Formensprache seit den Zeiten der Gegenreformation unlösbar verstrickt war. Denn man darf nicht vergessen, daß der Neugotik die sogenannte Nachgotik vorangegangen war, dieses bewußte Wiederaufgreifen bereits abgelegter spätmittelalterlicher Gestaltungen durch die Katholische Kirche zu Propagandazwecken, um sozusagen vergessen zu machen, daß sich die Zeiten und mit ihnen die Weltsicht verändert hatten: die Jesuiten im Rheinland etwa, oder Julius Echter in seinem Würzburger Bistum ließen noch in der Zeit des Frühbarock gotische bzw. nachgotische Kirchen errichten, um die ungebrochene Kraft des rechten Glaubens zu demonstrieren. Ähnliche Motivationen lagen auch dem Weiterbau der Kathedrale von Orleans im klassischen Schema des 13. Jahrhunderts unter Ludwig XIV. von Frankreich zugrunde. Diese ideologische Besetzung ist ungebrochen von der Nachgotik auf die Neugotik übergegangen. Dies ist auch nicht weiter verwunderlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Situation in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts derjenigen nach 1800 in wesentlichen Zügen nicht unähnlich war: in beiden Fällen wurde nach Umwälzungen, die das Zivilisationsgebäude schwer erschüttert hatten, versucht, durch Rückgriffe das verlorene Gleichgewicht wiederherzustellen. Allerdings konnte weder hier noch dort das Wiederaufgegriffene in seiner vollen Identität mehr eingesetzt werden: die Form wurde zwar nachgeahmt, der Inhalt war aber ein anderer geworden; das Schicksal jeder Restauration.

Die Regotisierung des Augsburger Doms ist vor dem Hintergrund des neuen bayerischen Königreichs zu betrachten, dieses restaurativen Staats „par excellence“. In den künstlerischen Unternehmungen Ludwigs I. spiegeln sich die geistesgeschichtlichen Phänomene der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwar mit einer spezifisch münchenerischen Brechung, doch in schöner Deutlichkeit wider. Die Neigung des Kronprinzen und späteren Königs für Italien und Griechenland ist bekannt und hat in seinen zahlreichen Bauprojekten ihren Niederschlag gefunden: eine ausgesprochen klassizistische Einstellung bestimmt nicht nur die nach antiken Vorbildern entworfenen Bauten am Königsplatz, sondern ebenso die der florentinischen Renaissance verpflichte-

ten Architekturen der Ludwigstraße sowie die Erweiterung der Residenz. Entsprechend dem für die Zeit charakteristischen Dualismus Klassizismus-Neugotik, der auch das im restaurativen Bündnis von Thron und Altar zusammengeschmiedete Gegensatzpaar Staat-Kirche repräsentiert, wählte Ludwig I. folgerichtig für seine Kirchenbauten regelmäßig einen anderen, der jeweiligen Bauaufgabe angemessenen Baustil. Klassizistische Architektur wurde in ihrer rationalen Nüchternheit im katholischen Deutschland als für die Erzeugung mystischer Raumstimmungen höchst ungeeignet empfunden; sie konnte höchstens für den protestantischen Kultus eingesetzt werden, dessen Gottesdienste weitgehend auf den rationalen Diskurs der Predigt abgestellt sind. Die (heute nicht mehr bestehende) protestantische Matthäuskirche in der Sonnenstraße blieb auch tatsächlich der einzige klassizistische Kirchenbau im ludovizianischen München. Entsprechend den Neigungen des Königs wurden für die repräsentativen Kirchenbauten der Hauptstadt der byzantinische, worunter man damals auch die Romanik verstand, bzw. der altchristliche Baustil bevorzugt. Dies hängt sicher mit den ersten von Ludwig I. initiierten stilreinigenden Restaurierungskampagnen in den Domen zu Speyer und Bamberg zusammen, beides Bauten byzantinischen Charakters nach dem damaligen Verständnis. Auch bei dieser Wahl liegt jedoch die Motivation im assoziativen Bezug zum Christlichen über das Stimmungshaftes. Doch diesen etwas anders gelagerten Vorlieben des Königs zum Trotz ist München dennoch ein wichtiger Vorposten und Ausgangspunkt der Neugotik geworden, wobei ein ausschlaggebender Faktor auch in ihren nationalen Implikationen gelegen zu haben scheint. Symptomatisch mutet der Umstand an, daß die ersten Entwürfe für die einem vaterländischen Anliegen dienende Ruhmeshalle neugotisch gefaßt waren und daß man erst zur neuhellenischen Formensprache griff, als man sich am Widerspruch zwischen profaner Aufgabe und religiösem Stil stieß. Die ideologischen Verflochtenheiten offenbarten sich aber zuletzt doch in dem Kompromiß, vor der griechischen Architektur das Standbild der Bavaria nicht antikisch, sondern altgermanisch zu kleiden. In der Tat gingen in den „altdeutschen Stil“ der Neugotik die beiden irrationalen Kräfte des Nationalen und des Religiösen eine eigentümliche Verbindung ein, die ganz unter dem Zeichen des Restaurativen stand. In den teilweise erbitterten Fehden, die in der Zeit zwischen Neugotikern und Klassizisten ausgefochten wurden, spiegelt sich nicht nur die Doppelgesichtigkeit der Epoche wider, sondern es geht aus ihnen auch eindeutig hervor, daß der gesamte Bereich idealisierter Empfindungen auf die Neugotik als Ausdrucksvehikel fixiert war. Es ist deshalb nur folgerichtig, daß Ludwig I., Herrscher über einen restaurativen Staat mit national und religiös gefärbtem ideologischem Unterbau, mit der Maria-Hilf-Kirche in der Münchner Vorstadt Au ein Gesamtkunstwerk schaffen ließ, das für die neugotische Ästhetik paradigmatischen Charakter erhalten sollte. Der im Zweiten Weltkrieg zerstörte Bau ist so gut dokumen-

tiert, daß es nicht schwer fällt, ihn sich rekonstruierend vorzustellen¹. In ihm war die kunstvoll-künstliche Welt neugotischer Kirchlichkeit wunderbar veranschaulicht, die durch ein äußerst empfindliches Gleichgewicht der Gesamtstimmung gekennzeichnet ist: ein einziger Fremdkörper hätte genügt, um die Illusion zu zerstören. Alles war genauestens aufeinander abgestimmt, um das Raumfluidum zu erzeugen, das eine Stärkung der Frömmigkeit bewerkstelligen sollte: die Architektur, die Ausstattungsstücke, die Glasmalereien. Die neue gerechtfertigte Wertschätzung, deren sich das neugotische Gesamtkunstwerk heutzutage erfreut, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß das, was man ihm bis vor kurzem als Mangel vorwarf, durchaus Teil seines Wesens ist: es ist das Abbild eines Abbilds; deshalb lag es nahe, hier ohne Wohlwollen von Kunst aus zweiter Hand zu sprechen. Die Schlagworte enthalten außerdem immer ein Stück Wahrheit: die Kirche als Opium für das Volk ist ebenfalls ein decouvrierender zeitgenössischer Ausspruch; wer dazu finanziell und geistig in der Lage war, hielt seine Psyche mit Hilfe kunstvoll dosierter Präparate im Gleichgewicht; dem gleichen Zweck diente aber auch der ebenso kunstvoll berechnete Kirchenraum der Neugotik, wie er in der Auer Maria-Hilf-Kirche verwirklicht worden ist. Durch alle Rhetorik hindurch bezeugen es die Texte der Zeit überdeutlich. Aus der Gespaltenheit des Bewußtseins, die es notwendig machte, Auffangbecken für das Gemüt bereitzustellen, erklärt sich letztlich die extreme Labilität der auf einen weitgehenden Purismus angewiesenen neugotischen Ästhetik. Jedwede Vergegenwärtigung hätte eine Gefahr für das idealische Gesamtbild bedeutet; die figürlichen Darstellungen etwa durften deshalb nicht an das real Lebendige erinnern, sondern mußten eine ferne Traumwelt vorspiegeln. In der entrückenden Durchstilisierung der Menschenfigur offenbart sich gerade sehr greifbar die grundsätzliche Verwandtschaft der nur scheinbar verfeindeten Richtungen von Klassizismus und Neugotik. Man versteht darin auch, warum beide vereint eine Reaktion auf den Spätbarock darstellen.

Ein wichtiges Mittel zur Erzeugung mystischer Raumstimmungen ist die Glasmalerei, die dem Licht die reale Schärfe nimmt und es durch Brechung zwingt, den Bezug zwischen innen und außen zu verändern. Die Neugotik hat dieses wesentliche Merkmal gotischer Gestaltung sofort verstanden, nachzuschaffen und für ihre eigenen Zwecke einzusetzen versucht. Die Neuentwicklung der während des Zeitalters des Barock in Vergessenheit geratenen Techniken der Glasmalerei war ein besonderes Anliegen der Romantik. Der Vorgang erinnert an die Bemühungen um die Porzellanherstellung ein Jahr-

¹ Habel, Heinrich, *Der Münchner Kirchenbau im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München-Berlin 1971, S. 21ff.; Schickel, Gabriele: *Neugotischer Kirchenbau in München* (Beiträge zur Kunstwissenschaft 18), München 1987.

hundert früher. Ludwig I. förderte diese Tendenzen, die in der Gründung der Münchner Glasmalereianstalt kulminierten, einer Institution, die sehr bald Weltgeltung erlangen und diese durch das ganze Jahrhundert hindurch behaupten sollte². Der erste große Auftrag an die Anstalt waren die ab 1828 geschaffenen neuen Fenster für den Regensburger Dom. Gleichzeitig wurden aber auch berühmte spätgotische Gemälde aus der eben für Bayern erworbenen Sammlung Boisserée in die neue Technik übertragen, ein eigenartiges Vorgehen, das den Zweck verfolgte, dem kräftigen Kolorit der Altniederländer im andersartigen Medium Dauerhaftigkeit zu verleihen. In dieser Kopiertätigkeit offenbart sich das neugotische Verständnis des Glasbildes als eines leuchtenden Tafelgemäldes, eine Auffassung, die zu den teppichartigen Kompositionen der wirklichen Gotik, die den Romantikern nicht gefielen, in einem beträchtlichen Gegensatz stand. Der zweite große Auftrag an die Anstalt waren die Fenster für die Auer Maria-Hilf-Kirche, die zu ihrer Zeit als eine Art Weltwunder galten und die man sich heute nach ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg nur noch mit Hilfe von Reproduktionen vergegenwärtigen kann. Der dritte große Auftrag schließlich galt den sogenannten Bayernfenstern des Kölner Doms. Doch brauchte das neugotische Gesamtkunstwerk neben der Glasmalerei auch die Bereitstellung eines breit gefächerten Inventars von Ausstattungsstücken, so daß in München in Parallele zur Glasmalereianstalt zur Deckung dieser Nachfrage Werkstätten christlicher Kunst entstanden, die vom Einzelbild bis zum Altar alles liefern konnten, was zur Möblierung des Kirchengebäudes notwendig war. Die Auer Kirche wirkte schulbildend. Sie verkörperte das Ideal des neugotischen Gesamtkunstwerks in so reiner Form, daß man in der Folgezeit auch daran ging, nach ihrem Vorbild und im Anschluß an die von Ludwig I. veranlaßten purifizierenden Restaurationen der romanischen Dome von Speyer und Bamberg auch alte gotische Kirchengebäude neugotisch zu transformieren, zu „regotisieren“. Zeitparallel fanden solche Maßnahmen kurz nach der Jahrhundertmitte an der Münchner Frauenkirche und am Augsburgener Dom statt, die beide noch eine den Zeitgeschmack verletzende barocke Ausstattung besaßen.

Der Augsburgener Dom hatte sich nach der Säkularisation in seinem Äußeren, vornehmlich an seiner Südseite, stark verändert. Zwischen dem Baukörper der Kathedrale und der heutigen Peutingen-Straße hatte sich bis dahin der alte, seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr belegte Domkirchhof mit seiner Einfriedung und seiner Binnenbebauung erstreckt, die aus zwei bedeutenden Nebenkirchen bestand: der Johanneskirche und der Dreikönigskapelle; außerdem waren an das Domlanghaus zwei Kapellen angelehnt: die in Aus-

² Leinz, Gottlieb, Ludwig I. von Bayern und die Gotik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 44, 1981, S. 407ff.

maßen und Gestalt der auf der Nordseite noch heute bestehenden Marienkapelle entsprechende Johann-von-Nepomuk-Kapelle sowie die etwas kleinere Josephskapelle. Bis auf die letztere, die noch ein paar Jahrzehnte weiterbestand, wurden alle diese Nebengebäude um 1809 abgebrochen; das Gelände wurde planiert und in einen leeren Vorplatz umgewandelt, auf dem Paraden abgehalten werden konnten. Die so freigelegte, der Stadt zugekehrte Südseite des Doms war jedoch ihrer neuen Fassadenfunktion in keiner Weise gewachsen, besonders nach dem Abriß der Johann-von-Nepomuk-Kapelle nicht, die im Mauerwerk häßliche Narben zurückgelassen hatte. Dadurch war eine Bereinigung der Außenarchitektur veranlaßt, bei der zu einem bereits frühen Zeitpunkt (um 1815) neugotische Formen auftauchen. Zeichnungen des Augsburger Stadtarchivs überliefern diese Maßnahme³. Gleichzeitig erhielt auch die barocke Dompfarrsakristei, die bis dahin hinter den Nebenkirchen verborgen geblieben war, eine neue Fassadengliederung. Die Veränderungen waren folgende: die Querhausstirn wurde reguliert; im Ansatz der abgebrochenen Johann-von-Nepomuk-Kapelle entstand zwischen den vermauerten Fenstern des zweiten und dritten Jochs (von Westen) ein neugotisches Portal zur Aufnahme der Bronzetüren, überfangen von einer Figurennische und bekrönt vom zugehörigen Zinnengiebel, der rekonstruiert werden mußte. Die Dompfarrsakristei erhielt spitzbogige Blenden im Erdgeschoß. Bei diesen Fassadenkorrekturen bediente man sich, dem frühen Zeitpunkt entsprechend, einer noch naiven neugotischen Formensprache, die sich mit Annäherungen begnügte. Bemerkenswert bleibt aber, mit welcher Selbstverständlichkeit klassizistische Baumeister bei diesen Reparaturen mit dem Spitzbogenmotiv umgingen. Diese Gestaltungen haben sich nicht erhalten; sie wurden durch spätere Umbauten (um 1860) wieder verdrängt. Die Abbrüche von 1809 hatten sich in statischer Hinsicht teilweise so ungünstig ausgewirkt, daß man 1837–38 die Querhausstirn mit seitlichen Strebepfeilern abstützen mußte, die, einmal abgetrepppt, mit Spitzbogenblenden und Zinnengiebelabschlüssen nach dem Vorbild der Ostchorstrebepfeiler versehen waren. Der Querhausgiebel erhielt im Zuge dieser Arbeiten einen steigenden Rundbogenfries und eine Rundöffnung mit speichenförmiger Teilung. Hier blieben die Zugeständnisse an die Neugotik zurückhaltend; das angewandte Formenvokabular, das sich relativ neutral verhielt, ist dem Bereich des Rundbogenstils zuzuweisen. Das dürfte damit zusammenhängen, daß das Querhaus einen Restteil des ottonischen Doms darstellt, den man wohl „stilecht“, also nach dem damaligen Sprachgebrauch „byzantinisch“ ergänzen wollte. Auch diese Gliederungen

³ Arnold, Matthias, Ausstellungskatalog „Architektur des 19. Jahrhunderts in Augsburg“, Augsburg 1979, Kat. Nr. 5, S. 69–70, Abb. 4; Stadtarchiv Augsburg, Karten und Pläne, Mappe 2, Nr. 56.

sind anlässlich späterer Reparaturen (um 1925) wieder entfernt worden. Von großem Interesse ist jedoch die im gleichen Zusammenhang erfolgte Restaurierung des großen Thron-Salomonis-Fensters, das die Querhausstirn öffnet. Dieses größte unter den wenigen mittelalterlichen Glasfenstern des Augsburger Doms, die die Barockzeit in situ belassen hatte, befand sich damals in einem besorgniserregenden Zustand⁴. Es handelt sich um ein siebenbahniges, sogenanntes Architekturfenster aus der Zeit um 1330/40, in dem die ausge dehnte, ikonographisch vielschichtige Figureschar des Salomonischen Throns innerhalb eines dekorativen Gerüsts aus Wimpergen und Baldachintürmen verteilt ist. Ganz im Sinne des neu erwachten Interesses für gotische Glasmalerei, nahm man sich dieses Fensters an, obwohl es in seinen stilistischen Merkmalen dem neugotischen Ideal nicht ganz entsprach. Dabei wandte man sich bemerkenswerterweise nicht an die bereits führende Glasmalereianstalt in München, sondern betraute den Augsburger Verleger Johann Sebastian Walch, der auch Glasmaler war, mit den Arbeiten. Walch schuf mit seinen Söhnen Adolf und Julius die ganze untere Zeile mit der Verkündigung, der Anbetung und einer weiteren Darstellung der Madonna mit Kind sowie die gesamte Maßwerkpartie mit der von zwei Engeln assistierten Marienkrönung neu. Diese neugotischen Glasmalereien, die sich auf der Höhe des Zeitstils bewegen, sind leider nicht vollständig erhalten: die Maßwerkpartie mit der monumentalen Marienkrönung, die, weil nazarenisch, nicht in die Ausglasungskampagne des Zweiten Weltkriegs einbezogen worden ist, ging verloren. Es ist zu erwähnen, daß die Originalscheibe mit der Verkündigungsmaria aus der damals ausgewechselten unteren Zeile kürzlich in Schaffhausen identifiziert werden konnte, und zwar in gutem Zustand⁵. Die Frage ist offen, wie Johann Sebastian Walch den Kunsthandel mit Scheiben aus einem Fenster beliefern konnte, das er zu restaurieren hatte. Tatsache bleibt, daß die Walch'schen Malereien die frühesten Zeugnisse neugotischer Ausstattung im Augsburger Dom darstellen.

Um 1850 besaß der Dom noch seine barocke Ausstattung, deren Hauptteile aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammten. Sie mußte den Zeitgenossen als bis zur Unerträglichkeit veraltet erscheinen und war vermutlich auch auf Grund zunehmender Verschmutzung tatsächlich unansehnlich geworden. Eine Generalüberholung im Sinne der neuen Ästhetik des Kirchenraums, die in der Auer Maria-Hilf-Kirche eine so glänzende Konkretisierung erfahren hatte, muß als längst überfällig empfunden worden sein. Unter

⁴ Braun, Placidus, Die Domkirche in Augsburg, Augsburg 1829, S. 69, zum Fenster siehe: Meier, Hans-Jakob, Das Thron-Salomonis-Fenster im Augsburger Dom, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 23, 1989, S. 134–161.

⁵ Augsburger Allgemeine vom 1./2. 4. 1989.

Bischof Peter von Richarz begann man 1852 mit Neuausstattungsarbeiten im Ostchor, wobei auch hier die Glasmalerei im Vordergrund stand. Der Ostchor des Augsburger Doms besitzt die vielbeachtete Eigentümlichkeit, daß in seinem Ostabschluß Mittelschiff und Chorumgang miteinander verschmelzen: der Hochchor schiebt sich nach Osten bis zum Kapellenkranz vor. Diese Zwitterstellung zwischen Basilika und Halle im Ostabschluß, die architektonisch höchst unelegant ausfällt, bringt einen einzigen sichtbaren Gewinn: die Hochwand ist in der Hauptachse über der Scheitelkapelle in voller Höhe durchfenstert. Dieses Ostfenster war in der Barockzeit bis auf die Maßwerkpartie seiner mittelalterlichen Verglasung entblößt worden. Es hatte im barock ausgestatteten Dom wohl auch seine beherrschende Stellung eingebüßt, denn der Aufsatz des Hochaltarretabels verdeckte es teilweise⁶. Die Bemühungen um eine Erneuerung des Domminneren im Sinne des neugotischen Gesamtkunstwerks konzentrierten sich zunächst auf diese neuralgische Stelle: das Ostchorfenster sollte im Zusammenspiel mit einem neuen Hochaltar leuchtender Zielpunkt der Kirchenachse werden. Die Bedeutung der Aufgabe verlangte den Einsatz bestens eingeführter Künstler: nichts lag deshalb näher, als sich an die in München ansässigen, durch aufsehenerregende Leistungen namhaft gewordenen Werkstätten für kirchliche Kunst zu wenden. Das bei der inzwischen von Max Emanuel Ainmiller geleiteten Glasmalerei-anstalt bestellte neue Fenster wurde von Johann von Schraudolph entworfen. Es enthielt eine Marienkrönung. Leider ist es bisher nicht gelungen, ein klares Zeugnis für dieses bei der purifizierenden Domrestaurierung von 1934 geopfert Kunstwerk aufzutreiben. Es ist jedoch anzunehmen, daß es an das im Raum ebenso beherrschende Ostfenster der Auer Maria-Hilf-Kirche angelehnt war, das das gleiche Thema behandelte. Für eine solche Annahme sprechen neben der Kongruenz der Lage innerhalb des Kirchenraums und des Bildinhalts noch die allgemeine Vorbildlichkeit der Münchner Kirche in damaliger Zeit, die Identität der ausführenden Werkstatt sowie der Umstand, daß der entwerfende Künstler bereits an den Fenstern der Maria-Hilf-Kirche mitgearbeitet hatte. Um nur die allgemeinsten Züge des Münchner Fensters anzudeuten, das lithographisch überliefert ist⁷: es verband dekorative Muster, architektonische Formen und Figurenkompositionen; innerhalb eines großen Architekturbaldachins mit reichem Gesprenge, in dessen Pfeilern die vier Evangelisten standen, waren über einem hohen Sockel die Gruppe der Apostel und das leere Mariengrab und darüber, in einer Wolkenglorie, die Marienkrönung dargestellt. Die Figuren besaßen die für die Neugotik charakteristische skulpturale Idealität. Wenn das sehr viel weniger hohe und im Verhältnis

⁶ Siehe Abb. bei Braun a.a.O.

⁷ Schickel a.a.O., Abb. 24, Münchner Stadtmuseum M II/98/11.

breitere Augsburgener Fenster auch in der Gesamtkomposition anders strukturiert gewesen sein muß, so ist doch mit großen Ähnlichkeiten zwischen beiden Werken zu rechnen. Der aus Oberstdorf, also aus dem Augsburgener Bistumsgebiet stammende Schraudolph stand zur Zeit dieses Auftrags im Zenit seiner Berühmtheit: nach Arbeiten an den Münchner Kirchen Ludwigs I. hatte er eben sein Hauptwerk, die Fresken im Dom zu Speyer vollendet und war zum Professor an der Münchner Akademie avanciert. Das Fenster sollte allerdings nicht allein, sondern mit dem darunter stehenden Hochaltar zusammen wirksam werden. Auch diese Kombination dürfte von der Chorlösung der Auer Maria-Hilf-Kirche angeregt worden sein. Der Altar wurde bei der von Ludwig I. geförderten, damals in hohem Ansehen stehenden Werkstatt Anselm Sickingers in München in Auftrag gegeben, in der Josef Knabl beschäftigt war. Mit den Figurengruppen zu diesem Werk schuf Knabl eines seiner Hauptwerke. In einer ersten Redaktion bestand der Altar über der Sockel- und Tabernakelzone aus drei architektonisch eingefassten Figurennischen. In der Mitte war in erhöhter Position das Abendmahl dargestellt, in den Seitenfeldern befanden sich links der vor einer Engellerscheinung niederknien- de hl. Ulrich, rechts die an den Stamm gefesselte Märtyrerin Afra mit zwei Schergen. Die Nischen waren jeweils von Wimpergen und Baldachinen überfangen. Auf die Gefahr hin, daß der ständige Vergleich mit der Auer Kirche überstrapaziert erscheint: in der großen Form sind Ähnlichkeiten mit dem Hochaltar dieser Kirche festzustellen. Der Augsburgener Hochaltar veränderte allerdings später sein Aussehen: zum Jubiläum des Bischofs Pankratius von Dinkel, des Nachfolgers Peter von Richarz', erhielt er ein reiches Gesprenge mit zusätzlichen Figuren, das dem Aufbau einen deutlichen Höhenzug verlieh⁸ (Abb. 21). Im Zusammenhang mit dieser Umgestaltung kam auch ein Bischofsthron mit üppig aufgegliedertem Baldachin zur Aufstellung. Der neugotische Hochaltar hat die Purifizierung von 1934, die seine Entfernung vorgesehen hatte, um viele Jahre überdauert: er wurde erst 1962 abgebaut, um für die Kreuzgruppe Henselmans Platz zu machen. Die Regotierungsarbeiten im Ostchor schlossen auch den Umbau der Orgelemporen mit ein: sie wurden verkleinert und neu dekoriert; zur Gewinnung einer Sängertribüne baute man die nördliche Orgel ab, während die südliche einen neugotischen Prospekt erhielt.

Um 1855 war die Umgestaltung des Ostchors abgeschlossen. Damit war aber nur ein Anfang gemacht. Die wichtigste Stelle im Kirchenraum entsprach jetzt den Vorstellungen, die man von Kirchenkunst hatte (Abb. 22). Der große Rest aber schrie noch nach Anpassung: im Langhaus, in den Seitenschiffen, in den Chorkapellen und im Querhaus standen überall die dem

⁸ Friesenegger, Joseph Maria, Führer durch den Dom in Augsburg, Augsburg 1930, S. 21.

Zeitgeschmack widerwärtigen Barockaltäre, die große Verwandlung des Augsburger Doms in ein dem neugotischen Ideal entsprechendes Ambiente fand erst ab 1859 unter dem Bischof Pankratius von Dinkel statt, dessen Name unauslöschlich mit dieser epochalen Maßnahme verbunden geblieben ist. Zunächst wurde der St.-Ulrichs-Verein gegründet, der für die Finanzierung und Durchführung der Restaurierung verantwortlich zeichnete. Der Bischof muß ein großer Liebhaber alter Kunst gewesen sein; denn im Gegensatz zu dem im Ostchor eingeschlagenen Weg wurden keine Neuschöpfungen mehr bei spezialisierten Werkstätten in Auftrag gegeben, sondern im großen Stil Antiquitäten erworben. Es handelte sich durchwegs um „altdeutsche“ Stücke, womit im Sprachgebrauch der Zeit Werke aus der Zeit der Spätgotik gemeint waren. Die Gemälde und Figuren sollten in eigens für sie angefertigte Altäre eingebaut werden. Bedenkt man, daß das neugotische Kunstideal von demjenigen der echten Gotik sehr stark abweicht, daß der neugotische Geschmack mit wirklich gotischen Werken oft wenig anzufangen wußte und daß das neugotische Gesamtkunstwerk äußerst empfindlich auf Störungen durch Fremdkörper reagiert, so mag einem dieses Vorgehen etwas merkwürdig vorkommen. Darin offenbart sich wohl die Sucht des Ästheteten nach Potenzierung der Künstlichkeit, die einer Rückversicherung über das Mittel des „noch Kunstvolleren“ gleichkommt. Eine Haltung, die einleuchten muß, wenn man sich vor Augen führt, daß die Kirchenkunst der Neugotik nur eines nicht vertrug: Vergegenwärtigung, und daß sie in ihrer Realitätsflucht die Ebenen der Künstlichkeit nicht hoch genug ansetzen konnte. Die gotischen Originale wurden wie Reliquien behandelt und bis zur Unkenntlichkeit verändert. Nicht ihr eigener künstlerischer Gehalt war von Interesse, sondern ihr ideologischer Zeugniswert; in ihrer äußeren Erscheinungsweise wurden sie dem neugotischen Schönheitsideal angepaßt: die Figuren erhielten moderne Fassungen, die Altartafeln Retuschen und Übermalungen. Bei einer solchen Regotisierungsmaßnahme ging es nämlich keineswegs darum, einen auf wissenschaftlichem Weg begründbaren früheren Zustand wiederherzustellen; man war vielmehr bestrebt, das Vorhandene soweit wie möglich dem neuen Ideal anzunähern. Man war, was die Gestalt betraf, nicht recht glücklich, mit alten Objekten umzugehen und hätte lieber alles neu gemacht. Andererseits bedeutete die Einbeziehung alter Originale aber eine stärkere Verankerung in der Epoche, die man sich zum Vorbild nahm. Der Neugotik war der Originalitätsbegriff unseres Jahrhunderts weitgehend fremd. Eine Verkörperung dieses doppeldeutigen Verhaltens stellt der Bildhauer Joseph Otto Entres dar, der sich seit den späteren 1820er Jahren in München der christlichen Kunst widmete und später eine Spezialwerkstatt führte, in der viele namhafte Neugotiker ausgebildet wurden und arbeiteten. Entres war ein großer Sammler „altdeutscher“ Kunst, wobei seine Bestände im Werkstattbetrieb als Vorbildersammlung dienten, teilweise jedoch auch als Reservoir für die Bestückung

neuer Altäre mit alten Originalstücken benutzt wurden. Entres, der in seiner Vorgehensweise den Vorstellungen des Bischofs Pankratius von Dinkel entsprach, war an der Neuausstattung des Augsburger Doms maßgeblich mitbeteiligt.

Die Aufgabe bestand darin, sämtliche Barockaltäre durch neugotische zu ersetzen und den Kirchenraum in der Fassung dunkler zu stimmen. Eine Neuverglasung der Fenster war wohl aus finanziellen Gründen zunächst nicht vorgesehen. Hierbei waren verschiedene Bereiche jeweils gesondert zu behandeln: das Langhaus als wichtigster, dem bereits umgestalteten Ostchor unmittelbar zugeordneter Raumteil; die Querarme, die jeweils an ihrem mittleren Ostpfeiler einen Altar erhalten sollten; die äußeren Seitenschiffe mit ihren wichtigen Ostabschlüssen; die Umgangskapellen des Ostchors; der Westchor, dessen weitgehend erhaltene gotische Ausstattung teilweise neugotisch zu überarbeiten war. Im Langhaus wurde die bisher bestehende regelmäßige Reihung der Altäre an den Arkadenpfeilern durch zwei auf beide Seiten verteilte Vierergruppen ersetzt, zwischen denen die Kanzel eine Zäsur bilden sollte. Um diese Altäre mit Retabelbildern bestücken zu können, erwarb man eigens 1860 und 1861 die Flügel zweier wichtiger spätgotischer Altarwerke der schwäbischen Schule: diejenigen des Weingartner Altars von Hans Holbein d. Ä. und diejenigen des Knöringer Altars, die Jörg Stocker zugeschrieben werden⁹. Vier machte man jeweils aus zwei, indem man die Flügel spaltete: aus ihren Vorder- und Rückseiten ließen sich so gesonderte Tafeln gewinnen. Die restaurierten und teilweise übermalten Bilder wurden in aufwendige Retabelaufbauten eingefügt. Die Holbein-Tafeln, das früheste signierte und datierte (1493) Werk des Augsburger Meisters¹⁰, begleitete einst einen für eine Kapelle des Klosters Weingarten bei Michel Erhart in Ulm bestellten, heute verschollenen Schrein. Im 19. Jahrhundert befanden sie sich in Wiener Privatbesitz. Bischof Pankratius von Dinkel erwarb sie wahrscheinlich über die Vermittlung eines Kunsthändlers. Auf ihnen sind Szenen des Marienlebens dargestellt: Joachims Opfer, die Mariengeburt (Abb. 23), der Tempelgang und die Beschneidung Christi, wobei die chronologisch zu interpolierenden Begebenheiten jeweils als Nebenhandlungen auftauchen. Die zugestrichenen Tafelrückseiten wurden freigelegt. Die Bilder waren aber nicht im besten Zustand und mußten teilweise stark übermalt werden, insbesondere die Mariengeburt. 1934 wurden diese Übermalungen, die Andreas Eigner ausgeführt hatte, im Zuge der purifizierenden Domrestaurierung wieder entfernt. Die Retabelaufbauten besaßen reiche Dekorationen: Seitenwangen mit

⁹ Stange, Alfred, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder von Dürer, Bd. II, München 1970, Nr. 607, 751.

¹⁰ Lieb, Norbert; Stange Alfred, Hans Holbein d. Ä 1960, S. 54f.

Konsolfiguren; jeweils über einer halben Tonne baldachinartig vorspringende Abschlußgesimse und darüber Fialengesprenge mit eingefügten Figuren. Die Jörg Stocker zugeschriebenen Altarflügel befanden sich um 1860 noch an ihrem angestammten Platz beiderseits des Altarschreins in der Pfarrkirche von Unterknöringen (Lkr. Günzburg). In diesem Fall wurde also nicht der Kunsthandel bemüht, sondern man schöpfte aus dem Besitz der Diözese. Die um 1484 zu datierenden Gemälde zeigen, wie die Holbein-Tafeln, Begebenheiten aus dem Marienleben: Christi Geburt und Anbetung, Marientod und Marienkrönung. Sie wurden von Deschler restauriert und stark übermalt. Der flache Eindruck, den die Bilder heute hervorrufen, geht nicht zuletzt auf diese Eingriffe zurück. Im Gegensatz zu den Holbein-Bildern verzichtete man nämlich hier auch bei der jüngsten Restaurierung auf eine Abnahme der neugotischen Übermalungen. Die Altaraufbauten waren als relativ tiefe Kästen mit seitlichen Konsolfiguren ausgebildet; die Bekrönung bestand jeweils aus einem Kranz von drei Maßwerkbögen und einem darüber aufsteigenden Figurenbaldachin. Der Name des Altarschreiners ist nicht überliefert. Sowohl die Holbein-, als auch die Stocker-Bilder sind als wichtige Bestandteile der Domausstattung noch in situ, allerdings in sehr viel einfacheren Retabelaufbauten von 1934. Bemerkenswert ist auch die ikonographische Einbnung, die mit dieser Altarauswechslung einherging: an Stelle der vielen individuellen Heiligendarstellungen wurde das eine Thema der Muttergottes als Patronin der Domkirche gesetzt. Auch darin offenbart sich ein wichtiger Wandel in der Frömmigkeit des 19. Jahrhunderts gegenüber der vorangegangenen Epoche. Das beherrschende Ausstattungsstück im Langhaus wurde jedoch die Kanzel, eine bravouröse Arbeit neugotischer Schnitzerei, die zum Hochaltar im Ostchor den Widerpart abgab. Auch für dieses wichtige Stück wandte man sich an einen der damals führenden, in München ansässigen Künstler: an den später in Wien zu Ruhm gekommenen Kaspar Zumbusch, der 1876 mit dem Friedensdenkmal auf dem Fronhof nochmals für Augsburg tätig geworden ist. Zumbusch soll den Gesamtentwurf der Kanzel geliefert haben und führte die figürlichen Teile eigenhändig aus. Über einer profilierten Säule und reich durchgegliederten Konsolen ruhte der polygonale Korb mit Brustreliefs der Kirchenväter in Bogenblenden; der sternförmige Schalldeckel, über dessen Rand sich Engel-Halbfiguren herabbeugten, trug ein hohes turmartiges Gesprenge, in dessen Baldachine eine weitere Engelreihe, die vier Evangelisten und zu oberst Christus eingefügt waren. Die Schreinerarbeiten stammten von Ebner¹¹. Die Kanzel überlebte die Purifizierung von 1934 in verstümmeltem Zustand, ihres neugotischen Zierats und ihrer Figuren beraubt, und wurde 1946 endgültig abgebaut.

¹¹ Friesenegger a.a.O. S. 26.

Die Altäre an den Ostpfeilern der Querarme, die sich bis heute erhalten haben, führen zwei verschiedene Formen der Gotik-Rezeption durch die Neugotik vor: der nördliche Thekla-Altar verbindet, wie es die Langhausaltäre taten, ein überarbeitetes gotisches Original, hier eine geschnitzte Kreuzigungsdarstellung, mit einem neugotischen Altaraufbau; der südliche Mariä-Schmerzen-Altar hingegen birgt im neugotischen Schrein ein ebenfalls neugotisches Beweinungsrelief, das sich aber kopierend an ein spätgotisches Original anlehnt. Das Relief, das hier wiederholt wird, befindet sich in einer Pfarrkirche der Diözese, in Höselhurst bei Neuburg a. d. Kammel (Lkr. Günzburg). Das gleiche Darstellungsschema begegnet nochmals im Schrein des Merklinger Altars (Württemberg). Beide Werke gehören der spätgotischen Ulmer Plastik an¹². Der neugotische Schnitzer, dessen Name nicht überliefert ist, hat sich jedoch nicht sklavisch an sein Vorbild gehalten, sondern die Figurentypen teilweise modernisiert. Im gleichen Maß, wie man wiederverwendete gotische Originale durch Neufassung und Übermalung dem neugotischen Geschmack anzupassen bestrebt war, wurden auch Kopien durchaus in freier Nachempfindung angefertigt. 1934 wurde der Altaraufbau durch Abnahme der seitlichen und oberen Maßwerkschleier reduziert. Beim nördlichen Thekla-Altar haben wir es mit einer Kompilation zu tun: hier wurden verschiedene Originalstücke miteinander verbunden, die ursprünglich nicht zusammengehörten. Die nicht sehr glückliche Gesamtform des 1934 vereinfachten Gehäuses zeigt das Mißverhältnis an. Möglicherweise handelt es sich um ein Projekt aus der Werkstatt Entres mit Originalstücken aus der Sammlung des Bildhauers.

Denn ein ähnliches Fleckenwerk stellt auch der am Ostende des nördlichen äußeren Seitenschiffs befindliche Kreuzaltar dar, der aus dieser Werkstatt stammt¹³: ein Kruzifix, zwei Engel und ein Beweinungsrelief verschiedener Provenienz, die heute der Rahmung entbehren, waren hier in einem reichen neugotischen Gehäuse zusammengefaßt. Der Herz-Jesu-Altar an der entsprechenden Stelle im Süden, der heute nicht mehr besteht, war hingegen wieder eine rein neugotische Schöpfung ohne einbezogene Spolien. Seiner herausgehobenen liturgischen Bedeutung als Pfarraltar entsprach seine außergewöhnliche Gestaltung. Es handelte sich um einen Wandelaltar¹⁴: eine hohe, mit Schnitzwerk reich versehene Predella trug einen von Baldachinfiguren umkränzten, in der Mitte hochgestuften Schrein mit zwei Paaren beweglicher Flügel. Die in spätnazarenischer Manier von den Gebrüdern Scherer bemalten

¹² Otto, Gertrud, *Die Ulmer Plastik der Spätgotik*, Reutlingen 1927, S. 177–179; siehe auch Deutsch, Wolfgang, Jörg Syrlin d.J. und der Bildhauer Niklaus Weckmann, in: *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 27, 1968, S. 39–82.

¹³ Friesenegger a.a.O. S. 23.

¹⁴ Friesenegger a.a.O. S. 39–40.

Flügel zeigten im geschlossenen Zustand Christus am Ölberg und bei der ersten Wandlungsstufe die Verkündigung zwischen je zwei Propheten (Abb. 24). Die Innenseite der Innenflügel und der Schrein trugen skulpturalen Schmuck, im Zentrum stand eine Herz-Jesu-Figur von Josef Knabl. Der Altar stach durch seine Flügelgemälde heraus, die die einzigen nazarenischen Maleereien der neugotischen Domausstattung waren. Ihre Urheber, die Gebrüder Scherer aus Ettelried bei Dinkelscherben führten in München von 1853 bis 1879 eine angesehene Werkstatt für Glas- und Altarmalerei.

Die Kapellen des Ostchorumgangs wurden ebenfalls mit neuen Altären versehen, wobei hier durchwegs nach dem Prinzip der Einbindung spätgotischer Originale in neugotische Gehäuse verfahren wurde. Diese Altäre haben sich erhalten, die Aufbauten sind allerdings 1934 bereinigt worden. Der Altar der Wolfgangkapelle (im Norden beginnend) ist insofern bemerkenswert, als hier kein spätgotisches Stück aus dem Antiquitätenhandel, sondern ein ehrwürdiger Bestandteil der historischen Domausstattung zur Aufstellung gelangt ist. Es handelt sich um das sog. Dombild, das Christoph Amberger 1554 für den Hochaltar anlässlich der Wiedereinrichtung der Kathedrale nach dem Bildersturm und dem protestantischen Interim gemalt hat¹⁵. Die triptychonförmige Komposition mit der Muttergottes in der Mitte, den beiden Bistumsheiligen an den Seiten und einer Reihe weiterer Heiliger als Brustbilder in einem Predellenstreifen ist zwar bereits ein Werk der Renaissance-Malerei, das aber dem neugotischen Empfinden gerade noch als „altdeutsch“ gelten konnte. Dies ist auch beim Flügelaltar der folgenden Antoniuskapelle der Fall, in den aus Kloster Steingaden stammende Gemälde des 16. Jahrhunderts mit Szenen aus dem Marienleben und Darstellungen der hl. Sippe eingefügt sind. Der Altar der im Chorscheitel liegenden Gertrudkapelle wiederum sticht durch die Qualität seiner spätgotischen Kunstwerke heraus, die aus der Augsburger Heiligkreuzkirche stammen. Der Gesamtaufbau besteht aus zwei übereinandergeschalteten Figureschreinen mit jeweils bemaltem Flügelpaar, wobei sich nicht nachweisen läßt, ob eine Kompilation vorliegt, oder ob die Bestandteile zusammengehörig sind¹⁶. Die beiden sehr schönen Schnitzgruppen des Marientodes und der Marienkrönung dürften allerdings der gleichen Hand zuzuschreiben sein. Die Flügelgemälde, die insbesondere im oberen Teil starke Übermalungen aufweisen, werden teils dem Umkreis Hans Burgkmairs, teils demjenigen Martin Schaffners zugewiesen¹⁷. Der Altar der Konradkapelle wiederholt dieses Übereinander zweier Schreine. Sie enthalten hier

¹⁵ Schröder, Alfred, Das Augsburger Dombild, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1930, S. 111–124.

¹⁶ Nach Friesenegger, a.a.O. S. 45, stammt die obere Schreingruppe aus einem anderen Zusammenhang.

¹⁷ Ausstellungskatalog Martin Schaffner, Ulm 1959, S. 20, 82–89.

allerdings Werke, deren Nichtzusammengehörigkeit evident ist. Unter einem Relief mit der Geburt Christi befindet sich eine Heimsuchungs-Tafel, ein Kleinod spätgotischer Malerei, nach dem die Notbezeichnung des anonymen Meisters gebildet worden ist¹⁸. Die Altäre der folgenden, Anna und Antonius geweihten Kapellen folgen dem Schema des Flügelretabels, wobei Schrein und Flügel einmal mit Skulpturen und Reliefs, einmal mit Malereien besetzt sind. An den Chorumgangskapellen waren neben Joseph Otto Entres noch Johann Baumeister (Antonius) und ein Schreinermeister Hieber (Gertrud) als Altarbauer und Bildhauer tätig. Den Entwurf zum Altar der Wolfgangkapelle lieferte Johann von Stengel, der im übrigen die Oberaufsicht über die gesamte Regotisierungsmaßnahme wahrzunehmen hatte¹⁹.

Parallel zur Neuausstattung der Kirche mit Altären mußten im Westchor noch einige Anpassungsarbeiten durchgeführt werden: es wurden das Gestühl überarbeitet und der Bronzealtar aus dem 15. Jahrhundert erhöht und ergänzt. Um 1863 waren die Arbeiten im wesentlichen vollendet. Mit Ausnahme einiger ehrwürdiger Stücke, der Epitaphien und der festen Möblierung, war die gesamte überkommene Ausstattung aus der Kirche entfernt und gegen neugotischen Ersatz ausgewechselt worden. Das Dombild ist das einzige Kunstwerk, dem eine Wiederverwendung beschieden war. Der Kirchenraum wurde durch eine bräunliche Tünchung in der Gesamtwirkung abgedunkelt. Dieser „Galerieton“, dem die Polychromie der Ausstattungsstücke entsprach, besaß einen durchaus musealen Zug und sollte eine leicht verschwimmende, „mystische“ Stimmung herbeiführen. Diese gedämpfte Tönung, die sich von der Buntheit des Barock ebenso wie von der hellen Reinfarbigkeit des Biedermeier grundsätzlich unterschied, und die seit dem Jugendstil als muffig und schmutzig verschrien war, ist ein Charakteristikum der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, das zur historisierenden Formgebung der Ausstattung in enger Korrelation steht. Diese Gesamttönung war ein so wichtiges Anliegen, daß man sogar daran ging, durch Übertünchung und Überfassung die dem Dom angeschlossene barocke Marienkapelle, deren Einrichtung nicht angetastet wurde, angleichend herabzustimmen.

Die Regotisierung wurde stufenweise noch bis kurz vor der Jahrhundertwende fortgeschrieben. Um 1880 wurden die Langhauswände um Kreuzwegstationen von Joseph Beyrer bereichert; 1892–94 erhielten die Fenster des Westchors Glasmalereien von Carl von Bouché, womit sicherlich ein altes Desiderat in Erfüllung ging; 1897 schließlich kam das altarförmige Petrus-Canisius-Denkmal von Georg Busch gegenüber der Kanzel zur Aufstellung. Bis auf die Figuren dieses Denkmals, die jetzt einem neuen Aufbau inkorporiert sind, haben sich diese Nachzügler nicht erhalten.

¹⁸ Ramisch, Hans, in: Diözesanmuseum Freising, München-Zürich 182, S. 20–22.

¹⁹ Friesenegger a.a.O. S. 41ff.

Nach dem Zusammenbruch des Weltbilds des 19. Jahrhunderts im Ersten Weltkrieg ging auch das Verständnis für dessen Ausdrucksformen verloren. Die Ideale der Neuen Sachlichkeit, die auch in der kirchlichen Kunst und in der Denkmalpflege ihren Niederschlag fanden, ließen sich mit den Gestaltungen der Neugotik nicht vereinbaren. Die Domrestaurierung von 1934, die ganz im Zeichen dieser Ideale stand, räumte mit dem überkommenen Raumbild gründlich auf, an das heute nur noch die Altäre der Querarme und der Umgangskapellen des Ostchors erinnern. Geblieben sind allerdings die von Bischof Pankrätius von Dinkel erworbenen spätgotischen Kunstwerke, die nach wie vor das Grundgerüst der Domausstattung bilden.

Der neugotische Innenraum läßt sich nur mit Hilfe alter Fotografien vergegenwärtigen. Die Überlieferungslage ist nicht optimal, erlaubt aber eine weitgehende Rekonstruktion des Geschehens. Die wichtigste Hinweise bringt Friesenegger²⁰, dem ein heute verschollenes zeitgenössisches Protokoll der Regotisierungsmaßnahmen vorlag. Einiges Material befindet sich im Archiv des Bistums²¹.

²⁰ a.a.O.

²¹ BO 2304, 3499, 3517.